

O CINEMA EM CAIO FERNANDO ABREU

Fernanda Borges*

Comunicação apresentada no III Colóquio do PPG-Letras/UFRGS.

RESUMO: *Este trabalho discute as relações entre literatura e cinema a partir da novela “Bem longe de Marienbad”, presente no livro Estranhos Estrangeiros, de Caio Fernando Abreu, e do filme O ano passado em Marienbad (L’année dernière à Marienbad), de Alain Resnais. Através das concepções teóricas de intertextualidade e de interdisciplinaridade, o diálogo temático e formal une as duas obras de acordo com conceitos estéticos que valorizam a presença da literatura no cinema e a presença do cinema na literatura. As discussões presentes neste artigo fazem parte de um estudo mais abrangente que pretende mapear e aprofundar o cinema na obra de Caio F. como elemento constitutivo do processo de criação do autor.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura Comparada – Cinema – Caio Fernando Abreu*

ABSTRACT: *This paper aims to discuss the relationship between Literature and Cinema from the novel “Bem longe de Marienbad”, by Caio Fernando Abreu, and the film Last Year at Marienbad (L’année dernière à Marienbad), by Alain Resnais. The formal and thematic dialogue unites the two works according to aesthetic ideas that value the presence of Literature in Cinema and the presence of Cinema in Literature. The discussions presented in this article are part of a larger study, still in development, which aims to map and deepen the cinema in the work of Caio Fernando Abreu as a constitutive element in the author’s creation.*

KEYWORDS: *Comparative Literature – Cinema – Caio Fernando Abreu*

PARALELAS

O diálogo entre cinema e literatura é uma das possibilidades de estudo mais enriquecedoras que a Literatura Comparada tratou de absorver e legitimar. O que parte de uma associação natural, a partir de uma carência do espectador por visualizar novas histórias e conflitos, transforma-se em um meio de estudo cultural e sociológico, ao mesmo tempo histórico e contemporâneo. Assim estabelecer novos pontos de contato entre essas duas artes, relacionando diferentes obras literárias e filmicas, é atender a uma necessidade e aprofundar as relações já constituídas através da inserção de novos temas e discussões.

Ao lermos um livro, assistirmos a um filme, vivenciarmos novas situações, a comparação é inevitável. Por vezes imperceptível cotidianamente, a aproximação de fatos, discursos e textos por semelhança ou diferença é algo natural, necessário para a organização do pensamento. Cada experiência nova é imediatamente relacionada a

* Mestranda em Literatura Comparada pela UFRGS. fernanda_etc@hotmail.com

experiências anteriores, tanto de caráter pessoal quanto de caráter social. Comparamos momentos pessoais e momentos históricos e é somente a partir dessa relação que é possível identificar e analisar criticamente as discussões latentes que nos rodeiam. Procedemos da mesma forma com o objeto artístico.

[...] fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 1991, apud ROLLO, 2006, p. 33)

A proposta de aproximar o cinema da obra literária de Caio Fernando Abreu é legitimar uma questão que há muito vem sendo apontada como uma característica do autor. Seus livros são repletos de referências intertextuais e contemporâneas à sua época de publicação, o que faz com que muitos o considerem “o representante de uma geração”. Tal título deve-se, entre outras razões, ao diálogo que Caio F. estabeleceu com seus leitores a partir da menção de textos, canções e filmes contemporâneos, evidenciando a sua relação com outras áreas. Pretende-se ampliar a perspectiva geralmente utilizada de comparar o texto literário com sua adaptação para o cinema, por mais que se possa estabelecer essa relação com os textos de Caio, uma vez que os contos “Pela passagem de uma grande dor”, “Aqueles dois”, “Sargento Garcia” e “Dama da noite”, e o romance Onde andarás Dulce Veiga?, já tiveram a sua versão cinematográfica. No entanto, este estudo visa analisar o cinema como elemento pertencente ao texto, como personagem do processo de criação, e não como um aspecto externo e agregador. Assim o diálogo entre literatura e cinema não é só consequência do texto, mas intrínseco a ele.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

De acordo com a Semiótica, a possibilidade de diálogo entre literatura e cinema ocorre devido à ideia de que um filme também se constitui como texto, como uma unidade de discurso passível de leitura e análise. Considera-se que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p.64) Assim toda obra literária se constrói como uma rede de influências e relações com textos literários preexistentes e com sistemas de significação não-literários, como as linguagens orais ou a música. Daí a importância de seu estudo: “A verdade literária como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade.” (JENNY, 1979, p.47)

As aproximações entre cinema e literatura ocorrem primeiramente no nível narrativo, uma vez que é a história contada no filme através de imagens, diálogos, trilha sonora, o que faz com que adotemos uma postura comparativa. Se tal abordagem é possível, é devido às afinidades semióticas, ou seja, de linguagem, entre a verbalidade da literatura e a iconicidade do cinema. Este abarca também a linguagem verbal e,

muitas vezes, literária para a constituição de um sistema amplo e plural. Assim, um sistema contém outros vários sistemas.

À medida que se revelam as relações entre elementos de um sistema com elementos de outros sistemas, aquele deixa de ser um sistema em si e passa a fazer parte, como um subsistema, de um sistema maior. [...] só uma comparatística dentro do horizonte intersemiótico ainda tem sentido, desde que se entenda de modo consequente que este é, por sua vez, determinado pelo sistema constituído pelo modo de produção, do qual simplesmente faz parte. [...] Só o sistema capaz de manter relações de troca com o que o circunda é um sistema orgânico vivo: quando essas trocas cessam, o sistema está morto. (KOTHE, 1981, p. 149-150)

Estudar as possíveis ligações entre a literatura e o cinema é tornar cada uma dessas artes mais próximas do leitor e do espectador e mais interessantes em termos de mobilidade, de flexibilidade, pois essa abordagem amplia sua atuação. Esse diálogo é possível a partir de semelhanças estruturais entre um texto literário e um filme, o que permite aquele figurar dentro deste. Assim, os esquemas “literários” ou “dramáticos” desempenham uma função na construção dos filmes.

Em todos esses casos, trata-se definitivamente de sistemas que, enquanto sistemas, são mais ou menos semelhantes através dos diferentes conjuntos de mensagens fisicamente homogêneas -; isto é, códigos mais ou menos comuns a diversas “linguagens”. (METZ, 1980, p. 32)

A comparação e análise entre duas ou mais artes envolve basicamente critérios estéticos. A transposição de um texto em outro, de um sistema em outro, dialoga automaticamente com a obra original, ou primeiro sistema, e tal relação por si só constitui-se como valor estético: “o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui.” (KRISTEVA, 1974, p.72) O acréscimo só é possível porque previamente semelhanças são consideradas, porque todas as artes podem imiscuir-se umas nas outras por serem instrumentos de expressão humana. Segundo Müller (2007), o cinema é capaz de sintetizar todas as outras artes, modificando o conceito de estética. Para Christian Metz, a amplitude da sétima arte reflete-se nas diversas possibilidades de expressão que ela proporciona.

O cinema, como as outras linguagens ricas, ao contrário, é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas (“renovações”), etc. (ibid., p. 41)

O cinema é o meio artístico mais difundido e popularizado, devido principalmente à grande indústria que se formou para a sua divulgação desde a criação do cinematógrafo em 1895. Muitas são as questões externas à obra do cinema que devem ser consideradas para a sua realização. A seleção de elenco, a produção e a

distribuição dos filmes, por exemplo, são elementos à órbita do objeto estético em si e, por essa razão, são considerados por Christian Metz como pertinentes ao fato cinematográfico, diferenciando-os dessa forma do fato filmico, que diz respeito a elementos intrínsecos ao filme. Faz-se relação semelhante com as demais artes: literatura e livro, pintura e quadro, escultura e estátua, cinema e filme.

Retomando a noção de intertextualidade, esta pode ser ampliada se considerarmos as diferentes mídias pelas quais cinema e literatura são difundidos. Talvez hoje o filme tenha perdido espaço para as mídias digitais, mas juntamente com a literatura já foi um meio dominante na sociedade. A partir do modo de reprodução dessas áreas, podemos considerar o termo intermidialidade como mediador do diálogo proposto.

(...) literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas, como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame, etc. (MÜLLER, 2007, p.78)

Analisar a importância dos diferentes tipos de mídia e o consequente conceito de intermidialidade é extremamente relevante ao estudarmos os filmes e os textos literários. Porém, parte-se de uma perspectiva teórica diversa da exposta anteriormente: “Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de intermidialidade.” (ibid., p. 78-79) A noção de texto é ampliada para a noção de mídia e isso não significa uma oposição entre as duas ideias. Para um objeto ser passível de observação e análise, de algum modo ele deve ser difundido, exposto. Assim intertextualidade e intermidialidade são conceitos que se completam no que se refere ao estudo do diálogo entre literatura e cinema.

Segundo Metz (1980), o cinema tornou-se uma máquina de contar histórias, ultrapassando a expectativa de seus criadores, os irmãos Lumière. Do mesmo modo, a literatura ultrapassa o seu papel de contar histórias ao acrescentar ao texto indicações musicais, teatrais, cinematográficas e artísticas no geral. Caio Fernando Abreu, ao sugerir uma música para acompanhar a leitura de um texto ou mencionar um filme que dialogue com sua história, está indicando novos caminhos para o leitor, ampliando sua compreensão literária e demonstrando que, por estar a sensibilidade presente em todas as formas de expressão, o diálogo estético sempre será possível.

A relação da novela “Bem longe de Marienbad”, presente em *Estranhos estrangeiros*, com o filme *O ano passado em Marienbad*, com direção de Alain Resnais e roteiro de Alain Robbe-Grillet, ícones da *nouvelle vague*, merece destaque e aprofundamento para a apresentação desse propósito de pesquisa, como uma ilustração das relações entre literatura e cinema estabelecidas pelo autor.

FILME LITERÁRIO/ LITERATURA FÍLMICA

A *nouvelle vague* francesa acrescentou uma série de inovações e, conseqüentemente, de reflexões acerca da prática cinematográfica a partir de meados dos anos 1950. Mesmo que os autores e os diretores dessa escola não se atribuíssem tal nomenclatura, os filmes do período apresentam coesão e confluência estética e teórica, as quais permitem enquadrá-los como um movimento. Além disso, seus principais representantes¹ - como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Eric Rohmer - escreveram acerca de suas concepções sobre cinema e arte, ocupando também o papel de críticos. A *nouvelle vague* operou uma renovação na linguagem cinematográfica a partir da visão de jovens roteiristas e diretores, renovação esta presente e necessária em todas as artes constantemente. Para o crítico francês Michel Marie, podemos considerá-la uma escola devido a algumas características.

(1)Um corpus de obras doutrinárias e manifestos (os ensaios de Astruc, Truffaut, Bazin, Godard); (2) um projeto estético (que pode ser resumido) grosso modo como uma conjugação de reflexividade modernista e realismo baziniano); (3) uma teoria associada a uma estratégia (o auterismo como um meio de forjar um lugar para novos diretores); (4) um corpus de filmes exemplificando os critérios apontados nos manifestos; (5) uma constelação de artistas e artesãos (diretores, roteiristas, atores, editores, cenógrafos etc.); (6) um aparato de apoio periodista (liderado pelo Cahiers Du Cinéma) preparado para disseminar as visões e realizações do grupo; (7) a liderança de um teórico (Bazin); e (8) fortes adversários (os marxistas, a tradição de qualidade) que definem o grupo diacriticamente e fazem com que eles esclareçam seus posicionamentos. (STAM, 2008, p. 329-330)

André Bazin, mesmo não tendo podido acompanhar o pleno desenvolvimento da *nouvelle vague*, uma vez que falece em 1958, quando Truffaut e Chabrol elaboravam os primeiros filmes do movimento, foi um importante incentivador para as práticas críticas e cinematográficas dos novos artistas. Ligado à teoria realista do cinema, Bazin dedicou muitos de seus ensaios à análise do neo-realismo italiano, enfatizando que a constituição de um filme é muito maior que a sua mera ordenação episódica, ou seja, que o crítico, mais que analisar a pertinência e a qualidade do enredo de uma película, deve estar atento à fotografia, à decupagem, à seleção da realidade realizada pela obra e por seu realizador; em suma, Bazin foi um dos primeiros críticos a valorizar o estilo e a autoria no cinema. Além disso, é dele a criação do Cahiers Du Cinéma, juntamente com Jacques Doniol-Valcroze, em 1951, a mais influente publicação crítica da curta história do cinema, segundo o estudioso Dudley Andrew. François Truffaut expõe a importância e a intenção do Cahiers como um meio de crítica cinematográfica consistente no ensaio “Cinquenta anos do cinema francês”, de 1982.

¹ Os cineastas mais relevantes desse movimento são Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer.

É ainda contra essa atitude antipoética da crítica oficial que se erguerá, no início dos anos 50, o grupo dos jeunes critiques, que irá se exprimir nos Cahiers Du Cinéma. Afirmarão sua hostilidade a qualquer ideia de escola ou qualquer definição restritiva do cinema, rejeitarão (sob risco de cometerem, por sua vez, injustiças) o cinema de equipe em prol do cinema de autor, e dirão que um bom diretor não é obrigatoriamente um manipulador de massas ou um técnico virtuose, mas apenas uma personalidade forte que se exprime pelo cinema. (TRUFFAUT, 2005, p. 51)

Desse modo, a linearidade narrativa, pautada na valorização dos acontecimentos do enredo, e que constituem a ideia de imagem-movimento de Gilles Deleuze, é sobreposta pela ênfase ao sujeito, aos aspectos psicológicos das personagens e, principalmente, às opções estilísticas dos diretores, que não apenas contam uma história, mas participam ativamente dela ao submetê-la a seu olhar autoral. O processo de filmagem também se constitui como um processo de escrita através da mise-en-scène, conferindo a noção de autoria (majoritariamente empregada à literatura) à realização de um filme. O cinema, assim, torna-se escrita, torna-se autoria. Manter a coerência interna e a continuidade das ações passa a não mais ser um pressuposto cinematográfico, dando espaço, muitas vezes, para o desconforto natural perante a inovação de percebermos nossos “axiomas” e expectativas não serem fielmente respeitados.

O filósofo e crítico Gilles Deleuze, em suas reflexões acerca do processo fílmico, expõe a diferença entre o cinema representante da imagem-movimento e o cinema representante da imagem-tempo. A nouvelle vague consta em sua classificação, juntamente com o neo-realismo, como um dos movimentos representantes da imagem-tempo, opondo-se à tradição clássica (imagem-movimento).

É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem (Welles, Resnais). Em segundo lugar, ao mesmo tempo que o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser “lida” não menos que vista, legível tanto quanto visível. (...) Cumpre-se o pressentimento de Hitchcock: uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. E ela se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante (...) (DELEUZE, 2005, p. 34)

Logo, a presença constante de uma “desdramatização”, de uma ruptura com os padrões vigentes na maioria dos filmes até então, como a já mencionada linearidade narrativa ou até mesmo a presença de artistas famosos e de grandes produções, como era (é) o caso do cinema norte-americano, cede lugar a outras noções, a uma outra noção de tempo, o tempo psicológico ou indefinido, já muito presente na literatura na época, mas não tanto nas obras cinematográficas. Tal modificação é expressa por François Truffaut em ensaio para o Cahiers Du Cinéma em 1960 através de elogio a Alain Resnais.

Caso se trate, como sugere René Clair, de “contar uma história em imagens”, consideremos que, uma vez contadas todas as histórias, a arte da direção cinematográfica não terá muito mais a evoluir. Se, ao contrário, trata-se de libertar o cinema da necessidade de contar uma história, então tem tudo a fazer, e Alain Resnais acaba de dar um grande passo adiante com *Hiroshima, meu amor*, filme sem episódios, rigorosamente poético e emocional. (TRUFFAUT, 2005, p. 18)

A importância das situações ótico-sonoras, como afirma Deleuze, liberta-se da ação, pois o que importa não é somente o conteúdo da imagem, mas sua forma, sua função. Assim como uma obra literária é muito mais que seu enredo, a *nouvelle vague* evidenciou, na prática e na teoria, que o mesmo vale para o cinema.

No mesmo período em que surgiu o termo *nouvelle vague*, surgiu também a designação *nouveau roman* para classificar os novos romancistas franceses, dos quais um dos principais foi Alain Robbe-Grillet, que reuniu seus ensaios acerca de sua prática no livro *Por um novo romance*, respondendo aos críticos de sua obra. O autor, que iniciou a sua carreira cinematográfica como roteirista de Alain Resnais, aventurou-se também na direção de seus próprios filmes. Em “Tempo e descrição no romance atual”, texto de 1963, explica a sua ligação com o cinema e distancia-a da finalidade de “contar uma história”.

A atração indubitável que a criação cinematográfica exerce sobre muitos de nossos romancistas deve ser procurada noutro lugar. Não é a objetividade da câmera que os apaixona, mas sim suas possibilidades no domínio do subjetivo, do imaginário. Eles não concebem o cinema como um meio de expressão, mas sim de pesquisa, e aquilo que mais chama sua atenção é, naturalmente, o que mais escapava aos poderes da literatura: isto é, não tanto a imagem quanto a trilha sonora – o som das vozes, os ruídos, os sons locais, as músicas – e sobretudo a possibilidade de agir sobre dois sentidos ao mesmo tempo, a visão e a audição; finalmente, tanto na imagem como no som, a possibilidade de apresentar com toda a aparência da objetividade menos contestável aquilo que é apenas sonho ou lembrança; numa palavra, aquilo que é apenas imaginação. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 99-100)

Robbe-Grillet destaca o interesse pelo trabalho reflexivo entre imagem e som, pelas situações ótico-sonoras. A visão do romancista é a mesma postulada pela *nouvelle vague* e identificada por Deleuze em seus estudos. Assim como os cineastas desse novo movimento fílmico tiveram de esclarecer e defender seus posicionamentos, o mesmo ocorreu com Robbe-Grillet, que justifica a aversão de muitos críticos a sua obra afirmando que toda a inovação na arte foi vista com estranhamento de imediato, mas que praticamente todas as obras que um dia foram consideradas inovadoras e recebidas com desconforto, posteriormente, tornaram-se canônicas, parte da história da literatura. As confluências entre a *nouvelle vague* e o *nouveau roman* irão resultar em uma nova definição, que une literatura e cinema: a de cine-roman.

O termo cine-roman (filme-romance) é um pouco impreciso, pois ele pode equivocadamente sugerir (1) o romanceamento de um filme ou (2) um romance ilustrado, quando, na verdade, o termo se refere a uma espécie de

criação artística paralela, que assume duas formas simultâneas: prosa ficcional e filme. O texto é escrito para a tela – e, neste sentido, ele parece um roteiro de cinema – mas ele também possui uma existência literária autônoma. Para os teóricos do cine-roman, a relação filme-literatura não pressupõe nem mesmo a suspeita de subordinação ou hierarquia entre as duas artes. (STAM, 2008, p. 338)

O ano passado em Marienbad, escrito por Alain Robbe-Grillet e dirigido por Alain Resnais, portanto, é um dos exemplos do que chamamos de cine-roman. Ainda, a direção de Resnais unida ao texto de Marguerite Duras, em Hiroshima, meu amor, também é representante de tal concepção. Assim como o cinema utiliza tanto a iconicidade quanto a verbalidade da linguagem, o mesmo ocorre com a literatura que, através do contato com a arte filmica, apreende movimentos relativos ao cinema, como este os apreendeu de textos literários como recurso para aprimorar seu desenvolvimento. Essa concepção, como esclarece Robert Stam, não é norteada por relações de hierarquia, mas por procedimentos de criação que podem ser paralelos e imiscuir-se uns nos outros, em uma relação de reciprocidade.

No caso do cine-roman, portanto, é errôneo até mesmo falarmos em “adaptação”, que Resnais muitas vezes comparou a “requeitar uma comida”. Estamos lidando com uma colaboração transartística de mídias que são entrecruzadas por dois artistas de sensibilidades e estéticas irmãs. É, portanto, menos uma questão de adaptação e mais uma co-criação dialógica, uma transferência sinérgica entre um escritor versado em cinema e um diretor que pensa literariamente. E se a adaptação convencional é como “requeitar uma comida”, então poderíamos dizer que o cine-roman é como inventar uma nova maneira de cozinhar. (ibid., p. 338)

E é dessa “nova maneira de cozinhar”, no cinema e na literatura, que surgem as relações entre O ano passado em Marienbad e “Bem longe de Marienbad”.

MARIENBAD: A PASÁRGADA EUROPEIA

Caio Fernando Abreu explicita a relação entre “Bem longe de Marienbad” e O ano passado em Marienbad (*L’année dernière à Marienbad*), filme de 1961, em crônica publicada pelo O Estado de São Paulo em 03 de abril de 1994 intitulada “Existe sempre alguma coisa ausente”, que consta na reunião de crônicas do autor, *Pequenas epifanias*:

Como a vida é tecelã imprevisível, e ponto dado aqui vezenquando só vai ser arrematado lá na frente. Três anos depois fui parar em Saint-Nazaire, cidadezinha no estuário do rio Loire, fronteira sul da Bretanha. Lá, escrevi uma novela chamada “Bem longe de Marienbad”, homenagem mais à canção de Barbara que ao filme de Resnais. (ABREU, 2006b, p. 101)

A canção da cantora francesa Barbara e de F. Wertheimer é citada no corpo do texto de Caio, uma vez que tal relação foi pretendida pelo autor. Contudo, comenta que

sua homenagem não é tanto ao filme, e sim à música, esclarecendo que, mesmo que não tão nítido quanto o diálogo com a canção, existe relação entre a novela e o filme, principalmente no que diz respeito ao modo de narrar e à temática das obras. Assim, é necessário estabelecer uma relação em três níveis para contemplar integralmente o diálogo proposto pelo autor, enfocando a novela, a canção e o filme. Para fins didáticos, este artigo aborda apenas a relação entre o texto e a película.

A MARIENBAD LITERÁRIA E A MARIENBAD FÍLMICA

Em 1992, Caio Fernando Abreu vai a Saint-Nazaire, na França, para participar da Maison des Écrivains Étrangers, programa da editora Arcane 17, que oferecia bolsas a escritores de todo o mundo por alguns meses para que escrevessem um livro cuja história fosse ambientada na cidade. “Bem longe de Marienbad” foi a narrativa que Caio deixou a Saint-Nazaire e que foi publicada na França em 1994 e, no Brasil, em 1996, somente após a morte do autor. O livro *Estranhos Estrangeiros* reúne quatro novelas que abordam de diversas formas a perspectiva de ser e de se sentir estrangeiro em um outro país ou no seu próprio, temática que também é abordada no filme de Resnais.

Em “Bem longe de Marienbad”, o personagem-narrador vai à França para encontrar K, que o estaria esperando na estação de trem. Após um período de afastamento, o personagem exprime sua ânsia pelo reencontro, que se revela incerto e difuso. A atmosfera de incerteza instaura-se no texto desde o princípio, a partir das quatro narrações da chegada do personagem, as quais apresentam variações de horário e de perspectiva do narrador na descrição da estação. Tais possibilidades ilustram a expectativa frustrada por não haver ninguém a sua espera.

São oito horas da noite, não há ninguém na estação. Não, não é exato. Para ser preciso o TGV chega pontualmente às 8h07 – e não há nada mais pontual que um TGV, exceto talvez aquele ônibus sueco de Kungshambra, faz tanto tempo, continuará assim? - , portanto não são bem oito horas da noite, mas um pouco mais, embora não muito. Se é que importa a hora em que tudo isto começa. (ABREU, 2006a, p. 25)

Durante a espera e durante a inquietação de estar em um lugar desconhecido, o personagem faz uma série de suposições, como a de encontrar K esperando-o com um cartaz com o seu nome escrito, mas logo retorna à realidade. “Não deve passar de oito horas e quinze minutos de uma noite de novembro quando, sozinho, na estação com minha mochila, olho em volta e não há ninguém à minha espera.” (ibid., p. 26) Avista um velho manco que lhe acena com o boné, o que completa o clima noir e melancólico com que o personagem encara sua chegada. “São pouco mais de oito horas da noite. Estou completamente só entre os guichês fechados desta estação numa cidade do Norte.” (ibid., p. 26) Mas imaginar seu encontro com K faz o narrador seguir seu caminho e seu objetivo. No quarto relato de chegada do personagem, há menção à característica transitória da viagem deste estrangeiro.

São muito mais de oito horas da noite, talvez nove, meu relógio foi roubado numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul. Não lembro, não sei. K não veio, não veio ninguém e ninguém mais poderia vir além dele. Fico tentado a dar a volta agora, em direção a Amsterdã, Katmandu ou Santiago de Compostela, mas sei que K está aqui, nesta cidade do Norte, e eu preciso encontrá-lo. Há um hotel na minha frente. Jogo a mochila nas costas e penso: sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de alguém perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta, e isso sempre deve ser também uma espécie de solução, mesmo provisória. Como os próprios hotéis estão aí afinal para isso mesmo: o provisório. (ibid., p. 27)

A natureza provisória dos hotéis, observada pelo personagem, é uma das características do estrangeiro. Do mesmo modo como há aqueles que deixam a sua pátria para viver em outra, há aqueles que habitam transitoriamente diversos lugares, como é o caso do narrador, pois esta não é sua primeira busca por K e tampouco sua primeira viagem com esse objetivo. Segundo Kristeva (1994), o estrangeiro vive em um estado “transitório perpétuo”, que se constitui como uma felicidade paradoxal, uma vez que a necessidade de deslocamento, de busca por um “espaço de um infinito prometido” assola-o ciclicamente.

Em O ano passado em Marienbad, um homem encontra uma mulher em um luxuoso hotel em que acontece uma grande festa e tenta lembrá-la, convencê-la de que eles haviam se conhecido e se apaixonado no ano anterior na mesma ocasião e que fugiriam juntos no próximo encontro, um ano depois. Ela, acompanhada pelo marido, a princípio não lembra e não compreende as palavras de seu “amante”, mas, depois de algum tempo, parece vacilar em sua convicção, participando do jogo que lhe é proposto. A atmosfera de incerteza constante está presente na novela de Caio e no filme de Resnais e é expressa de imediato em ambos. A personagem masculina adentra o salão de festas do hotel descrevendo-o várias vezes, de várias formas, mas com diferenças sutis, assim como a descrição da chegada na estação do personagem-narrador da novela.

VOZ DE X: Mais uma vez ², caminho, mais uma vez, ao longo destes corredores, através destes salões, destas galerias, nesta construção – de outro século, este hotel imenso luxuoso, barroco – lúgubre, onde corredores intermináveis sucedem-se a corredores, - silenciosos, desertos, sobrecarregados de uma decoração sombria e fria, feita de lambris, de gesso, de painéis emoldurados, mármore, espelhos negros, quadros de cores escuras, colunas, tapeçarias pesadas – umbrais de portas esculpidas, fileiras de portas, de galerias – de corredores transversais que por sua vez desembocam em salões desertos, em salões sobrecarregados de uma ornamentação de outro século, de salas silenciosas... (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 20)

Por quatro páginas do roteiro de Alain Robbe-Grillet, o personagem descreve hotel, e por quase sete minutos na película de Resnais. A descrição utilizada no filme é praticamente a mesma de um texto literário, pois apresenta de modo detalhado as

² O travessão representa uma ligeira parada na voz, mais importante que o indicado pelo sentido do texto.

imagens de acordo com a percepção do personagem, como se o espectador não as tivesse vendo e precisasse imaginá-las, contrariando, assim, um pressuposto convencional do cinema.

No romance, um narrador onisciente descreve-nos, a partir de palavras escritas, a trama e a profundidade de suas personagens, trazendo para o leitor as emoções mais íntimas não desvendadas pela ação e pelo diálogo. No cinema, o diretor utiliza imagens e sons, elementos do cinema, para descrever e revelar tais personagens. (TAMARU, 2006, p. 23)

Tal estratégia utilizada pelo roteirista e pelo diretor vai ao encontro da estética da *nouvelle vague*, a qual tinha como um de seus objetivos a literarização do cinema, ou seja, a produção de obras filmicas literárias, em que o limite entre literatura e cinema fosse o mais tênue possível.

No decorrer do filme, a atmosfera de imprecisão também é evidenciada pela disposição das cenas. “Marienbad é inteiramente composto de ‘falsas ligações’: um gesto esboçado num cenário, durante o dia, é completado em outro lugar, à noite; a estátua e a amurada estão mudando constantemente de lugar, o quarto muda de aspecto, as únicas ligações são as dos sentimentos”. (PINGAUD; SAMSON, s/d.p. 88) Tais mudanças ocorrem de forma narrativa e descritiva no início do texto de Caio F., pois os detalhes modificados no relato da chegada no narrador à estação de trem apontam contextos possíveis, assim como na película francesa.

Alain Robbe-Grillet esclarece que o papel da descrição na literatura e, por extensão, no cinema, mudou, pois em suas obras já não é mais possível, por exemplo, “pular” as páginas de descrição já que agora ela não é apenas a moldura do quadro, mas constitui-se como obra em si.

Enquanto que as preocupações de ordem descritiva invadiam todo o romance, ao mesmo tempo perdiam seu sentido tradicional. Para elas, não se trata mais de definições preliminares. A descrição servia para situar as linhas gerais de um cenário depois para esclarecer alguns elementos mais particularmente reveladores; só fala agora de objetos insignificantes, ou daqueles que ela se dedica a tornar insignificantes. Pretendia reproduzir uma realidade existente; agora, ela afirma sua função criadora. Enfim, ela fazia com que as coisas fossem vistas, e agora parece destruí-las, como se seu apego em discorrer sobre elas visasse apenas a embaralhar as linhas, a torná-las incompreensíveis, a fazer com que desapareçam totalmente. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 98 – 99)

A descrição, portanto, não tem como objetivo somente “fazer ver”, mas confundir o que é visto, causar incerteza a partir de seu movimento. Se, como tradição, ela representa a precisão do artista em apresentar objetos, pessoas ou situações, agora passa a ser o esclarecimento que visa à confusão e ao embaçamento. As descrições extensas do narrador da novela de Caio F. no início do texto não pretendem auxiliar o leitor a ver melhor o que se passa, mas ressaltar que há muitas maneiras possíveis de se

ver, assim como há muitas possibilidades para o desenvolvimento da história. O movimento descritivo passa a ser central, e não mais uma moldura.

De fato, não é raro, nesses romances modernos, encontrar uma descrição que não parte de coisa alguma; ela não dá inicialmente uma visão de conjunto, parece nascer de um pequeno fragmento sem importância – algo que mais se assemelha a um ponto – a partir do qual ela inventa linhas, planos, toda uma arquitetura; e tem-se mais ainda a impressão de que ela inventa tudo isso quando de repente se contradiz, se repete, se retoma. Bifurca, etc. No entanto, começa-se a entrever alguma coisa, e acredita-se que esse algo vai se tornar mais nítido. Mas as linhas do desenho se acumulam, se sobrecarregam, se negam, se deslocam, se bem que a imagem seja posta em dúvida à medida em que construída. Alguns parágrafos ainda e, quando a descrição acaba, percebe-se que ela não deixou nada atrás de si: ela se completa num duplo movimento de criação e destruição, que é aliás encontrado em todo o livro em todos os níveis e em particular em sua estrutura global (...) (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 99)

Robbe-Grillet explicita o próprio movimento descritivo de seu filme, o qual se contradiz, se repete, se retoma e se bifurca, impedindo que se veja aquilo que está mostrando. A descrição do luxuoso hotel na lúgubre voz de X nos primeiros minutos de O ano passado em Marienbad introduz o espectador à sedutora e inebriante atmosfera do filme e passa a fazer parte dos próprios objetos que descreve ao deslocar-se das relações lógicas, sonoras e visuais que fazem parte das expectativas tradicionais e imiscuir-se às cenas. O movimento descritivo converte-se em objeto descrito, em forma e conteúdo.

Em publicação destinada a discutir e a elucidar a obra de Resnais e seu processo de criação, o crítico Pierre Samson aponta a característica do comprometimento com a constante mobilidade da viagem apresentada por seus principais personagens.

Quanto aos personagens, eles serão, evidentemente, viajantes que passam de um lugar para outro, caminhantes noturnos. A obra de Resnais poderia se chamar “o amor em visita”: ela sempre conta a história de um ser (de um estranho) que chega nalgum lugar (um outro lugar) e que se joga numa aventura através da qual ele se revela a si mesmo. (...) O estrangeiro de Marienbad persegue sem tréguas a jovem esposa, e a linguagem e o diálogo surgem no decorrer de suas inquietas perambulações. (PINGAUD; SAMSON, s/d, p. 176, 177)

Voltando ao texto literário, após deixar a estação e jantar em um hotel, o personagem de Caio sai pelas ruas de Saint-Nazaire em busca do endereço de K. O frio, a escuridão, a atmosfera sinistra do porto à noite aumentam ainda mais a expectativa do reencontro. Supondo o que K poderia pensar ao encontrá-lo, o personagem revela novamente a perspectiva nebulosa de sua viagem: “(...) sem saber ao certo se faço parte de um sonho que não estava sonhando ou de uma realidade que ele mesmo inventou, tão distraído que depois esqueceu ou teve preguiça de esperar que acontecesse” (ABREU, 2006a, p. 32). Tal pensamento também se aplica à confusa relação entre os personagens

do filme, que vacilam entre o real e o imaginário na busca de sua história de amor. Resnais na tentativa de definir O ano passado em Marienbad afirma: “Para mim, Marienbad descreve as hesitações, as angústias e também os grandes momentos de felicidade que acompanham toda paixão. Ficamo-nos a nos perguntar se não se está sonhando, imagina-se o melhor ou o pior. Eu estava assim em pleno realismo psicológico!” (RESNAIS apud PINGAUD; SAMSON, s/d,p. 156,)

Assim, devido também a esse “realismo psicológico”, que os motivos da ida à França do narrador da novela de Caio Fernando Abreu são questionados pelo leitor, do mesmo modo que os motivos do personagem de Resnais, pois as respectivas procuras ganham caráter efêmero e onírico, da mesma forma como a existência de K, por exemplo, pois o narrador, ao encontrar finalmente o endereço, percebe que não há ninguém no apartamento. Mesmo assim, o personagem consegue entrar, a porta está aberta e tudo parece organizado e vazio, sem muitos vestígios da presença de alguém. Ao entrar em um dos quartos, reconhece a letra de K em algumas cartas e anotações, além de se interessar por recortes de jornais e por outros objetos a ele atribuídos.

Entre uma das anotações de K, está um trecho de Reinaldo Arenas³, do livro *Méditations de Saint-Nazaire*. “Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para un desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio en la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podrá contemplar, que acojan mi terror.” (ABREU, 2006a, p. 38) O trecho de Reinaldo Arenas revela, mesmo que indiretamente, a perspectiva de K sobre sua condição de estrangeiro, de homem sem raiz, sem lar e sem a possibilidade real de encontrá-lo. A marca intertextual expõe com profundidade e concisão os sentimentos dos personagens, sem que a narrativa explore ou desenvolva as palavras de Arenas. A ausência de comentários na novela quanto ao trecho mostra que não é preciso prolixidade para que desvelemos o interior do personagem-narrador e de K. Além disso, tal referência externa sintetiza a concepção de Kristeva de que se nos tornamos estrangeiros em um outro país é porque já o somos por dentro, ou seja, de que a impossibilidade de adaptação e de plena identificação e pertencimento é uma característica inerente ao ser humano. Porém tais características aplicam-se também ao homem cosmopolita, cuja cidadania global e difusa revela a distância de ideias patrióticas ou nacionalistas: “Ele é estrangeiro, é de parte alguma, de todo lugar, cidadão do mundo, cosmopolita” (KRISTEVA, 1994, p. 36).

Michel Foucault (1999) acrescenta à discussão a ideia de que o homem é um ser sem origem, uma vez que, por mais que se busque sentidos e indícios, não é possível reconstituir uma identidade “humana” comum, “(...) o homem é aquele ‘que não tem pátria nem nada’, aquele cujo nascimento jamais é acessível porque jamais teve ‘lugar’” (p. 458). Desse modo, a busca por raízes e origens apresenta-se como uma necessidade primeva, ao mesmo tempo que infinita, pois nunca haverá um fim comum, apenas soluções individuais para questionamentos eternos. Os personagens da narrativa lidam com a consciência de sua condição humana de estrangeiro a partir da aceitação de tal

³ Reinaldo Arenas também participou do programa da Arcane 17, mas ficou apenas uma semana em Saint-Nazaire.

busca eterna. Ambos sabem que a procura incessante um pelo outro e, assim, a procura pela fixação de raízes através do encontro afetivo são movimentos que alimentam a esperança de realização, ou seja, são formas de felicidade paradoxal. Imerso nas anotações e recortes de K, o narrador-personagem encontra uma página solta, que explica o desencontro.

Este é o trigésimo dia. O ciclo está completo e não encontrei o Leopardo dos Mares. Já não sei ao certo se alguém me contou, se leram nas cartas, nas runas, mas estava certo de que ele estaria aqui e só por isso vim. Procurei-o no porto, nos cafês, na praia, pelas esquinas e barcos. Olhei tudo e todos muito atentamente. Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo – um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes. E mesmo que fizesse frio e eu não pudesse ver seus braços, reconheceria de longe seus olhos de jade. E, se usasse óculos escuros, eu assobiaria aquela canção até que me escutasse. Sem ele, não vejo sentido em continuar nessa cidade. Que todos me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto. (ABREU, 2006a, p. 41)

Ambos os personagens estão à procura um do outro, porém, para que o encontro realmente se concretize, é necessário que um deles se permita ser encontrado. Adiar o encontro é suspendê-lo à eternidade, às diversas possibilidades de caminhos e viagens. A procura que adia o encontro é um modo de prolongar a condição de estrangeiro, a condição de liberdade, mas também de solidão, pois segundo Kristeva: “O encontro equilibra o nomadismo” (p. 18). Logo, a partida de K é um meio de não fixar raízes através do afeto, de entregar-se à liberdade solitária dos viajantes. Ser um “desterrado”, como afirma Reinaldo Arenas, pode significar a ausência de um lar, mas também a presença de outro: a estrada, o caminho, a chegada, a partida.

O narrador de “Bem longe de Marienbad” segue viagem, pois a estrada é sempre aberta. Ao observarmos um trem em marcha ou um avião no ar, apreendemos apenas um fragmento de seu percurso, que pode levar a inúmeras possibilidades e direções. O personagem segue viagem porque o movimento é o prelúdio do encontro, uma vez que não há um final concreto em sua trajetória. Ele aceita a partida de K como algo inevitável e coerente, continuando a sua busca. Em uma das anotações de K, ele encontra a breve frase: “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” (ibid, p. 43). E segue viagem, ainda esperando reencontrá-lo. No trem, é o narrador que se reencontra, agora sem um destino definido:

Lá fora, o vôo de um grande pássaro quase totalmente branco, talvez uma gaivota, corta minha imagem refletida na vidraça.
Desvio o rosto, não devo me deter tempo demais em meus próprios olhos. Aumento o som da canção, olho para fora enquanto o trem dispara sobre os trilhos. Preciso ficar sempre atento. Ainda não anoiteceu, e alguns dizem que há castelos pelo caminho. (ibid., p. 43)

Assim como os personagens de Resnais revelam-se a si mesmos ao viverem aventuras, amorosas ou não, na condição de estrangeiros, o personagem de Caio também reencontra-se consigo mesmo ao prosseguir viagem rumo a novos locais e a novas descobertas. A ausência de um desfecho conclusivo no texto, e também no filme, demonstra que a viagem, a estrada e a história estão sempre abertas. Assim como o caminho pode ser linear, ou paralelo a outra história, também pode ser transversal, unindo viajantes e lugares de passagem, onde a duração pode ser apenas uma metáfora.

“Bem longe de Marienbad” e O ano passado em Marienbad são obras transversais, ou seja, que se encontram em diversos pontos. Assim como o narrador de Caio F. encontra uma prova da presença de K no apartamento e uma explicação para a sua partida (a anotação que revela a busca pelo Leopardo dos Mares), o personagem da película também possui uma prova, segundo ele, de seu encontro com a dissimulada personagem interpretada por Delphine Seyrig: uma foto. Nela, a mulher encontra-se naquele mesmo jardim. Alegando que poderia ser uma foto qualquer, apreendida em um momento de desatenção na presente viagem, a personagem nega mais uma vez a realidade e a iminência da paixão, dando prosseguimento ao processo de persuasão e argumentação estabelecido por seu possível amante. O crítico Luiz Carlos Merten intitula seu artigo referente a esta obra de Resnais de “Uma história de persuasão e também de tempo perdido”.

Entre as muitas possibilidades de interpretações de O ano passado em Marienbad, há uma em que o diretor Alain Resnais e o escritor (roteirista) Alain Robbe-Grillet estão de acordo: trata-se de uma história de persuasão. Há um aspecto claro nessa interpretação: quando Robbe-Grillet quer resumir o filme, o faz sempre do ponto-de-vista do homem (Giorgio Albertazzi) que propõe à mulher (Delphine Seyrig) um passado. Resnais vê o filme como se esse passado fosse real e o homem desempenhasse o papel de um psicanalista, obrigando a mulher a assumir de volta o passado que, por qualquer motivo, recusa. “Foi nesse sentido que concebi a realização” (Resnais). (MERTEN, 2004, p. 123)

Simulacro da relação duvidosa entre os personagens é a peça de teatro apresentada no hotel onde transcorre a ação, ou a completa ausência dela, e que fornece uma pista de leitura para o espectador, pois é encenada a discussão de um casal a qual reproduz, de certo modo, a história do filme. A peça termina com a união dos amantes e com a frase: “Sou toda sua”. Esse desfecho, indicado nos primeiros minutos de filme, revela-nos, mais tarde, a pertinência do processo persuasivo estabelecido pelo personagem. Desse modo, o que parecia delírio ou invenção passa a ser verdade factual, mesmo com os diálogos e questionamentos abstratos de ambos. Frases como “Mas você parece não se lembrar” ou “Onde? Isso não importa.” têm como objetivo inserir o leitor/espectador no labirinto verbal e amoroso proposto pelo filme, em que, concomitantemente à busca por um final feliz, há a fuga de um possível desfecho, assim como na novela de Caio F.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marienbad. Pequena cidade da República Tcheca repleta de montanhas, castelos e jardins suntuosos. Lugar de encontros, desencontros e reencontros. Local para viver e imaginar o amor. Ironicamente ideal e imaginário. Cenário da literatura, da música, do cinema, de todas as artes. Pasárgada europeia capaz de unir artistas geograficamente afastados e seduzir o público através do mistério de deixar-se levar pela estrada e pela história.

O texto de Caio Fernando Abreu, o filme de Alain Resnais e o roteiro de Alain Robbe-Grillet unem-se a partir das perspectivas de estrangeiros que seus personagens apresentam, viajantes em lugares estranhos, lugares esses descritos de modo repetitivo e sinistro e tais textos unem-se, principalmente, pela atmosfera onírica e incerta presente nas obras e que também se concretiza pelas descrições dos ambientes e das relações amorosas buscadas incessantemente. A *nouvelle vague* de Resnais e o cine-roman de Robbe-Grillet romancearam o cinema do mesmo modo que o texto de Caio poderia transpor-se para a tela, um pouco anacronicamente, como um belo filme da *nouvelle vague* francesa. Assim, o diálogo transartístico revela-se possível e profícuo tanto através da revolução da linguagem filmica operada pela vanguarda francesa, nesse caso, quanto pela renovação da linguagem literária que estabelece relações de reciprocidade com o cinema e a música ao incorporar essas outras tradições artísticas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.
- _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- KOTHE, Flávio René. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Um sonho de cinema*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura: EDUNISC, 2004.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade.” In: MACHADO Jr. (et al). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD. Alain Resnais (Dir.). França: Argos films, 1961. Escrito por: Alain Robbe-Grillet. 1 DVD (94 MIN.), preto e branco. Título original: L’année dernière à Marienbad. Legendas em português.

PINGAUD, Bernard, SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, s/d.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

_____. *O ano passado em Marienbad*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROLLO, André Corrêa. *Duas representações de família: Os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson e Owen Wilson*. Porto Alegre, 2006. Mestrado em Literatura Comparada – PPGLET/UFRGS.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marrie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TAMARU, Angela Harumi. *Descrição e movimento: imagens descritivas no cinema e na literatura*. São Paulo: Scortecci, 2006.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005