

O processo criativo de Alain Resnais com ênfase no filme “Muriel, ou o tempo de um retorno”¹

Riccardo MIGLIORE²

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

O objeto retratado neste artigo é o filme *Muriel, ou o tempo de um retorno* (Alain Resnais, 1963), através do qual abordamos o método e o processo criativo do diretor, com o auxílio de uma coletânea de entrevistas com título *Alain Resnais: o método, a criação, o estilo* (2002). As ponderações, os relatos e as demais informações prestadas pelo cineasta são reveladoras de alguns aspectos específicos de seu ofício de *metteur en scène*. Apesar da especificidade e originalidade do filme que é objeto deste *paper*, sua complexidade formal e sua difícil absorção por parte do espectador, *Muriel...* pode ser considerado dentro da obra cinematográfica deste realizador, para exemplificar e ressaltar algumas peculiaridades do processo criativo que distingue Alain Resnais de outros cineastas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Ficção, Processo Criativo, Método, Alain Resnais

TEXTO DO TRABALHO

Dentro da vasta filmografia de Alain Resnais, escolhemos *Muriel, ou o tempo de um retorno* (1963), como objeto específico para debruçarmos sobre o processo criativo e o método deste cineasta. Devido à heterogenia da produção cinematográfica de Resnais, acreditamos seja melhor verticalizarmos a análise do referido processo artístico referente a apenas um dos filmes, como é o caso de *Muriel...* ao invés de depararmos com o conjunto da obra fílmica deste *metteur en scène*.

Antes mesmo de abordar o processo criativo e o método de Resnais, é útil considerar que este realizador entende o cinema como um meio de subsistência. Disso resulta o fato de Resnais se enxergar mais como um técnico do que um autor, um profissional que exerce sua função de diretor cinematográfico com a finalidade de ganhar a vida. Talvez seja por esta razão que o cineasta afirma: “(...) não entendo consagrar toda a minha vida ao cinema: quero sacrificar-lhe cinquenta por cento da minha existência, não mais do que isso [...]” (RESNAIS, 2002, p. 73)³.

No que diz respeito ao filme *Muriel...*, trata-se de um filme *sui generis* e, se fosse necessário definir este longa-metragem através de uma só palavra-chave, esta seria fragmentação. E, caso fosse possível acrescentar algumas outras palavras-chave, estas

¹ Trabalho apresentado no DT IV – Cinema e Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); E-mail: tanofb@gmail.com

³ Tradução livre.

seriam: melancolia, memória, passado, fantasmas, relacionamentos. O filme, tanto em termos de roteiro, assim como de atuação e *mise en scène* e, ainda, de montagem, parece ter sido construído a partir da ambiência tonal que deriva do conjunto das referidas palavras, muito embora, do ponto de vista dos estados de ânimo, um termo, qualquer termo, pode apenas esboçar, ou melhor, apontar para algo necessariamente mais intenso, profundo e de maior proporção. Muito embora Resnais admita começar com uma forma, e não com um estado de ânimo, como veremos adiante.

A sinopse do filme, em seu viés mais sucinto ou *storyline*, é assim definida pelo próprio Resnais: “*Muriel* retrata as complexas relações que se criam entre um grupo de indivíduos inteligentes e sensíveis que moram em *Boulogne*” (RESNAIS, 2002, p. 208). Este resumo essencial do longa-metragem é complementado por algumas considerações sobre os personagens, que segundo o cineasta: “são personagens ‘de passagem’, como sustenta Cayrol; têm um mal estar existencial, erram com frequência, mas nós vemos o lado comovente deles, ao invés daquele banal” (RESNAIS, 2002, p. 204) e ainda:

Alphonse conta umas histórias para si mesmo, isto é certo; Hélène passa a sua vida se deparando com atos falhos; Bernard reaviva constantemente a lembrança da coisa que mais o marcou, a cena da tortura, para se sentir existir. Todos têm ciclotimia. Vão como algas que boiam no mar, até que encontram uma rocha à qual se segurar... (RESNAIS, 2002, p. 204).

Resumindo, a sinopse pode ser a seguinte: Hélène mora com o filho Bernard e habita um apartamento que é, ao mesmo tempo, uma loja de móveis antigos. Um dia recebe Alphonse, com o qual teve um relacionamento. Alphonse está acompanhado por Françoise, que ele apresenta como sua sobrinha, embora em realidade seja a sua namorada. Aos poucos, os fantasmas do passado começam a aparecer, num mosaico melancólico de lembranças e estados de ânimo.

Neste *paper*, cuja referência em termos de entrevistas com Resnais é o livro *Alain Resnais: o método, a criação, o estilo* (2002), coletânea de entrevistas diversas com o diretor, estaremos sistematizando, inicialmente, alguns aspectos do processo criativo utilizado pelo realizador, sendo eles: o trabalho sobre o roteiro e a colaboração com o ator, a decupagem e a *mise en scène*; o trabalho de câmera, a fotografia e as cores; a montagem; a música. A ideia, portanto, é de começarmos com as considerações de Resnais sobre sua maneira de trabalhar e criar em termos gerais e, a partir disso, abordaremos especificamente o filme *Muriel, ou o tempo de um retorno*.

O filme no papel: da escrita do roteiro e da colaboração com o autor

Primeiramente, é útil frisar que Resnais não é um cineasta-autor, no sentido em que não é ele que cria e escreve as histórias representadas nos filmes que dirige, mas sim, escolhe outras pessoas, normalmente escritores, os quais começam a trabalhar sobre determinada história original. Nas palavras do cineasta: “Pessoalmente, interiormente, não

sinto de escolher uns escritores, tenho a impressão de escolher umas pessoas que contam histórias e que, ao fazê-lo, dispõem de maior talento do que eu” (RESNAIS, 2002, p. 67)⁴.

Em diversas entrevistas incluídas na coletânea acima que aqui utilizamos como principal referência bibliográfica, Resnais se refere à necessidade de uma relação de amizade com o autor ou a autora, amizade que, em alguns casos, é advinda simplesmente da simpatia que o diretor sente a respeito de determinado escritor, em decorrência do fato de ter lido diversos romances ou contos escritos por aquela pessoa. O fato deste cineasta escolher um escritor e não um roteirista especializado na escrita cinematográfica pode ser considerado como uma parte integrante do método de Resnais, sendo que este *modus operandi* influencia profundamente o processo criativo dos filmes do diretor. Ele acrescenta:

Enfim, sei que no meu caso pessoal seria muito difícil me abster do prazer de trabalhar com um escritor que me intriga: o interesse do ofício é justamente aquele de ver nascer uma história, ver uns personagens que se tornam vivos, começam a se contradizer, a nos escapar, a não querer dizer as frases que nós queremos que digam, se tudo for já definido, obviamente, não se experimenta a mesma felicidade (RESNAIS, 2002, p. 67).

No que tange à escolha de terceiros para escrever as histórias que resultarão nos filmes a ser por ele dirigidos, Resnais informa: “tenho uma sensação de liberdade maior trabalhando no roteiro de outra pessoa, porque não teria talvez um juízo muito seguro a propósito de algo escrito por mim” (RESNAIS, 2002, p. 74).

Interpelado⁵ acerca do respeito para o roteiro, Resnais responde que, se fosse por ele, o colocaria em discussão a cada dia de filmagens, mas isso não é possível devido ao plano de trabalho, pois as alterações de última hora, evidentemente, acabam por aumentar os custos de produção. O cineasta acrescenta algumas considerações que remetem para o seu entendimento de função autoral cujo núcleo básico, segundo Resnais, é constituído pelo roteirista, o diretor e o ator. Isto é, segundo o realizador de *Muriel, ou o tempo de um retorno*, o ator é um elemento criativo e fundamental na construção do filme. A este respeito, Resnais afirma que,

Dito isto, não considero que o autor seja alguém do qual se possa tomar o material e ao qual se possa dizer: “Senhor, acabou de escrever. Até logo. Eis o seu cheque...faço o que eu quero do seu trabalho”. Não, não é vero. Todavia, a escrita de um roteiro dura normalmente entre nove meses e um ano e é raro que entre o diretor e o roteirista não nasça uma amizade. Me sinto totalmente livre de discutir com ele e com os atores, servindo com frequência de intermediário entre a reação dos intérpretes e o roteirista. Nunca vi um ator não dizer algo de inteligente ou de interessante sobre um roteiro, sobre o seu papel ou até mesmo sobre o papel de

⁴ Assim como foi informado em nota de rodapé no texto de referência, este trecho, sob o título “Sobre o método, a criação e o estilo”, é oriundo da publicação “Cinéma”, n. 91, dezembro de 1964, pp. 72-80 (entrevista de Marcel Martin).

⁵ Assim como foi informado em nota de rodapé no texto de referência, este trecho, sob o título “O trabalho com os roteiristas”, é oriundo da publicação “*Caméra-Stylo*”, 3 de setembro de 1983, pp. 66-73 (entrevista de Sylvie Blum e Jérôme Prieur).

outro ator. Portanto tento de fazer umas leituras com os intérpretes muito antes das filmagens, de maneira que todas as sugestões dos atores sejam relatadas ao roteirista e que possa algumas vezes modificar umas cenas ou umas partes do roteiro com base no que diz o ator (RESNAIS, 2002, p. 89).

O trecho que acabamos de citar é emblemático para se compreender o processo criativo adotado por Resnais em suas realizações fílmicas, embora o diretor acrescente não ser este um mecanismo automático e sim, possível. Compreende-se, pois, a importância da abertura deste diretor para com os atores e sua função de mediação junto ao roteirista, o que reitera algo que, no âmbito da teoria cinematográfica, já tinha sido ressaltado por Vsevolod I. Pudovkin em *Film Technique, Film Acting* (1954), quando o cineasta soviético evidenciava a importância de uma colaboração prévia, justamente entre diretor, roteirista e ator, com o intuito de desclassificar certa tendência de utilizar os atores de forma mecânica, como meros objetos cênicos.

Quanto à singularidade de trabalhar com autores de romances e não com roteiristas, Resnais faz notar: “Sempre pedi aos escritores com os quais eu trabalhava de ter em consideração que aquilo que escreviam era destinado a ser projetado na tela, mas de escrever o roteiro se deixando completamente levar pelo estilo pessoal” (RESNAIS, 2002, p. 91).

É útil notar, contudo, que apesar do grau de liberdade concedido por Resnais aos autores de seus filmes e, como foi informado acima, sua consideração para com a opinião dos atores a respeito do roteiro, a participação deste cineasta no processo de construção do roteiro é indiscutível. Apesar de não escrever, este cineasta sempre contribuiu criativamente com a escrita do roteiro. Vê-se, pois, que quando os jornalistas perguntam-lhe se escreve, o diretor responde: “Nada disso. Falo, e só. Ou fico calado. Tudo acontece em função da avaliação do roteiro, ao passo que se têm reuniões de trabalho junto ao roteirista” (p. 91).

Quanto à referida colaboração autoral entre diretor, roteirista e ator, vale a pena considerar que a construção dos personagens surge da exigência de Resnais de ser informado (pelo roteirista) a respeito da que, em língua inglês, chama-se de *back-story* (a história que antecede a história narrada no filme). O cineasta revela:

Não tem regras. Existem atores que não querem saber muitos detalhes sobre a vida dos personagens, outros não. [...] Mas tem uma coisa que eu sempre faço: pedir ao roteirista uma espécie de biografia do personagem, assim que com os atores se possa estar de acordo sobre o que tem precedido o filme, se conheçam a infância do personagem, seus gostos. Não é esta coisa toda, mas ajuda (RESNAIS, 2002, p. 94).

Resnais, ao mesmo tempo, admite que, quando ensaia com os atores, costuma trabalhar sobre cenas que não existem no filme. Note-se que esta é uma abordagem metodológica que, anteriormente, já tinha sido sugerida por Vsevolod I. Pudovkin (1954), cineasta e teórico por sua vez influenciado pelo método de Stanislavski (2008).

Apesar das ponderações acima, as quais confirmam haver algumas regularidades, entende-se que o processo criativo adotado por Alain Resnais varia de um filme para o seguinte, na medida em que este realizador se define um “formalista”. Ao ser interpelado por Serge Daney e Danièle Dubroux⁶ da seguinte maneira: “É muito difícil quando se assistem os seus filmes, entender qual seja a ideia inicial. É uma ideia abstrata, o roteiro, um ator ou algumas palavras?”, o cineasta respondeu

Acredita que a cada vez seja a mesma coisa? Primeiro é necessário que ocorra um encontro com um roteirista e que eu sinta a possibilidade de uma amizade com ele. Geralmente, desde o começo eu tenho na cabeça uma forma, uma construção, sem ter os personagens e nem mesmo o enredo. É por isto que eu digo de ser um formalista, porque tenho a impressão que haja uma espécie de forma do filme que preexiste (RESNAIS, 2002, p. 80).

Este viés formalista, tendência inata de Alain Resnais, é que aumenta a heterogenia de sua obra cinematográfica. Desta maneira, se há um denominador comum no âmbito do processo criativo deste cineasta, este é ditado pela predileção formal e, ao mesmo tempo, pela tendência ao lado técnico e pragmático da direção, em contraposição ao aspecto autoral. Nas palavras do realizador:

(...) um autor de filme é, em minha opinião, um senhor que escreve ele mesmo seus argumentos e, além disso, amadurece em um mundo muito pessoal, que procura expressar, de fazer conhecer. Não é o meu caso. O ideal para mim é fazer filmes radicalmente diferentes e que em nada sejam semelhantes para testar, a cada vez, uma técnica nova. Que fique claro, não consigo perfeitamente (RESNAIS, 2002, p. 78).

Da construção dos personagens, ou da contribuição dos personagens ao filme

Vimos acima que Resnais valoriza bastante aquele momento da escrita do roteiro na qual os personagens começam a escapar da autoridade criativa do roteirista e do diretor, pois começam a viver de vida própria, a andar com as próprias pernas. Neste momento aquela frase que tinha sido pensada para o tal personagem é recusada pelo mesmo, não funciona mais e isto significa, justamente, que o personagem está adquirindo sua autonomia. Mas há um momento igualmente fundamental, segundo Resnais, no qual este cineasta sente a necessidade de conhecer as locações, não só aquelas onde o filme vai ser realizado, como também, aquelas que de certa maneira reforçam a caracterização dos personagens. Neste sentido, Resnais admite:

Preciso saber por exemplo, onde um personagem viveu, ir aos seus lugares, fazer anotações, mesmo se não tiver bastante dinheiro para filmar nestas localidades. Entrego ao ator umas fotografias da busca por locações, graças à qual imaginei a

⁶ Assim como foi informado em nota de rodapé no texto de referência, este trecho é oriundo da publicação “*Cahiers du cinéma*”, 347, maio de 1983, pp. 27-36.

vida anterior do personagem, porque o seu imaginário e o meu tenham a mesma base, para estabelecermos juntos o personagem (RESNAIS, 2002, p. 93).

Percebe-se e confirma-se um espírito colaborativo, por parte deste diretor, na medida em que reconhece o fato do diretor (e o roteirista) às vezes estar errado e que o alerta e a solução pode vir do lado dos atores: “Se um ator me diz que não gosta de uma frase, é vero: têm coisas que um personagem não pode dizer. Me dei conta disso. Às vezes os personagens nos escapam, é preciso segui-los” (RESNAIS, 2002, p. 203).

A fragmentação à qual nós nos temos referido acima pode ser explicada, também, pelo viés da caracterização dos personagens. Neste sentido, a preocupação de realismo é que teria movido Alain Resnais e o autor Jean Cayrol a criar personagens contraditórios. Afinal, a vida é contraditória e as pessoas, no âmbito do real, são profundamente paradoxais. Segundo o diretor: “Em *Muriel*, se tratava de fazer viver personagens que tomam umas decisões, mas que as mudam frequentemente, porque as palavras não dizem tudo, já que por causa de um olhar, de um gesto, a conversação e o sentimento mudam completamente” (RESNAIS, 2002, p. 205).

Compreende-se, portanto, que a caracterização dos personagens, neste filme, é fato central, inclusive no que diz respeito à caracterização do tipo de cinema aqui proposto, que segundo o realizador, é um cinema de estímulo, algo distinto de um cinema militante (como pode ser o caso do cinema de Jean-Luc Godard, ou aquele de um Ken Loach). Resnais afirma que *Muriel*...é apenas um esboço deste tipo de cinema,

No qual não se afirme que os heróis são exemplares, mas perante o qual o espectador tenha que dizer para si mesmo: ‘no lugar deles teria feito assim’, perante ao qual tenha vontade de pegar Bertrand pelos ombros, e de dizer a Hélène que está errada. É este espectador ativo o que serve (RESNAIS, 2002, p. 206).

Resulta interessante, também, verificar que a que chamamos de caracterização dos personagens, no caso do processo criativo e do método adotado por Resnais, é algo que pode extrapolar a construção convencional e corriqueira das entidades ficcionais no cinema. A este respeito é útil recuperar um comentário de Jean Cayrol, o autor e roteirista de *Muriel, ou o tempo de um retorno*. É da seguinte maneira que Cayrol relata acerca da experiência de trabalho junto a Resnais:

Ocorre que ele reúna os atores para estudar, fora de qualquer necessidade imediata, novas formas de expressão corporal ou para fazer experiências de dicção. [...] Este perfeccionismo se encontra em todas as etapas do trabalho de Resnais. Para *Muriel*, me pediu de escrever a biografia detalhada de todos os personagens do filme, para melhor situá-los, compreendê-los. Fez ler os meus romances a todos os atores principais, para fazê-los entrar no meu universo (RESNAIS, 2002, p. 207).

Acerca da *mise en scène*: do roteiro à decupagem e da relação entre montagem e encenação

Se Resnais, em seu processo criativo compartilhado (com o roteirista e os atores, antes do que mais nada), parte de uma forma que, com ele mesmo admite, antecede a definição dos personagens e até mesmo aquela do enredo, entende-se que a *mise en scène* é algo que, necessariamente, não tem como ser pensado após o roteiro ficar pronto. Segundo este cineasta: “A *mise en scène* deve preexistir à discussão, porque com frequência se pode pedir a alteração de uma cena ou a mudança de construção do roteiro em função puramente desta *mise en scène*; mas neste caso se faz automaticamente” (RESNAIS, 2002, p. 91).

Quando os jornalistas Blum e Prieur⁷ lhe perguntam sobre a possibilidade de pré-visualizar o filme antes mesmo de definir as locações, o realizador responde:

É possível ver uns fragmentos... não se deve perder a cabeça, mas a se perde de todo jeito, se tem pânico porque, quando o filme começa, se tem em mente alguns fragmentos, têm umas cenas que se veem muito bem e depois outras nas quais não se vê nada. Neste caso se disfarça um pouco, se tenta atrasar as filmagens. Mas tem uma manhã na qual você as tem diante de si (RESNAIS, 2002, p. 91).

Vale frisar que, para Resnais, além do texto em si, é importante o senso de musicalidade das palavras, quanto à interação que vem a se criar entre elas. Talvez seja esta uma das razões pelas quais, notadamente, este diretor preferiu colaborar com escritores ao invés de roteiristas cinematográficos. Blum e Prieur perguntam a Resnais se o texto não apenas é importante pela sonoridade dos diálogos e das palavras, como também, pela concepção da imagem, da *mise en cadre* e da *mise en scène*. Interessante, para este *paper*, é que o cineasta, ao responder, exemplificou justamente através do filme *Muriel*...:

Tudo isto estimula. Há um tipo de decupagem, que tenho adotado para *Muriel*, o tempo do retorno, que era nitidamente influenciado por um romance de Cayrol. Não era o roteiro que ele tinha escrito para mim, mas eu tinha encontrado nele um ritmo de frases que tinha imposto um ritmo à decupagem e que tentei reproduzir. Uma forma de respiração. Isso tem um custo muito alto. É muito demorado de se fazer (RESNAIS, 2002, p. 92).

Quanto à *mise en scène*, é interessante considerar o lado supersticioso deste diretor, através de uma singularidade admitida pelo mesmo, algo que o próprio Resnais denomina de fetiche:

Gosto muito de colocar em algum canto em um filme – é uma superstição – algo que não nunca tem sido feito anteriormente. Será um detalhe, durará um minuto. Não será visto pelo público e pela crítica, mas amo ter este fetiche. Além disso, não tenho – como se diz – nenhuma preocupação (RESNAIS, 2002, p. 93).

⁷ O texto foi informado acima, em outra nota de rodapé

Vale ressaltar que, para Resnais, a decupagem (e conseqüentemente a *mise en scène*) está ligada inexoravelmente ao roteiro. Segundo este realizador não há como se pensar diretamente uma decupagem sem ter um roteiro:

O roteiro deve suscitar uma forma de decupagem. Se preexistisse, seria completamente artificial. É preciso adaptar a própria decupagem ao roteiro. Se se quer ser livre, mais a decupagem é precisa, mais se tem liberdade de rodar de maneira diferente. É como uma espécie de parapeito [...]. E devido a esta segurança que se é livre de fazer outra coisa (RESNAIS, 2002, p. 94).

E concluindo, acerca da *mise en scène*, vale ressaltar que, segundo Resnais, há uma interligação imprescindível entre encenação e montagem, na medida em que

Seria impossível para mim conceber uma *mise en scène* que não considerasse a montagem, ao ponto que, com frequência, quando estou rodando, sinto o som da junção dos fragmentos de película no mesmo momento em que o quadro está se configurando. A produção de um filme consiste em uma série de aproximações (RESNAIS, 2002, p. 95).

Do trabalho da câmera, da fotografia e da tonalidade das cores

Um pressuposto do método e processo criativo de Alain Resnais, no que diz respeito ao trabalho de câmera, fotografia e cores, é que este cineasta tem certa predileção por filmar em estúdio, ao invés do que em locações. No mais, porém, a referida vontade de variar em termos de técnica utilizada, torna difícil a enumeração de características gerais da abordagem o realizador. Por exemplo, ao responder a Marcel Martin sobre qual seja a sua concepção de cor, o cineasta responde: “Não tenho uma a priori. Em *Muriel* a experiência consistia em ver se se podia fazer um filme colorido no qual se prestasse a menor atenção nas cores” (RESNAIS, 2002, p. 69) e acrescenta que, neste mesmo filme, “se tratava de protestar contra o prejuízo do *chiaroscuro* da vida cotidiana, portanto a cor representava o realismo” (idem).

Quanto ao trabalho da câmera, Bernard Génin pergunta a Resnais sobre o paralelo e a eventual influência dos desenhos em quadrinhos sobre uma cena de *Muriel...*, na qual há uma refeição que acaba de começar e, no plano seguinte, é possível ver dois pratos vazios. Resnais responde que, em *Muriel...*, a câmera permanece estática, mas que não tem pensado aos quadrinhos, e sim, à escrita peculiar de Jean Cayrol, da qual resulta uma decupagem em forma de mosaico, que por sua vez sustenta a nossa colocação inicial acerca da fragmentação como principal palavra-chave do filme.

Já, o fato de rodar predominantemente em estúdio deve-se a diversos fatores e, nas palavras do cineasta, vemos que este aspecto do processo criativo de Resnais é aplicado sempre que possível, inclusive em filmes realistas e sobre o cotidiano. O diretor revela:

(...) amo deixar os atores à vontade, não ter que renunciar a um posicionamento da câmera, a uma escolha de lentes. E é graças ao estúdio que Claude Sautet obtem dos atores uma atuação...diria suculenta! Além disso, no estúdio somos donos da luz. É a liberdade. Enquanto estou em externas, como Aronovich e Nuytten, sofro. Detesto o sol, é um projetor que não se pode dispor como se deseja! As filmagens em externas são sempre um calvário para os atores, que sentem demasiado calor ou frio (RESNAIS, 2002, p. 54).

A peculiaridade das cores e dos tons fotográficos e cenográficos em *Muriel, ou o tempo de um retorno*, já foi objeto das especulações mais variadas por parte de críticos e cinéfilos. Alain Resnais justifica o uso das cores (ao invés do preto e branco) por quatro razões:

Em primeiro lugar, porque tinha vontade. Em segundo lugar, porque é a solução mais normal. Enxergamos em cores, a realidade é colorida. [...] o preto e branco corresponde a uma transposição mais marcada. *Muriel* era um filme sobre o cotidiano. A cor devia nos ajudar a pôr em relevo o aspecto em mosaico do filme, acentuando suas rupturas, os cortes entre os quadros. Enfim, estava curioso de ver os resultados obtidos através de um filme em cores, se – ao rodá-lo – a cor nunca nos preocupava, nunca a interpretávamos, não queríamos obter um efeito dramático voluntário. É isto que fizemos (RESNAIS, 2002, p. 207).

O referido efeito dramático, funcional ao realismo, ao senso de cotidianidade, baseia-se no que o diretor chama de “recusa da cor” e, neste sentido, *Muriel*...utiliza a cor para ressaltar a caracterização dos personagens, enquanto entidades que remetem para pessoas comuns, com seus problemas e anseios banais, e portanto reais:

É um filme que temos pensado em preto e branco. A nossa regra do jogo foi a de filmar respeitando todos os horários reais. Assim o trem chegava realmente às 18:15; Alphonse, saindo da estação, o que ia fazer? Tomar um café na frente: tomávamos o café realmente de frente à estação de Boulogne, era amarelo e permaneceu amarelo. Se chovia, chovia; se o tempo era bom, era bom. Não mudávamos nada. O filme foi feito na recusa da cor. A cor servia para revelar o real, porque o *chiaroscuro* cotidiano efetivamente, é muito colorido (RESNAIS, 2002, p. 47).

Desta maneira observa-se que, apesar de Resnais afirmar que seu ponto de partida seria uma forma e, portanto, autodeclara-se um formalista, o processo criativo do filme revela a construção progressiva e sustentação de um estado de ânimo, de um tom ligado ao cotidiano de quatro personagens em Boulogne, ditado, inclusive do ponto de vista fotográfico, pelas nuances reais da luz do sol e das condições atmosféricas. O método descrito pelo cineasta nesta última citação acaba reforçando esta maneira de proceder que, de fato, parece contradizer a tese formalista do diretor. Mas, como já foi dito, a vida é

contraditória, o ser humano é contraditório, *Muriel...* é um filme composto de personagens contraditórias e, evidentemente, o próprio diretor manifesta os paradoxos que lhes são peculiares.

Da segunda *mise en scène*, ou “*mise en forme*” que seja: a montagem do filme

Se como foi retratado acima, a fragmentação que caracteriza este filme vem à tona através de elementos diversos, incluindo a caracterização dos personagens, o roteiro, a *decupagem* baseada na sonoridade das palavras criadas por Cayrol com base em seu estilo literário distintivo, a fotografia em se cadenciar e acompanhar as diferentes horas do dia, a *mise en scène* com seus cortes que, em alguns momentos, remetem para o movimento de uma mosca no ambiente (como o próprio Resnais destacou numa citação acima), é através da montagem que esta fragmentação narrativa é amplificada e adquire sua forma última.

Resulta que este cineasta, juntamente com os seus colaboradores técnicos e com os atores, se preocupa em criar determinados movimentos que lhe garantam determinados *raccords*. Afirma Resnais que, entre dois *raccords*, costuma deixar certa margem de liberdade, inclusive em termos de permitir a improvisação dos intérpretes. Neste sentido o realizador admite que, em determinados momentos, no set de filmagem, ele sente-se dispensável e pergunta-se qual seja mesmo a função do diretor cinematográfico.

Quando fala da relação entre roteiro e montagem, contudo, Resnais nos faz entender a razão de sua postura permissiva, no sentido em que, ao partir de um roteiro preciso e uma estrutura definida, é possível estimular os colaboradores e o elenco a preencher as brechas, de onde resulta a noção de função criativa plural (ou coletiva) que caracteriza o pensamento deste diretor sobre cinema. Nas palavras do cineasta: “Sim, tudo está previsto, assaz precisamente, mas se sabe que tudo pode mudar em sala de montagem. A previsão serve simplesmente para poder rodar de maneira lógica” (RESNAIS, 2002, p. 50). E, especificamente, quanto aos *raccords*, o diretor destaca: “Em sala de montagem, prefiro sempre um belo movimento de cena com um mau *raccord* do que o contrário...” (idem).

Resnais, também, realça a necessidade, em fase de montagem, de abrir mão das intenções de filmagem, do apego àquele determinado plano que deu tanto trabalho na hora da produção. Segundo este realizador é preciso, pois, evitar de se fixar e, para esta finalidade, é útil deixar passar certo tempo entre a fase de produção e aquela de pós-produção. Nas palavras do diretor: “(...) me interessa muito ter uma certa distância, porque creio que a montagem seja um trabalho de *mise en scène*, quase quanto a filmagem” (RESNAIS, 2002, p. 69).

O método através do qual Resnais procura obter a distância necessária está resumido nas seguintes palavras:

Na montagem, me esforço de fazer uma escolha perfeitamente livre, de misturar os planos, por exemplo, e de tirar as referências das claquetes, de maneira que não saiba mais qual é o número de uma tomada, para ser um espectador completamente novo e chegar a escolher em função de critérios que não sejam contaminados pela lembrança das filmagens (RESNAIS, 2002, p. 69).

No que diz respeito ao filme aqui considerado, é interessante notar que *Muriel, ou o tempo de um retorno*, levou cinco meses para ser montado, o que, tempo bastante anômalo (por excesso), para se montar um filme. Percebe-se que Resnais, em termos gerais, isto é, não apenas com relação a este filme, é defensor de uma montagem demorada:

Não se pode apressar a montagem, acontece sempre algo entre um plano e outro; uma montagem demasiadamente rápida, uns cortes demasiado brutos, obrigam a reordenar uns elementos sucessivos. Tento sempre de não ter demasiados cortes, mas ao contrário um trabalho acabado e um ritmo pleno (RESNAIS, 2002, p. 69).

Vemos, especificamente, que Marcel Martin⁸ questiona Resnais sobre o tempo excepcionalmente longo da montagem de *Muriel...*, e a resposta do cineasta sugere que esta etapa, para Resnais, é pelo menos tão importante quanto a fase de produção (as filmagens) e que durante a montagem ainda surgem problemas ou dúvidas que, por sua vez, exigem alguns ajustes no roteiro. Segundo este diretor, portanto, os cinco meses gastos entre montagem e mixagem do filme em questão não representam nada de extraordinário:

Não, por mim um filme representa um ano de trabalho, entre o momento da ideação e aquele da distribuição, e a montagem é tão importante quanto as filmagens. A *mise en scène* nunca para. Diria até que as filmagens são a parte mais leve do meu trabalho. Até agora o papel de Cayrol não terminou: ainda têm muitas coisas a serem definidas, que restam para serem ajustadas e às quais a montagem deve dar uma forma definitiva (RESNAIS, 2002, p. 203).

Ao considerarmos a montagem de *Muriel...* não temos como deixar de lado o papel fundamental desempenhado pela trilha sonora. Primeiramente pelo fato que Resnais, em mais de uma ocasião, falou sobre a relevância da sonoridade, inclusive dos diálogos, no que diz respeito ao ritmo de um filme. Em segundo lugar, pelo fato que, neste filme em particular, a mencionada fragmentação de certa forma é enfatizada através da trilha sonora.

O já citado “efeito mosaico”, a angústia dos personagens e que, através dos personagens, é provocada no espectador, são características que tornam *Muriel...* um filme difícil, no sentido mais elementar e “alimentar” possível, ou seja, difícil de ser digerido. E a música é um contraponto, uma dissonância sensorial com relação às imagens, definidas pelo próprio Resnais como “banais”. Nas palavras do cineasta: “Temos tentado, portanto, de fazer ganhar distância ao espectador, sem interromper a sua emoção, de suscitar nele um estado de desagrado, de angústia, susceptível de desencadear uma reflexão pessoal. É esta preocupação que determinou a escolha da música [...]” (RESNAIS, 2002, p. 207).

⁸ Assim como é informado em nota de rodapé no texto de referência, este trecho é oriundo da publicação “*Les Lettres françaises*”, de 21 de fevereiro de 1963, pp. 1-8.

Conclusão

Apesar da tendência de Alain Resnais quanto à experimentação de novas técnicas, que por sua vez torna necessária a contínua atualização do método de trabalho (e de certa forma, de sua relação com o cinema), resulta, pelo que foi considerado acima, que existem algumas regularidades, alguns pontos fixos. O processo criativo de Alain Resnais pôde ser verificado em *Muriel, ou o tempo de um retorno*, filme difícil e que, à época do lançamento, não representou certo um sucesso de botequim e em termos de crítica.

Como qualquer obra de arte que ponha o ser humano diante de suas incertezas e angústias, que provoque uma reflexão profunda sobre si mesmo, *Muriel...* é um audiovisual de difícil absorção. E se o conteúdo, por si só, provoca uma sensação de desagrado, a forma do filme, como advém das considerações do próprio diretor, é bastante complexa. A fragmentação reforça a incerteza existencial a ser experimentada pelo espectador, e a música, enquanto contraponto, é em si mesma uma dissonância com relação às imagens, ditadas pelo realismo e a banalidade do cotidiano.

Resumindo, verificamos que, apesar da complexidade formal e, também, do hermetismo substancial de *Muriel...*, é possível perceber, principalmente graças às entrevistas junto ao realizador, que persistem algumas características peculiares do processo criativo de Resnais, sendo elas: A opção de atribuir a um escritor (e não a um roteirista cinematográfico) a importante tarefa da criação do roteiro e, ao mesmo tempo; A colaboração estreita com este autor, estimulando-o a manter seu estilo narrativo e formal, meramente literário, mesmo considerando a natureza fílmica do empreendimento; A propensão para captar a sonoridade das palavras, inclusive nos diálogos, através da qual Resnais cria uma decupagem específica, que também é influenciada pela peculiaridade formal da escrita do autor; A visualização, embora parcial e fragmentada, de uma forma estrutural do filme, que o cineasta considera como ponto de partida de seu trabalho; O fato de começar a pensar a *mise en scène* antes mesmo da conclusão do roteiro, de maneira a, eventualmente, solicitar que sejam feitas as devidas alterações no *script*; O trabalho prévio junto aos atores, os quais são tidos como co-autores do filme, com direito a opinar e, eventualmente, sugerir alterações em diálogos e outras partes do roteiro; A busca por locações nas quais os personagens tenham vivenciado momentos importantes da própria biografia, mesmo que anterior e excluída da história a ser narrada através do filme, de maneira a fotografar e entregar aos atores imagens que possam ajuda-los a entrar melhor no papel; A exigência de imersão completa dos atores no universo do autor responsável pelo roteiro (no caso de Cayrol vimos acima que Resnais pediu aos atores para ler todos os romances deste escritor); A flexibilidade e a postura colaborativa do diretor na definição das movimentações dos atores, a partir de dois *raccords* preestabelecidos; A consideração da montagem como uma segunda *mise en scène* e a necessidade de participar do processo de pós-produção; A tendência a perceber o ritmo e musicalidade do filme, o que leva Resnais a atribuir muito valor à música e, também, aos efeitos sonoros (som ambiente).

Referências bibliográficas

PUDOVKIN, V.I. **Film technique and film acting**. London: Vision Press Limited, 1954.

RESNAIS, A. **Il metodo, la creazione, lo stile**. Roma: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 1992.

STANISLAVSKI, I. **Il lavoro dell'attore su se stesso**. Bari: Editori La Terza, 2008.

Filmografia

Alain Resnais. **Muriel, ou o tempo de um retorno** (França, 1963)