

# L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD / 1961

(O Último Ano em Marienbad)

um filme de Alain Resnais

**Realização:** Alain Resnais / **Argumento:** Alain Robbe-Grillet / **Fotografia:** Sacha Vierny / **Direção Artística:** Jacques Saulnier / **Décors:** Georges Glon, Andre Piltant e Jean-Jacques Fabre / **Guarda-Roupa:** Bernard Evein / **Música:** Francis Seyrig (dirigida por André Girard, com Marie-Louise Gired ao órgão) / **Montagem:** Henri Colpi e Jasmine Chasney / **Som:** Guy Villette / **Interpretação:** Delphine Seyrig (a mulher), Giorgio Albertazzi (o amante?), Sacha Pitoëff (o marido?), Pierre Barbaud, Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville, Hélène Karnel, Jean Lenier, etc. (outros "habitantes").

**Produção:** Léon Senz para Argos Films; Terra Film; Films Cormoran; Precitel; Como-Films; Les Films Tamara; Cinetel; Silber Filmes; Cineriz / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa, em 35mm, scope, preto e branco, legendas em inglês com legendagem eletrónica em português, 93 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, a 9 de Maio de 1961 / **Estreia em Portugal:** Cinema Alvalade, a 3 de Maio de 1963 (reposição comercial nos anos 80).

---

*"Et pourtant ce temps à venir, vraie perspective des chefs-d'œuvre, si n'en pas tenir compte est l'erreur des mauvais juges, en tenir compte est parfois le dangereux scrupule des bons"*

Marcel Proust  
In "À la Recherche du Temps Perdu"

A frase citada em epígrafe insere-se numa famosa passagem de Proust (em "À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur" da "Recherche") quando o autor, depois de ouvir Mme. Swann (ex-Odette) tocar ao piano a Sonata de Vinteuil ("obra que demorou tanto tempo a amar") descobre que *"aquilo a que se chama a posteridade, é a posteridade da obra (...) que a obra de arte cria a sua própria posteridade"* E dá como exemplos os últimos quartetos de Beethoven, durante tanto tempo tão mal aceites, e que, graças a esse mesmo tempo, *"aumentaram o público dos quartetos de Beethoven, obtendo, assim, como todas as obras-primas, um progresso que não se refere ao valor do artista, mas ao conjunto de pessoas capazes de os amarem, conjunto inexistente quando as obras surgiram"*.

A que propósito vem esta conversa, quando se trata de **Marienbad**? Porque quando o filme se estreou, há quarenta e nove anos, não era grande a *société des esprits* capazes de o amarem e a obra apareceu, à generalidade do público, completamente incompreensível. Quarenta e nove anos depois, essa dificuldade de acesso a **Marienbad** desvaneceu-se e não só a linguagem do filme não nos parece singularmente ousada (como pareceu aos contemporâneos da estreia dele) como temos a "sensação" de já ter visto coisas semelhantes em dezenas de outros filmes, posteriores.

Quando ouvimos, logo no princípio, aquela voz, inicialmente imperceptível e, pouco a pouco, cada vez mais audível, repetir várias vezes, durante a sucessão de *travellings* por tectos e corredores do palácio barroco: *"une fois de plus, je m'avance le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction d'un autre siècle, cet hotel immense, luxueux, baroque, lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs silencieux, déserts, surchargés..."*, etc., não podíamos estar a ouvir (salvaguardados géneros, estilos e universos) uma eventual voz *off* de **Shining** do Kubrick? Não se trata de aproximável regresso ao passado, de aproximável evocação de outras vidas (cuja inexistência ou existência pouco importa) num *décor* labiríntico semelhante, num semelhante *hotel immense, luxueux, lugubre*? Escolhi **Shining**, mas podia dar muito outros exemplos, no cinema contemporâneo, de Marguerite Duras a Helma Sanders, de Raul Ruiz a Peter Greenaway. De todos, herméticos ainda ou já claramente acessíveis, se pode sustentar que são filhos de **Marienbad**, herdeiros deste filme.

**Marienbad** criou, pois, a sua posteridade como os quartetos de Beethoven evocados por Proust? A questão não é tão simples nem tão clara e, por isso, antecedi este texto da epígrafe do mesmo Proust que fala de erros de maus críticos e perigosos escrúpulos de bons.

Porque, se a *société des esprits* não foi muito numerosa, aquando da estreia de **Marienbad**, foi bastante ruidosa, sem ter em conta essa fatal perspectiva dos "*temps à venir*" a que se refere Proust.

Se já **Hiroshima, Mon Amour** fora delirantemente saudado pelos exegetas, **Marienbad** foi aclamado precisamente por esse papel premonitório na história do cinema, que François Weyergans resumiu numa frase: "*tenho o sentimento de estar na presença duma espécie de revolução copernicana*".

Quase cinquenta anos depois é tão evidente a importância histórica deste filme, que autorizou com o seu prestígio tantas divagações poéticas fílmicas futuras, com a inexistência dessa revolução copernicana. **Marienbad** abriu novos caminhos à narratividade fílmica, mas não trouxe nada de novo ao imaginário visual, ao seu devir a 24 imagens por segundo (para utilizar uma linguagem fenomenológica particularmente adequada). Resumindo ainda mais, já que a falta de espaço a isso me obriga: o que é novo em **Marienbad** é quase inteiramente alheio a Resnais (atenção ao quase) e deve-se a Robbe-Grillet e ao "novo romance", então na sua fase áurea; o que é bom em **Marienbad** vem muito de trás e achava-se já nas obras efectivamente revolucionárias de Lang, de Sternberg ou de Welles. E é curioso verificar o relativo menosprezo crítico com que foram acolhidas obras que se estrearam quase simultaneamente (como **Die Tausend Augen des Dr. Mabuse** - Fritz Lang, 60 - ou **Shock Corridor** - Fuller, 63) que parecem - hoje - avançar muito mais nos dédalos do imaginário do que o celebradíssimo filme que vamos ver.

Mas por outro lado - e por isso insisto tanto em que a questão não é para arrumar em duas penadas - talvez não pudéssemos hoje ver do mesmo modo estes filmes, ou os atrás evocados, se não tivesse existido **Marienbad**. Porque no filme de Resnais se explicita o que em muitos outros é implícito, ou se torna implícito devido a esta explicitação. Donde o acerto da epígrafe de Proust à obra que vamos ver: erraram, certamente, os *mauvais juges* que não tiveram em conta o alargamento de perspectivas futuras que **Marienbad** permitiu; erraram, também, os *bons juges* que exageraram os escrúpulos no temor (ou na expectativa) de que o futuro o consagraria, inequivocamente, como uma obra-prima. Parafrazeando, mais uma vez, Proust, **Marienbad** é o horoscópio duma maturidade cinematográfica, tirado na adolescência dela. Muita coisa se cumpriu, mas, como em todas as profecias, muita outra ficou na possibilidade dum futuro indeclinável.

Assim, o que mais interessa hoje em **Marienbad** não é o labirinto dos jardins à francesa do palácio bávaro (reflector de várias contradições entre o *décor* barroco e o cartesianismo que lhe está subjacente); não é a indeterminação do espaço (**Marienbad** ou **Frederiksbad** ou **Karlstadt**, ou qualquer outro local) ou do tempo (se voltamos ao "ano passado", ou se estamos neste, se o futuro, se em tempo nenhum); não é a tão debatida questão de sabermos se estamos numa metáfora do inferno ou do purgatório, ou num asilo de doentes mentais, não é também o cruzamento entre a história eventualmente acontecida (ou a acontecer) entre Seyrig, Albertazzi e Pitoëff e a variante do antiquíssimo jogo chinês (Jogo de Nim) em que a combinação inicial é sempre derrotada; menos ainda o são as variantes de tonalidades fotográfica (o preto, muito preto, o branco demasiado branco) e o dessincronismo entre a imagem visual e a imagem sonora, ou a função retórica da famosa estátua que até aos nossos dias provocaria as mais infelizes posteridades.

O cerne da obra parece-me estar - curiosamente - onde a crítica dos anos 60 nunca pensou que ele pudesse estar: na acentuação do carácter fictício do cinema, na sua possibilidade de ficcionar a ausência, figurando-a ou não. **Marienbad** é o filme que prolonga o lado mágico do cinema, o cinema como artifício, como "trucagem", tão desenvolvido na Alemanha dos anos 20 ou em Hollywood nos anos 40. Essa figuração da ausência (filmes sobre personagens mortos como **Rebecca** ou **Laura**, ou sobre personagens cuja aparência ocultava outra, como **Caligari** ou **Mabuse**), alargava-se em **Marienbad** a todos os personagens, que não têm nome, que não sabemos se estão vivos ou mortos e cuja aparência em nada corresponde ao que é narrado. Nesse sentido, **Marienbad** pode ser visto mais como o resultado final de muitas tentativas do que como o início de outras, mais como um filme conjugado no passado (e é-o desde o título: **L'Année Dernière à Marienbad**) do que como um filme aberto para o futuro.

JOÃO BÉNARD DA COSTA