

KAHENA ZANARDO SARTORE



# A MULHER DENTRO DO ESPELHO

Desdobramentos da Imagem em *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A MULHER DENTRO DO ESPELHO:  
desdobramentos da imagem em *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain  
Resnais

KAHENA ZANARDO SARTORE

Porto Alegre, 2023

KAHENA ZANARDO SARTORE

## A MULHER DENTRO DO ESPELHO:

desdobramentos da imagem em *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain  
Resnais

Dissertação apresentada como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do grau de Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dra. Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV-UFRGS)

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Carolina Cruz Acom (UNIOESTE)

Prof<sup>a</sup>. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV-UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira  
(PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre, 2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Sartore, Kahena Zanardo

A mulher dentro do espelho: desdobramentos da  
imagem em O Ano Passado em Marienbad, de Alain Resnais  
/ Kahena Zanardo Sartore. -- 2023.

124 f.

Orientadora: Joana Bosak de Figueiredo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. imagem da mulher. 2. cinema. 3. espelho. 4. O  
Ano Passado em Marienbad. 5. teorias do olhar. I.  
Figueiredo, Joana Bosak de, orient. II. Título.

Aos sonhos.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à orientadora Joana Bosak, que demonstrou, desde a graduação, as possibilidades de viagens e ligações dos multiversos do imaginário, pelo carinho, apoio e orientação. Obrigada por me acompanhar no processo e construção deste trabalho.

Agradecimentos, também, à CAPES, pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa.

Aos professores do PPGAV pelas incontáveis trocas e conhecimentos realizados nas aulas ao longo do programa.

Aos colegas das turmas 30 e 31 por tantas conversas, trocas e apoio em almoços, aulas e encontros por Porto Alegre. Um agradecimento e dedicatória especial às colegas Aline, Ana, Karina e Jezabel pelo apoio imensurável, momentos de escrita compartilhados e carinho.

À minha família, minha mãe e minhas irmãs, cujo apoio em todos os âmbitos me permitiu cursar o programa de mestrado. Agradeço pelo incentivo de perseguir meus sonhos e minhas paixões. Pela oportunidade de conhecer mais o mundo. Pelo amor. Ao meu avô, cujo imaginário e paixões estão aqui presentes em todos os capítulos e que, apesar de não mais presente, existe em mim de modos que desafiam o funcionamento do tempo.

Aos amigos, pelo apoio, carinho imenso e por sempre celebrarem e acreditarem.

*I am silver and exact. I have no preconceptions.  
Whatever I see I swallow immediately  
Just as it is, unmisted by love or dislike.  
I am not cruel, just truthful –  
The eye of a little god, four-cornered.  
Most of the time I meditate on the opposite wall.  
It is pink, with speckles. I have looked at it so long  
I think it is a part of my heart. But it flickers.  
Faces and darkness separate us over and over.*

*Now I am a lake. A woman bends over me,  
Searching my reaches for what she really is.  
Then she turns to those liars, the candles or the moon.  
I see her back, and reflect it faithfully.  
She rewards me with tears and an agitation of hands  
I am important to her. She comes and goes.  
Each morning it is her face that replaces the darkness.  
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman  
Rises toward her day after day, like a terrible fish.*

- Sylvia Plath, *Mirror*

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação dos modos de representação da imagem da mulher no filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961), dirigido por Alain Resnais, levando em conta, principalmente, a presença de espelhos e olhar do outro. Junto a abordagens da história feminista da arte e da teoria feminista do cinema, o trabalho se aproxima do filme como um objeto artístico, levando o cinema para dentro das categorias da arte como objeto poético. A partir de elementos constitutivos das teorias da imagem, da história da arte e teoria do cinema, existe um resgate do espelho e do olhar, com o objetivo de compreender como formaram e como se associam às representações da imagem da mulher ao longo dos séculos. As teorias do olhar no cinema são levantadas através de um viés crítico e contemporâneo, de modo a compreender o contexto em que o filme foi criado. Através dessas reflexões críticas, da história da arte e maneiras de olhar, são realizadas leituras do filme a partir dos conceitos de imagem, espelho e olhar, de modo a entender a imagem da mulher que se forma.

**Palavras-chave:** imagem da mulher; cinema; espelho; *O Ano Passado em Marienbad*; teorias do olhar.



## ABSTRACT

This research proposes an investigation of the modes of representation of the female image in the Alain Resnais film, *Last Year at Marienbad* (1961), taking into account, primarily, the presence of mirrors and the gaze of others. Next to feminist art history and feminist film theory frameworks, this dissertation approaches the film as an artistic object, inserting cinema in the art categories as a poetic object. From theories of the image, art history and film theory overviews, there is a retrieval of the mirror and the gaze, with the goal of comprehending how they formed and how they are associated with the representations of women throughout the centuries. Theories of the gaze in film are compiled through a critical and contemporary lens, with the intent of understanding the context in which the film was created. Through these critical reflections of art history and the ways of looking, readings and analyses are made of the film, from the concepts of image, mirror and gaze, aiming to understand the female image that is made.

**Palavras-chave:** female image; film; mirror; *Last Year at Marienbad*; theories of the gaze.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2012.....25
- Figura 2 – À esquerda: Caravaggio, *Judite decapitando Holofernes*, 1599. Galleria Nazionale d'Arte Antica. À direita: Peter Paul Rubens, *Judith with the head of Holofernes*, 1616. Herzog Anton Ulrich Museum.....26
- Figura 3 – Artemisia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes*, 1614-1620. Galleria degli Uffizi.....26
- Figura 4 – Colagem de pinturas de Salomé com a cabeça de João Batista, realizadas por Artemisia Gentileschi e Fede Galizia.....27
- Figura 5 – Colagem de pinturas de Salomé com a cabeça de João Batista, realizadas por Giampietrino, Bernardino Luini, Caravaggio e Alberto Artioli.....27
- Figura 6 – O hotel palácio de *O Ano Passado em Marienbad*. Filme, p&b, 1961. Alain Resnais.....41
- Figura 7 – Sequência de imagens de *O Ano Passado em Marienbad* (1961).....43
- Figura 8 – Cenas de *O Ano Passado em Marienbad* (1961) e *Sonho de Valsa* (1987).....47
- Figura 9 – à esquerda: colagem de cenas de *O Ano Passado em Marienbad* (1961). À direita: Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1485-86, Galleria degli Uffizi (detalhe).....49
- Figura 10 – Cenas de *O Ano Passado em Marienbad* (1961) *O Cozinheiro*, *O Ladrão*, *Sua Mulher e o Amante* (1989).....52
- Figura 11 – Cena de *O Ano Passado em Marienbad* (1961).....55
- Figura 12 – Salão de espelhos em Amalienburg, presente em diversas cenas de *O Ano Passado em Marienbad* (1961). .....57
- Figura 13 – Jan Van Eyck, *O Casal Arnolfini*, 1434.....60
- Figura 14 – Diego Velázquez, *As Meninas*, 1656. Museu do Prado.....61
- Figura 15: – René Magritte, *A Reprodução Proibida*, 1937. Museu Boijmans Van Beuningen.....66
- Figura 16: – Hans Memling, *Vanité*, 1485. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.....70
- Figura 17 – Alegorias a Prudência, da esquerda para a direita, de Simon Vouet (1645), Girolamo Macchietti (1550-93) e Marcantonio Raimondi (1510-27), respectivamente.....71

|  |     |
|--|-----|
| Figura 18 – À esquerda: Berthe Morisot, <i>Psyché</i> , 1876. Museu Thyssen-Bornemisza.<br>À direita: Édouard Manet, <i>Devant la Glace</i> , 1876, Guggenheim.....                          | 72  |
| Figura 19 – Édouard Manet, <i>Um Bar no Folies-Bergère</i> , 1882. Courtauld Gallery.....  | 73  |
| Figura 20 – À esquerda: Peter Paul Rubens, <i>Toilette der Venus</i> , 1615. Museu de Liechtenstein.<br>À direita: Ticiano, <i>Venero alle specchio</i> , 1555. National Gallery of Art..... | 73  |
| Figura 21 – À esquerda: Simon Vouet, <i>Toilette of Venus</i> , 1629. Cincinnati Art Museum. À<br>direita: Paolo Veronese, <i>Vênus com espelho</i> , circa 1585. Joslyn Art Museum.....     | 74  |
| Figura 22 – Diego Velázquez, <i>Vênus ao Espelho</i> , 1647-51. National Gallery.....  | 75  |
| Figura 23 – Cena de <i>Orfeu</i> (1950).....   | 77  |
| Figura 24 – Colagem de cenas de <i>O Mundo por Um Fio</i> (1973).....  | 78  |
| Figura 25 – Sequência de uma cena de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....   | 82  |
| Figura 26 – Duas cenas de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 84  |
| Figura 27 – Cena de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 84  |
| Figura 28 – Cena de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 85  |
| Figura 29 – Duas cenas de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 86  |
| Figura 30 – Cena de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 87  |
| Figura 31 – Cena de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 88  |
| Figura 32 – Cena de em <i>Vertigo</i> (1958), de Hitchcock.....  | 90  |
| Figura 33 – Cena de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 91  |
| Figura 34 – Barbara Kruger, <i>Sem título (your gaze hits the side of my face)</i> , 1981. National<br>Gallery of Art.....   | 95  |
| Figura 35 – Sequência de uma cena em <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....   | 107 |
| Figura 36 – Sequência de uma cena em <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....   | 112 |
| Figura 37 – Sequência de uma cena em <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....   | 113 |
| Figura 38 – Cena de <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961).....  | 114 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>12</b>  |
| <b>1. COMO SE SUA VAGA IMAGEM PUDESSE REAPARECER NESTE MESMO LOCAL, ONDE VOCÊ IMAGinou.....</b> | <b>22</b>  |
| 1.1 Da imagem: o que quer e qual o seu destino.....   | 22         |
| 1.2 Do cinema e seu espelho mágico.....   | 29         |
| 1.3 A mulher dentro da tela.....  | 35         |
| 1.3.1 A mulher e seus panos.....  | 38         |
| 1.4 O Ano Passado em Marienbad e o jogo de imagens.....   | 40         |
| <b>2. EU A VI NAQUELE ESPELHO.....</b>  | <b>54</b>  |
| 2.1 Espelhos na história da arte.....   | 56         |
| 2.2 Reflexos do reflexo.....  | 63         |
| 2.2.1 A mulher dentro do espelho.....   | 68         |
| 2.3 Os complexos espelhos do cinema.....  | 75         |
| 2.4 O salão de espelhos infinitos de Marienbad.....   | 81         |
| <b>3. POR QUE ME OLHAS ASSIM?.....</b>  | <b>94</b>  |
| 3.1 Outros olhares.....   | 97         |
| 3.1 Por fora do filme.....  | 103        |
| 3.2 Por dentro do filme.....  | 109        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>116</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>119</b> |

## INTRODUÇÃO

Uma moldura. A moldura do quadro, a moldura do espelho, dos olhos. No inglês, *frame*, que funciona como enquadramento e também denomina cada um dos 24 quadros que fazem um segundo em um filme. Uma mulher vê sua imagem milhares de vezes dentro da moldura: na pintura, no espelho, no filme; constantemente acompanhada pelo olhar dos outros sobre si. Durante os quase dez anos passados no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foram esses temas que giraram em torno de meu imaginário e trabalho artístico, majoritariamente fotográfico. Foi pensando na imagem da mulher e sua relação com o espelho que resultou um trabalho de conclusão de curso, na área de poéticas visuais, intitulado *Dentro do Espelho: um processo artístico em fotografia e audiovisual* (2019). Na produção artística, minha imagem se repete em si a partir de espelhos e montagens que existem em um universo preto e branco de reflexos fragmentados e imagens repetidas.

A obsessão com o espelho – chamo de obsessão, porque outra forma de chamar esse impulso que me faz catar espelhos quebrados na rua e registrar todos os que me refletem no cotidiano, eu desconheço –, que se iniciou antes da descoberta que meu falecido avô os manufaturava, junto à paixão pelo cinema, que nutro desde a infância, me levaram à inevitável procura da junção de ambos. O tempo, a memória e a imaginação acontecem internamente de maneira mais confusa do que costumamos acreditar. A escolha para a migração em direção à área de História, Teoria e Crítica da Arte para o mestrado aconteceu gradualmente, e um novo desejo de abordar tal junção de maneira investigativa e teórica, de modo que pensasse, ainda, sobre a imagem da mulher, se fez presente. Foi nos processos de tentativa de entendimento de qual seria o foco da pesquisa que descobri *L'année dernière à Marienbad* (*O Ano Passado em Marienbad*), filme de 1961, do diretor francês Alain Resnais (1922-2014).

O filme existe em um universo preto e branco, cheio de espelhos e imagens que se repetem; no centro se encontra uma mulher. Sua origem e seu destino são completamente desconhecidos. Também é o seu presente. Tempo e memória, nesse filme, se confundem. Assim como a verdade e a mentira. O filme de Resnais produziu em mim um encantamento. Pode-se perceber, nestas páginas, por vezes um carinho por um desconhecido falecido há quase dez anos. Não o nego. Ao ler suas entrevistas, comentários, ver seus filmes, acontece uma espécie de identificação. Talvez uma percepção ou crença na existência de ideias similares, ou coisas por ele faladas que já haviam transitado em minha mente mas nunca colocadas em palavras. A primeira vez que assisti *O Ano Passado em Marienbad*, desejei que

eu o tivesse criado. Existia uma similaridade tão grande entre conteúdo e visualidade do filme com meu próprio imaginário. Como se ele existisse no fundo de minha mente antes de sequer saber que existia. Resnais trabalhou em seus filmes com imaginação, tempo, memória, como se explorasse a não linearidade do tempo. Ou o fato de o passado ser mais presente do que imaginamos, e vice-versa. Ao fim de seu documentário *Noite e Neblina* (1956), ele diz: "nós, que fingimos acreditar que tudo isso pertence a um só tempo".

É na união de imaginários, pensamentos e dores que em mim transitaram ao longo do tempo que este trabalho formou sua base. Partindo do uso do filme de Resnais como âncora, esta pesquisa pretende investigar a imagem da mulher, sua formação, representação e desdobramentos. Existem três conceitos, ou alicerces, que atravessam o trabalho e se atravessam entre si: imagem, espelho e olhar. O trabalho pretende, portanto, compreender a seguinte questão: de que maneira se constrói a imagem da mulher no filme *O Ano Passado em Marienbad*, principalmente, quando vinculada ao espelho e ao olhar do outro?

Para realizar as conexões entre os objetivos da pesquisa e seu objeto principal, foi realizado um percurso metodológico não contido a somente uma fórmula pré-estabelecida, mas que também perpassa processos próprios. A partir dos tópicos dos capítulos, o estudo e as leituras do filme acontecem de maneira orgânica, fabricando uma costura com os temas que vão sendo levantados, proporcionando exemplos e realizando paralelos com outras produções cinematográficas. A imagem da mulher é mantida como um ponto central ao longo de todos os tensionamentos levantados. Além disso, a partir de contextos e referências da história da arte, além de proporcionar contextualizações essenciais acerca dos temas levantados, se evidenciam os processos de retroalimentação entre as artes visuais e o cinema.

A imagem da mulher esteve, de maneira histórica, submetida aos olhos e ao pertencimento de outros, podendo pertencer a ela mesma somente depois de muita luta. Ao longo da história da arte, a mulher nela foi inserida muito mais como objeto – objeto esse, de prazer *voyeurístico* para o homem – do que sujeito criador. Com o objetivo de compreender as formas em que a imagem da mulher existiu e existe, o trabalho realiza diversas passagens pela história da arte de maneira a entender quais são as bases para a posterior representação da imagem da mulher no cinema.

A pesquisa sobre mulheres na História da Arte tem realizado um movimento para que ocorra o "desapagamento" das mesmas, devido à ostracização sistêmica sofrida pelas mulheres e outros grupos com pouca representação durante séculos. Segundo Linda Nochlin, a pergunta a respeito da suposta inexistência de grandes mulheres artistas na história da arte só pode ser respondida quando reconhece as estruturas sistêmicas que não permitiram que

mulheres – e outros grupos, como as pessoas negras – nem sequer fizessem parte e fossem vistas como pertencentes ao mesmo grupo dos homens brancos artistas (Nochlin, 2021, p. 26-7). Griselda Pollock compartilha um sentimento semelhante, ao afirmar que ao permanecer presos às categorias da história da arte, a pergunta gera desvantagens para as mulheres. Segundo ela, é necessário, portanto, ir além de adicionar as mulheres a categorias e métodos já existentes (Pollock, 1995, p. 300-3). É necessário, portanto, que se realize uma análise e uma intervenção crítica das práticas artísticas, levando em conta questões de gênero, classe e raça em todos os meios de representação. A questão da mulher, para Nochlin, deve funcionar como um catalisador e instrumento intelectual (Nochlin, 2021, p. 21), que desconstrói os paradigmas existentes e antagoniza as estruturas patriarcais, questionando os preceitos fundamentais da disciplina da história da arte, e não somente funcionando como um suplemento ou variante da história da arte *mainstream* (Nochlin, 2021, p. 60).

Com relação à teoria do cinema, a crítica feminista Teresa de Lauretis aponta a existência de dois modelos, uma linguística estrutural e uma psicanalítica. O primeiro, segundo a autora, reconhece a diferença sexual e a questão de gênero como um aspecto biológico, e não um processo sócio-cultural de diferenciação. Já o modelo psicanalítico reconhece essa diferenciação social, porém as trabalha a partir de um referencial exclusivamente masculino, ao trabalhar conceitos como falo, castração e desejo. Segundo ela, em ambos os casos a mulher acaba associada ou confinada à sexualidade masculina (Lauretis, 1993, p. 100). Que se realize uma fuga dessa restrição e confinamento é, portanto, crucial. Não pretendo ignorar as questões sociais nem concentrar-me na vertente psicanalítica que se foca na ideia da mulher representando o falo castrado. A figura da mulher, entretanto, foi por muitos anos – e continua sendo – representada de acordo com o ideal do desejo masculino no cinema e nas artes. O que pretendo, é entender criticamente essa imagem a partir de um contexto social em que essa diferença e desigualdade de gênero existe, ao mesmo tempo que compreendendo o fato de, muitas vezes, ela existir pelo olhar dos homens.

As teorias feministas da arte e do cinema procuraram, muitas vezes, uma concentração no estudo dessas artes realizadas por criadoras mulheres; este trabalho trata de um objeto produzido por homens. A continuação da investigação crítica acerca das representações da mulher em contextos hegemônicos, entretanto, ainda pode carregar consigo informações e questionamentos importantes para o futuro da imagem não só da mulher, mas de todos aqueles que não possuem sua imagem representada de maneira fidedigna, cuidadosa e positiva. A pesquisa, portanto, procurou realizar uma revisão crítica da condição da imagem da mulher ao longo de suas representações, utilizando a "questão da mulher", como diz

Nochlin, como instrumento catalisador, na tentativa de auxílio no desmonte das estruturas que proporcionaram, em primeiro lugar, os usos dessas imagens de maneira problemática.

Apesar de recorrer a exemplos e resgates da história da arte para demonstrar meus pensamentos, não o faço com o objetivo de legitimar a pesquisa – que tem como âncora um filme – como válida dentro da área da pesquisa em arte. Existe uma compartimentação entre cinema e arte, como se fossem duas áreas separadas. As artes visuais e a produção audiovisual transitam sim em mundos diferentes, e são regidas por sistemas diferentes. Entretanto, ambas possuem semelhanças, sobretudo de ordem criativa, e se retroalimentam, referenciando uma à outra constantemente, utilizando uma à outra diretamente em suas composições, decomposições e conceitos. Apresento e proponho, neste trabalho, o cinema da maneira como o enxergo: o filme como uma poética visual. Para Jacques Aumont, todo filme é um ato poético. Segundo o autor, "é na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico" (Aumont, 2008, p. 31).

Susan Sontag, em *Contra a Interpretação* (1961), onde propõe uma maneira de teorizar e criticar a arte que não objetiva mostrar seu significado, mas sim como ela é aquilo que é, apresenta, além de uma menção direta a *O Ano Passado em Marienbad* como um objeto artístico que ao mesmo tempo estimula e resiste à interpretação, a menção ao cinema como a forma de arte mais viva, emocionante do momento, na década de 1960 (Sontag, 2009, p. 11). Percebe-se, no texto da autora, a inclusão inequívoca do cinema – e deste filme específico – no campo da arte. Anne D'Alleva, semelhantemente, insere o cinema no campo quando disserta acerca dos métodos e teorias da história da arte. Ao dialogar a respeito de cinema e outros assuntos relevantes a este trabalho, a autora diz:

A teoria do cinema, e teorias do olhar [*gaze*], têm sido importantes para a história da arte porque elas proporcionam um relato da experiência individual de ver. Ao se desenvolverem, estas teorias têm informado sobre gênero, orientação sexual, raça e classe como fatores que moldam o olhar e a subjetividade em geral de maneiras que as teorias da visão geradas dentro da história da arte e da psicologia da arte, apesar de provocantes, têm falhado informar (D'Alleva, 2005, p. 108).

De maneira análoga, é possível levar em conta o que Aumont nos diz sobre a pesquisa em cinema:

Teorizar o cinema é buscar como ele é imagem, como ele representa o mundo, veridicamente ou não; é preocupar-se com sua ação social e com a



maneira como modela os espíritos; é seguir um projeto teórico, coerente e sistemático (Aumont, 2002, p. 135).

D'Alleva afirma que um método de realizar o estudo teórico da história da arte é focar as análises visuais e de contexto em questionamentos mais concentrados em questões específicas, ou seja, entendendo o objeto a partir de pontos específicos que ele levanta (D'Alleva, 2005, p. 11). Nesse caso, pretende-se analisar o filme a partir do problema que a pesquisa traz como principal: a maneira como se forma a imagem da mulher dentro do filme, levando em conta especialmente a imagem do espelho e o olhar do outro. Essa pesquisa se apresenta, então, como mais conceitual em seus argumentos, questões e temas, aproximando-se do cinema de maneira similar à que poderia se aproximar das artes visuais. Aumont defende como evidente que o cinema é uma arte e o cineasta um artista (Aumont, 2002, p.8). Acredito portanto, que o estudo do cinema de uma perspectiva que o coloca como objeto poético merece mais espaço nas artes.

Ao pesquisar palavras-chave relativas à pesquisa no catálogo de teses da Capes, utilizando o filtro ARTES para ÁREA DO CONHECIMENTO, e também NOME DO PROGRAMA, é possível encontrar diversas teses e dissertações que conversam com o tema. Entretanto, as que falam especificamente de cinema, ou trabalham especificamente com um filme existem em quantidade mais limitada. Alguns exemplos incluem: a dissertação de Carla Munhoz Onodera, *QUE HORAS ELA(S) VOLTA(M)? Análise do impacto do Estado nas questões de gênero no cinema a partir do filme da roteirista e diretora Anna Muylaert* (2022), realizada pela Escola de Belas Artes da UFMG; a de Júlio Lafetá, *A intermedialidade no cinema de peter greenaway: uma intermediática do filme* Prospero's Books (2011), UFMG; e *Puzzle-films e narrativas não-lineares no cinema fantástico: um estudo de caso de Abre Los Ojos e Yella* (2015), de Pedro Felipe Carcereri, da Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Sobre o campo do cinema é possível encontrar, por exemplo: o trabalho de Thais Botrel Reis, *A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro* (2017), também da UFMG – e parte do referencial bibliográfico deste trabalho –; *História da roupa e da moda estudada pelos figurinos cinematográficos* (2013), de Daniella Romanato, do Instituto de Artes da UniCamp, que também aparece como referencial bibliográfico no presente trabalho. Sobre especificamente a imagem da mulher associada ao cinema, foi possível encontrar, além do trabalho de Reis, mais um trabalho, realizado também através da EBA da UFMG, de Alexandre Martins Soares, intitulado *A imagem da mulher no cinema da Alemanha oriental* (2017). Muitos dos resultados

configuram trabalhos realizados na UFMG, UFJF e UniCamp. A pesquisa sobre cinema em dissertações do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS resulta em somente oito títulos, com uma maioria inserindo o meio do cinema como parte do objeto. Nenhum dos trabalhos trata de um filme em específico como objeto poético, nem trata da imagem da mulher.

É importante apontar duas observações. A primeira, é que existe a pesquisa em cinema de maneira presente em programas de pós-graduação em arte em diversas universidades do país, e isto também legitima a presente pesquisa dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. A segunda observação é que, apesar de ser um tema presente na área de ARTES, a maioria dos trabalhos sobre cinema parece ser feita em áreas como a Comunicação, Literatura, História, ou programas específicos em estudos audiovisuais. Além disso, a maioria dos trabalhos que aparecem nas pesquisas foram realizados entre 5 e 20 anos atrás, podendo-se perceber uma falta no estudo recente desses temas. Intento, portanto, com meu trabalho, ampliar a pesquisa em cinema dentro do campo acadêmico das Artes Visuais e da pesquisa em artes da UFRGS, inserindo o cinema, inequivocamente, nas artes. A presente pesquisa tenciona, portanto, entender como a partir do cinema se representa o mundo e as questões de cunho político e social que a partir dele se levantam. Não somente isso, mas evidenciando tais aspectos a partir de elementos visuais, compreendendo sua imagem e o mundo que dentro dele se cria.

A partir de tudo isso, este trabalho, que propõe como título principal *A Mulher Dentro do Espelho*, procura realizar um olhar para além – ou para dentro – da moldura, aquela que contém a superfície reflexiva, a imagem da mulher, a imagem do cinema. Para a composição do trabalho, que se categoriza como teórico em sua natureza, um processo de pesquisa qualitativo, portanto, a partir da revisão de literatura publicada, foi escolhido. Os três capítulos que compõem sua estrutura foram formados a partir dos três conceitos previamente mencionados, sendo eles a imagem, o espelho e o olhar consecutivamente. Estes três conceitos são, ao longo de todo o texto, apesar de contarem com capítulos próprios, apresentados como três eixos de um mesmo mecanismo; espelho e olhar aparecem conectados e inseparáveis não somente um do outro, mas também da imagem da mulher. Além disso, procurei, apesar de nem sempre possível, priorizar autoras mulheres através de todas as etapas da pesquisa. Cada capítulo é intitulado a partir de falas presentes em *O Ano Passado em Marienbad* que se relacionam ao seu tema principal.

O primeiro capítulo trata de compreender a imagem, sua significância e seus conceitos. O trabalho é aberto com uma referência ao livro de John Berger, *Modos de Ver*

(1972), que aparece ao longo de todo o trabalho, unindo as investigações e realizando um constante resgate à história da arte. A partir de textos de Jacques Lacan, Jacques Rancière, W. J. T. Mitchell e Walter Benjamin, são realizados tensionamentos que objetivam abarcar a importância da imagem, como com elas nos relacionamos e sua existência como um espelho. As problemáticas envolvendo as representações da mulher ao longo da história aqui iniciam seu aparecimento. A seguir, existiu a tentativa de considerar a imagem do cinema de forma semelhante às imagens da história da arte, pensando o cinema também como espelho, para, a partir disto, seguir com um levantamento acerca da imagem da mulher no cinema, suas representações e impacto. Importantes teóricos como Gilles Deleuze (que também aparece proeminentemente ao longo dos três capítulos), Ismail Xavier e Jacques Aumont auxiliam essas reflexões, além das teóricas do cinema que trabalham a questão da mulher, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Anneke Smelik e outras. Finalmente, o capítulo é concluído com a primeira instância de leitura do filme *O Ano Passado em Marienbad*, defendendo a importância da imagem e da imagem da mulher como temas centrais à narrativa não linear da obra.

O espelho, em seguida, passa a aparecer menos como metáfora e mais como objeto, no segundo capítulo. O livro *História do Espelho* (1994), da historiadora francesa Sabine Melchior-Bonnet é essencial ao capítulo, que se inicia recapitulando uma breve história do objeto espelho, depois se concentra, através de um apanhado histórico da presença do espelho no imaginário artístico, no seu aparecimento em representações de mulheres ao longo da história da arte. Além disso, com o aporte das teorias de Deleuze, Lacan e outros, foi feita a exploração do impacto do espelho no cotidiano e das suas passagens pelo universo simbólico para, a partir de todo o levantamento dos desdobramentos da superfície reflexiva, entender seu uso e aparecimento no cinema. O texto segue, então, nas leituras do filme. Depois da sugestão da importância do tema da imagem, é analisada a presença do espelho e seus potenciais simbólicos no filme, em especial sua presença relacionada à imagem da protagonista.

O filme que é analisado ao longo do trabalho pode ser considerado um quebra-cabeças sem solução. É uma obra que possui abertura interpretativa e não existe resposta correta que explique seus acontecimentos. Sontag acredita que *O Ano Passado em Marienbad* não deve ser interpretado (Sontag, 2009, p. 9), mas acredito que o filme pede que nele cada olhar único seja depositado. Desta forma, o último capítulo, que se concentra no olhar, procura trazer as teorias do olhar para refletir sobre a imagem da mulher sob diferentes olhares, principalmente no cinema. O texto explora as questões de representação, pensando em questões de gênero e

raça que, apesar de não estarem presentes no filme, são uma importante menção devido a sua relevância contemporânea. A partir de autoras como Ann Kaplan, bell hooks, Thais Reis e outras anteriormente presentes, foi realizada uma sonda por teorias referentes a outros olhares no cinema, como o olhar da espectadora negra e o que potencialmente pode configurar um olhar feminino. A partir dessas bases, procurei refletir sobre os olhares que circundam *Marienbad* tanto dentro quanto fora do filme: os olhares e contextos que o criaram e os olhares presentes na narrativa, como essa história se dá a partir do olhar da mulher e como sua imagem se forma a partir disso.

A pesquisa utiliza, em muitos momentos, termos binários como "homem", "mulher", "masculino" e "feminino" como representantes de dicotomias, apesar do conhecimento existente, hoje, de tais termos não representarem a totalidade de expressão de gênero e identidade. Eles funcionaram, entretanto, como um compasso binário existente dentro de estruturas sociais históricas, que embora passem pelo início do processo de desconstrução, seu impacto permeia a estrutura social até os dias de hoje. É neste impacto, derivado da posição de poder que um desses gêneros foi colocado por milênios, em detrimento do outro, que aqui concentro-me. Também houve a escolha de evitar, na medida do possível, o uso do termo "feminino/a" quando em referência a mulheres e suas imagens, pois isto denotaria definir o que configura uma imagem feminina, e não era a pretensão entrar em termos desta maneira categorizantes.

Junto aos referenciais da teoria e história da arte, a teoria do cinema é levantada na realização de relações entre os conceitos-chave que o trabalho levanta, acompanhada de algumas outras produções cinematográficas com o objetivo de comparar e contrastar com as teorias do trabalho e os temas presentes em *O Ano Passado em Marienbad*. Alguns dos filmes principais citados incluem *Vertigo* (1958), *Sonho de Valsa* (1987), *Hiroshima, Mon Amour* (1959) e *Welt Am Draht* (1973). Com o objetivo de manter a leitura de maneira clara, é necessário elucidar as maneiras em que o filme é referido. Devido ao longo título, muitas vezes optei pela denominação mais curta de "*Marienbad*", em itálico. Quando existe a referência a "Marienbad" em texto normal, me refiro ao hotel onde o filme se passa.

Um espelho partido reflete a imensidão do todo em cada um de seus cacos e, quando colado, nunca retorna ao seu estado natural. Através dele, agora, é refletida uma imagem partida, surreal e desconexa. *O Ano Passado em Marienbad* é um objeto difícil, no sentido que com ele é necessário prestar muita atenção para tentar achar as peças de um quebra cabeça inventado por si mesmo. Muitas vezes, resulta no quebra-cabeças montado a partir de um espelho previamente partido, onde nada se encaixa perfeitamente. Mas é nessa abertura

entre frestas que está sua beleza.



CAPÍTULO UM



## 1. COMO SE SUA VAGA IMAGEM PUDESSE REAPARECER NESTE MESMO LOCAL, ONDE VOCÊ IMAGINOU

### 1.1 Da imagem: o que quer e qual o seu destino

"Ver precede as palavras."<sup>1</sup>

- John Berger

É com esse pensamento que Berger abre seu livro, *Modos de Ver*, de 1972, baseado na minissérie da BBC de mesmo título. Segundo o autor, a criança pode ver e reconhecer antes de falar (Berger, 1972, p. 9). Ele coloca a imagem como objeto essencial na compreensão que o ser humano vem a ter do mundo. Pode-se retornar a Platão e pensar nas imagens projetadas nas paredes, em *O mito da caverna*, e seu poder de captura à atenção e noção de mundo dos prisioneiros; talvez sejamos o que vemos. Não somente enxergamos o que é projetado, mas com as imagens nos identificamos, num espelhamento. Também é possível argumentar que nós mesmos somos imagens, e permanecemos conscientes da maneira como somos vistos. Quando nos deparamos com nós mesmos no espelho, pensamos na imagem que projetamos ou queremos projetar ao mundo. Junto à percepção de ver, surge a noção de que se é visto (Berger, 1972, p. 9), e a partir disso o próprio reflexo se torna existente de forma concomitante a um olhar do outro: "o olho do outro combina-se com nosso próprio olho para que se torne totalmente verossímil que somos parte do mundo visível" (Berger, 1972, p. 9). A imagem é intrinsecamente associada à identidade. Foi Jacques Lacan quem apontou a importância da imagem do espelho no processo de identificação e formação do eu na criança humana, gerando uma identificação (Lacan, 1996, p. 98).

Ao mesmo tempo, uma imagem é algo que simultaneamente está e não está. Ao mesmo tempo que existe, é algo virtual e intocável. Retornando a Platão, pode-se pensar em *A República*, em que ele propõe que se imagine girar um espelho em todas as direções e, a partir disso, dentro do espelho se criariam todos os elementos como o sol, a Terra, animais e plantas; seu aprendiz o responde: "sim, mas seriam apenas aparências". Berger nos diz que uma imagem é uma aparência, "ou uma série de aparências, que foi desanexada do lugar e do tempo em que fez sua primeira aparição e preservada – por alguns momentos ou alguns séculos" (Berger, 1972, p. 10). Ao existir, ela se torna uma outra coisa, separada e só, porém

---

<sup>1</sup> As traduções livres do inglês são de minha autoria

ao mesmo tempo conectada ao contexto na qual foi criada. Ela tem o poder de comunicar sem palavras, através de signos e símbolos e assume uma virtualidade carregada de significados, existindo além de uma fisicalidade e assumindo papel de espelho para aquele que sobre ela deposita seu olhar. W. J. T. Mitchell aponta que:

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma *face* que encara o espectador (Mitchell, 2015, p. 167).

Na imagem, se depositam uma série de significados e interpretações particulares, mas sua origem não se desfaz, simplesmente funciona como mais uma camada depositada.

É importante notar que, na contemporaneidade, atingiu-se uma espécie de saturamento imagético. Vivemos num mundo em que imagens nos rodeiam em todos os lugares, em todos os instantes. Na arte, na rua, nas paredes dos prédios, nas telas, e nos *smartphones* em nossas mãos. Tudo deve ser concisamente comunicado visualmente com a menor quantidade de texto possível por existir uma pressa sistêmica. Quanto mais rápidas e quanto mais imagens, melhor. Nos últimos cinco anos, por exemplo, foi possível observar a diminuição na popularidade dos aplicativos de redes sociais concentrados no compartilhamento de textos, para a popularização extrema de *apps* como o Instagram e TikTok, que estimulam o consumo em massa de conteúdos de imagem, principalmente no formato de vídeos de curta duração.

Mitchell afirma que "a alegação que vivemos em uma sociedade do espetáculo, vigilância e simulacro não é uma mera intuição da crítica cultural" (Mitchell, 2015, p. 169), ou seja, é uma realidade. Estamos rodeados de imagens; tornamo-nos imagens. Dado esse contexto, é crucial que se observe que não é mais possível falar do impacto das imagens da mesma forma que se poderia em momentos em que elas eram menos normalizadas e não constituíam parte tão abundante do cotidiano, principalmente quando se fala em verossimilhança das imagens. Deparar-se com a imagem semelhante à realidade já não nos causa tanto espanto, admiração e estranhamento.

Ao refletir acerca do excesso imagético e a ideia de cópias, remete-se aos apontamentos de Walter Benjamin, quanto à obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Benjamin defende que exista uma perda da "aura" e da autenticidade da imagem, devido ao fato de não ser mais única, mas sim possuir uma infinidade de cópias. Com técnicas de gravura e litografia, mas principalmente com a popularização da fotografia foi possível



observar o início desse processo, e o meio lutou para que pudesse ser reconhecido como mais uma forma de arte (Benjamin, 1969, p. 166). Pensar no conceito de aura da obra de arte, remete, de certa forma, a pensamentos ultrapassados de divindade da arte e idealização do autor. Mesmo que não seja a isso, necessariamente, que Benjamin se referisse, num contexto atual talvez possamos pensar que a reprodutibilidade da arte e da imagem, na verdade, potencializa sua presença. Benjamin mesmo aponta que a obra de arte passa a ser produzida com sua reprodutibilidade em mente. Com isso, a própria função social da arte se modifica e se torna política (Benjamin, 1969, p. 172). Ou seja, as imagens, mesmo em sua dimensão cotidiana e constante, possuem presença, competências, influências e capacidade de gerar identificação e efeitos dos mais diversos no observador, permeando nosso imaginário, por vezes quase como se possuíssem vida ou uma espécie de poder<sup>2</sup>. Mitchell diz:

Retratos mágicos, máscaras, espelhos, estátuas vivas e casas mal-assombradas estão por toda parte nas narrativas literárias, tanto moderna quanto contemporânea, e a aura dessas imagens imaginárias infiltra-se nas relações profissionais e cotidianas com imagens reais. Os historiadores da arte podem 'saber' que as imagens que estudam são apenas objetos materiais que foram marcados por cores e formas, mas eles frequentemente falam e agem como se as imagens tivessem sentimentos, vontade, consciência, agência e desejo. Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre estamos dispostos a fazer algumas exceções para casos especiais (Mitchell, 2015, p. 168-9).

Mitchell defende, em seu texto, o estudo de imagens a partir da ideia que se deve perguntá-las o que querem, qual é seu desejo, e que não se concentre tanto no conceito de poder das imagens. Ele afirma, por exemplo, que o desejo da pintura seria trocar de lugar com o espectador e torná-lo fixo como uma Medusa (Mitchell, 2015, p. 174). Aqui ele denota ambos um desejo e um poder. Ele vai afirmar, por fim, que as imagens somente desejam que a elas seja perguntado o que querem (Mitchell, 2015, p. 185). Jacques Rancière, contudo, argumenta que para fazer justiça às imagens, talvez devamos não obrigá-las a ser tão viventes (Rancière, 2015, p. 201).

O que é inegável, entretanto, é nossa capacidade de transformá-las em tanto. Em coisas – porque é difícil encontrar outros substantivos para a eles se referir; não são objetos, necessariamente – onde depositamos uma miríade de significados e valores. Quem confere às

---

<sup>2</sup> Talvez, essa possa ser a "aura" da imagem na contemporaneidade, e não necessariamente sua autenticidade ou qualidade de única.

imagens a capacidade de ser e desejar somos nós mesmos, "e se amamos vê-las, é pela capacidade que temos de lhes emprestar ou de lhes subtrair ao mesmo tempo vida e vontade" (Rancière, 2015, p. 200). Além disso, não podemos dispensar a atitude extremamente humana de nas imagens depositar sentimentos, que geram apego, saudade ou até mesmo repulsa.

O impacto das imagens, entretanto, também vai além. Muito de seu papel ao longo de sua existência foi o de refletir os tempos, e com eles seus aspectos problemáticos. A imagem da mulher até hoje luta por sua emancipação. Berger aponta, por exemplo, o uso excessivo da figura da mulher nas pinturas de nus ao longo da história da arte europeia. Diferentemente do que o autor aponta que pode ser encontrado por vezes na arte de outras culturas, como a Indiana, Persa e Pré-Colombiana, onde muitas vezes é possível perceber a figura desnuda da mulher num papel ativo de ato sexual entre dois parceiros, a nudez da mulher na arte europeia hegemônica representa uma figura muito mais passiva, cumprindo um objetivo de ser olhada (Berger, 1972, p. 53). O autor diz, ainda, que o protagonista principal desse gênero de pinturas nunca aparece: é o espectador de frente a ela, que se presume masculino, um estranho "ainda vestido em suas roupas" (Berger, 1972, p. 54).

O grupo de artistas ativistas anônimas, Guerrilla Girls, denunciou, em 1989, a baixa quantidade de artistas mulheres em comparação com a alta quantidade de imagens de mulheres nuas presentes no Met. Museum. O cartaz, que questiona se as mulheres precisam estar nuas para entrar no Met, foi atualizado em 2005 e 2012 e ainda demonstra sua relevância a partir da discrepância existente. Menos de 4% dos artistas no setor de arte moderna são mulheres, enquanto 76% dos nus são de imagens de mulheres.

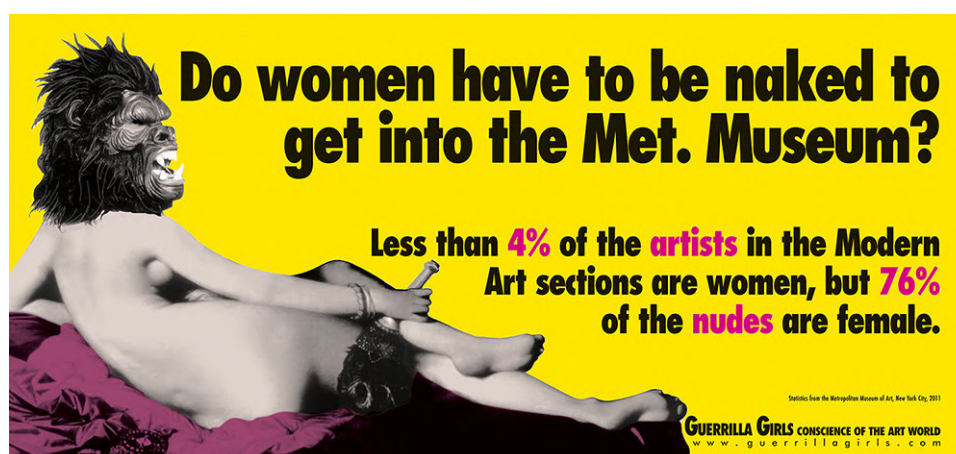


Figura 1: Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2012.

Outra comparação relevante, ao pensar em representação da mulher realizada por homens e mulheres, é da diferença em pinturas de Judite decapitando Holofernes e Salomé com a cabeça de João Batista. É possível comparar a pintura de Caravaggio, que demonstra

Judite afastada em corpo e em expressão perturbação de seu próprio ato violento, junto à de Peter Paul Rubens, que a representa de maneira sexualizada, com o seio exposto, com a de Artemisia Gentileschi. A pintura de Gentileschi coloca a mulher em posse e agência da ação sendo performada, sem afastamento ou sexualização. Também é possível perceber uma certa cumplicidade entre Judite e sua ama.



Figura 2: À esquerda: Caravaggio, *Judite decapitando Holofernes*, 1599. Galleria Nazionale d'Arte Antica. À direita: Peter Paul Rubens, *Judith with the head of Holofernes*, 1616. Herzog Anton Ulrich Museum.



Figura 3: Artemisia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes*, 1614-1620. Galleria degli Uffizi.

Acontecem posicionamentos semelhantes nas pinturas de Salomé. Nas obras de Gentileschi, Fede Galizia e Elisabetta Sirani, por exemplo, Salomé encara ou segura o objeto desagradável com agência. Já nas representações encontradas em diversos artistas homens, Salomé não olha para a cabeça, e, sim, afasta-a de si, ou encontra-se novamente sexualizada.



Figura 4: colagem de pinturas de Salomé com a cabeça de João Batista, realizadas por artistas mulheres. Da esquerda para a direita: Artemisia Gentileschi, *Salomé com a cabeça de São João Batista*, 1610-1615, Szépművészeti Múzeum; Fede Galizia, *Judith with the head of Holofernes*, ~1610, John and Mable Ringling Museum of Art.



Figura 5: colagem de pinturas de Salomé com a cabeça de João Batista, realizadas por artistas homens. Da esquerda para a direita: Giampietrino, *Salome*, 1510-1530, National Gallery; Bernardino Luini, *Salome with the head of St. John the Baptist*, Museu de Belas Artes de Boston; Caravaggio, *Salome with the head of John the Baptist*, 1610, National Gallery; Alberto Artioli, *Salomè che porta la testa del Battista*, 1904, Civic Museum of Modena.

A mulher representada, então, cumpre o papel de ser uma projeção do desejo do autor da obra e do espectador, que é presumido homem. As imagens são, assim, feitas por homens para homens, transformando a mulher em um objeto de consumo. Mitchell, curiosamente, defende que as imagens por si só existem como mulheres, por possuírem gênero, e este seria o feminino; elas "constroem sua audiência ao redor de uma oposição entre a mulher como

imagem e o homem como portador do olhar" (Bryson *apud*. Mitchell, 2015, p. 173). Pensar na imagem em si como mulher, apesar de talvez um pouco hiperbólico, não deixa de ser interessante, principalmente em uma pesquisa acerca da imagem da mulher. Não pretendo considerar que toda imagem seja mulher. Entretanto, podemos perceber a ideia de olhar e ser olhado sendo interpretadas historicamente como ações masculinas e femininas, respectivamente.

Além disso, o olhar sempre foi esmagadoramente branco. Ao longo da história e da história da arte, em termos de cultura visual, "pessoas de cor são sujeitadas a estereótipos gráficos e à discriminação visual racista; museus de arte são uma forma híbrida de templo religioso e branco, nos quais os fetiches da mercadoria são exibidos em rituais de adoração pública, designados a produzir mais-valia estética e econômica" (Mitchell, 2015, p. 170). Não somente existe a branquitude do olhar que se projeta, o padrão representado por esse olhar como equivalência à beleza se encaixa em características eurocêntricas e brancas. O corpo negro, indígena e de outras raças que não branca, além de representado menos, muitas vezes pode ser visto representado a partir de olhares de artistas que não fazem parte desses grupos, e como Mitchell aponta, resultando, muitas vezes, em estereótipos racistas e até mesmo em qualidade de fetiche.

Berger assinala que a imagem, em sua vida, se torna um registro de como X viu Y, *um registro de uma maneira de olhar* (Berger, 1972, p.10). Sigmund Freud, pai da psicanálise, não acreditava que a "pobre e imprecisa" linguagem das imagens servia como um válido instrumento de análise para os conceitos abstratos de sua ciência (Machado, 1997), mas pode-se argumentar que as imagens fazem parte dos mais importantes instrumentos de análise. Com os registros imagéticos, disciplinas como a História podem delimitar costumes, pensamentos e eventos que explicam a história da humanidade, e Berger argumenta que as imagens podem até mesmo ser ferramentas de testemunha do passado mais precisas que a literatura (Berger, 1972, p.10). Mais relevante a essa pesquisa, ainda, é o estudo das artes visuais, que se baseia de forma substancial no estudo de imagens, o que representam e como foram concebidas, na forma de leituras de imagens, análises críticas, textos de artista e historiografias.

Nas artes visuais, corpos, objetos e figuras que se movem tornam-se todos imagens. Formado por imagens que se movem, o cinema permite o estudo da imagem e seus desdobramentos de forma que pode ser colocada lado a lado com outras formas de arte. Cinema e Artes Visuais, muitas vezes, são postos em classificações diferentes. Entretanto, o cinema é mais um tipo de imagem, e deve fazer parte e estar no mesmo lugar de outras formas

de arte. Existe uma dicotomia que permeia o mundo das imagens: ao mesmo tempo que a imagem é "verdadeira", é "falsa". No cinema, essa ideia pode ser percebida muito claramente, por ser uma manifestação de arte que simula o mundo real de maneira muito verossímil e, ainda assim, postula um acordo com o espectador de que haja o reconhecimento da falta de veracidade do que se passa na tela.

Até agora defendi a importância da imagem e seu uso como instrumento de análise, entendendo a imagem da mulher na arte como algo que deve ser ainda mais explorado e aprofundado. No restante deste capítulo, apresento o cinema não somente como imagem, mas como um espelho, uma forma de arte que gera identificação, e o impacto dessa imagem também fora de seu universo ficcional. Todos esses aspectos são essenciais para que se siga o estudo da imagem da mulher dentro do espelho, e como ela se manifesta no cinema, em específico, no filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais. A imagem da personagem principal interpretada por Delphine Seyrig, e objeto principal desta pesquisa, é dos anos 1960. É importante, também, notar que grande parte das informações acerca da imagem apresentadas até agora tratam de um passado. Nos tempos mais modernos e contemporâneos, ainda existiu uma luta constante para que se modificasse a maneira como a imagem da mulher é apresentada. Além da arte, a publicidade e a indústria da moda, por exemplo, são dois meios que contribuem massivamente na imposição de padrões estéticos não realísticos. Ainda é preciso que muito mude, mas é possível observar um crescimento de temas como o feminismo, gênero, decolonialidade e antirracismo aparecendo de forma mais prevalente nas artes, suas discussões e revisitas ao passado. Mulheres, apesar de ainda precisarem lutar para conquistar o espaço que sempre foi dos homens, em uma parte significativa do mundo já não são tão limitadas a somente cumprirem o papel de assunto, e sim de criadoras, tanto no cinema quanto nas artes visuais.

Ao escrever sobre intervenções feministas na história da arte, Griselda Pollock aponta que o estudo de mulheres não é somente sobre mulheres, mas sim sobre os sistemas sociais que garantem a dominação masculina sobre as mulheres e sobre os outros sistemas de poder opressores, como os de classe e raça (Pollock, 1995, p. 300). É importante, portanto, que se continue lançando um olhar contemporâneo e crítico nas imagens de mulheres do passado criadas por homens.

## **1.2 Do cinema e seu espelho mágico**

Quando, no decorrer do século XIX, a fotografia passou a introduzir-se na vida cotidiana e artística das pessoas, o estranhamento que tal imagem – a cópia praticamente perfeita da realidade – causava, gerou uma série de discussões a respeito de sua validade como processo ou objeto artístico. Afinal, uma reprodução supostamente desprovida dos gestos da mão humana não poderia ser comparada a uma pintura, ou um desenho e uma gravura. O fato é que, apesar de demonstrações de resistência, a fotografia penetrou o espaço artístico, revolucionou-o, pode-se dizer. O início da modernidade e o surgimento da fotografia andam de mãos dadas, a possibilidade de um retrato perfeito realizado pela máquina permitindo que a pincelada se solte, as formas se abstraíam e o olho mecânico se poetize.

Mais interessante é pensar nesse estranhamento que a imagem, ou melhor, a cópia da imagem causa, quando antes dela não existia reprodução semelhantemente fiel. Freud fala sobre o desconforto, até mesmo a aversão que existiria caso nos depararmos com nosso duplo<sup>3</sup>. O próprio espelho, que tanto espantou os primeiros olhares nele depositados, permanece até hoje envolto em mistério, ideias fantásticas e medos. E a história se repete até chegarmos na invenção do cinematógrafo, e nas primeiras exibições da chegada do trem na estação, dos irmãos Lumière, em 1895. A imagem, que agora não somente copiava o real de maneira estática, movia-se, e famosos são os relatos do público que entrou em pânico por acreditar que seriam de fato atropelados.

Jacques Aumont aponta que a crítica do primeiro cinema não mediu as palavras ao defini-lo como um releu divertimento estúpido e perigoso para a moralidade, e o novo meio teve de lutar para impor-se como arte. Segundo o autor, seria esse próprio entretenimento "de idiotas ou de preguiçosos" que viria a fazer "nada menos que deslocar as fronteiras da arte e mudar sua natureza" (Aumont, 2004, p. 136). O surgimento da imagem em movimento produziu, e produz até hoje, mudanças significativas na maneira como nos relacionamos com imagens, como as criamos e como nos identificamos com elas. Não há como saber se ainda teremos uma reação coletiva de espanto ou estranhamento com alguma cópia imagética, já que, como já mencionado, hoje somos rodeadas por elas, em todas as instâncias de nossas vidas, a partir de um super saturamento midiático, da existência de nossas vidas virtuais e dos *smartphones* que carregamos quase que como anexos de nossos corpos. "Hoje", diz o teórico do cinema Ismail Xavier, "é praticamente impossível recuperar vivamente aquele momento, [...] o que era antes promessa de revolução se faz agora dado banal do cotidiano, experiência

---

<sup>3</sup> Freud, em seu texto *Das Unheimliche*, traduzido como O Estranho ou O Inquietante, trata do sentimento negativo, desconfortável e ao mesmo tempo estranhamente familiar que certas imagens podem causar, inclusive explorando a ideia de duplos e nosso encontro com eles (Freud, 2010)

reiterada" (Xavier, 2003, p. 37). Mas é possível afirmar que, a partir do cinema, uma gama enorme de produções artísticas tornou-se possível, pensando na videoarte e suas ramificações e desconstruções, e em artistas que utilizam da linguagem cinematográfica em sua produção. Sejam elas pinturas, vídeos, fotografias, o cinema as atravessa e delas se alimenta.

Até a projeção de imagens em movimento se tornar o que hoje chamamos cinema, passou por diversos temas, diversos tipos de públicos, desde uma extensão ao teatro e filmes curtos cortando espetáculos circenses até pequenas exposições de pornografia. Foi no avançar da primeira década do século XX que os primeiros filmes "extravagantes" começaram a ser trocados pelo espetáculo que desejava assumir de forma mais séria a realidade do mundo, e o cinema se transformou em um espelho do mundo (Machado, 1997, p. 108).

Ambos a fotografia e o cinema produzem a imagem através de um aparato, uma câmera, um olho mecânico. A lente é a *objetiva*, cujo nome pode aparentemente denotar uma esterilidade poética – se resulta em um "simples" duplo da realidade. Entretanto, ao realizar o estudo da fotografia, e o impacto que ela produz em seus espectadores, é fácil perceber que tal ideia não passa de uma impressão. Ambas as artes têm a capacidade única de capturar o tempo, e na fotografia e em vídeos caseiros se percebe a potência, mencionada no subcapítulo anterior, de dar significado e vida à imagem. Ambas podem funcionar, efetivamente, como um espelho da realidade.

Diferentemente da fotografia, entretanto, o cinema não nos captura através de seu elemento físico. Uma foto, antigamente, só obtinha vida ao ser impressa em papel, essa carga simbólica sendo adquirida por um objeto. A partir do advento da fotografia digital, uma foto pode permanecer para sempre uma série de códigos projetada em uma tela digital. Com o cinema, esse processo sempre foi diferente. Além do elemento digital, existe o rolo do filme, um objeto físico sem o qual não existiria o produto final. Mas não é através deste objeto que se experiencia um filme. Quando consumido em uma televisão ou computador passa pelo mesmo processo da fotografia digital mas, diferente dela, nunca pode se tornar um objeto. Já um filme projetado é somente luz. O que mais fascina sobre a imagem do cinema é sua imaterialidade, sua virtualidade. Paulo Menezes aponta que "no cinema nada podemos tocar, nada podemos pegar em nossas mãos, [...] alguns de nossos sentidos estão em estado de suspensão. Entramos em um túnel que irá desligar-nos de nossas relações imediatas com o mundo que nos cerca" (Menezes, 1996, p. 86).

Gilles Deleuze diz que "o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo" (Deleuze, 2005, p. 87). A imagem da câmera não só copia a realidade, também a expande. Cria mundos novos, fantásticos e diferentes, e às vezes estampa na tela o que antes o



olho humano não viu. O olho da máquina permite a subjetividade, e revela uma verdade do mundo que só ele é capaz de registrar (Xavier, 2003, p. 42). Através da montagem das imagens em movimento, ainda, se formam lugares e tempos inexistentes. Cenas que são gravadas fora de ordem e lugares que não se encaixam, são transformados em uma montagem linear e coesa, como uma verdadeira manipulação do tempo. Xavier aponta:

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações engendram-se menos por força de isolamentos [...] e mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagem cria significados não presentes em cada uma isoladamente (Xavier, 2003, p. 33).

Assim, permite-se uma viagem, mesmo que curta e fictícia, a outras realidades, outras experiências, outras identificações. Um espelho, por mais direto que seja em sua existência – não passa de um simples objeto inanimado – me interessou como objeto de estudo por muitos anos, justamente por eu enxergá-lo de maneira semelhante ao que descrevi. Enxergo o espelho e o cinema de maneiras semelhantes: duas imagens virtuais, que não existem de fato no mundo físico. Nelas projetamos nosso interior e elas nos oferecem a possibilidade de fantasiar sobre outras realidades, mundos fantásticos e sonhos.

Em dezembro de 2021 tive a oportunidade de visitar a Alemanha. A experiência veio com seu encantamento, e experienciei estar em um lugar com uma carga histórica muito intensa e muito antiga, visitei museus e vi boa parte da história da arte ocidental à minha frente. Ao mesmo tempo, entretanto, o estranhamento se viu presente em determinados momentos, disfarçado de barreira linguística, inevitáveis comparações com o estado econômico do meu país, e hostilidades sofridas por uma brasileira na Europa.

O museu do cinema e televisão *Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen* foi um dos últimos que visitei. Ao adentrar as salas escuras de sua exposição permanente e perambular cegamente guiado através de corredores curvos, o visitante antes de mais nada é submergido por reflexos infinitos, por todas as direções possíveis, pisando em um verdadeiro mundo mágico dos espelhos, que por alguns segundos parece que não faz parte da vida real. Em um país estranho, do outro lado do oceano, rodeada de uma língua da qual entendia quase nada, num inverno cinza e fora de época para mim, entrar nessa sala foi como entrar novamente em algo que finalmente me era familiar. Um conforto muito necessário e ao

mesmo tempo quase místico. Foram breves minutos que pareciam um verdadeiro sonho acordada.

Talvez isso aconteça por estudar o espelho há tantos anos, e os encontros com ele se tornam cada vez mais envelopados de carinho. Mas algo na constância de meu reflexo se repetindo em si mesmo, por incontáveis vezes, por todas as direções, produziu uma sensação de real em meu ser. Algo que naquele momento fazia eu me sentir dizendo: "eu estou aqui". A virtualidade de minha imagem fazendo eu perceber a materialidade de meu ser, trazendo um conforto que aquela terra desconhecida não fornecia.

Lacan teoriza a importância do espelho nos processos de identificação, e Laura Mulvey levou essa análise para uma metáfora sobre o cinema e a imagem da mulher. Mulvey, em seu notável artigo *Prazer visual e cinema narrativo* (1973), coloca que o espectador realiza um processo de identificação com a imagem do filme, como num espelho. Béla Balázs, nos anos 1940, observou que "nada comparável a este efeito de 'identificação' já ocorreu em qualquer forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística" (Balázs, 1983, p. 85). Muitos anos depois, o cinema continua sendo uma das mais fascinantes formas artísticas de espelhamento do mundo real como o conhecemos, com sua capacidade de nuance conceitual através de narrativas metafóricas, e representação visual do mundo. Pensando nisso, se torna mais nítido o motivo da imersão reflexiva criada pela *Deutsche Kinemathek* para seus visitantes.

Xavier também argumenta acerca da potência dessas relações:

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens, e não das próprias coisas). Discutir essa identificação e essa presença do mundo em minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema. A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo (Xavier, 2003, p. 35).

Percebe-se aí, também a importância de trazer essas relações à consciência e discuti-las.

Menezes argumenta que um filme não é somente uma reprodução do real, mas se constrói a partir do real e dele se distingue (Menezes, 1996). Ou seja, o cinema é o espelho mágico. Durante o filme, se realiza uma "relação especial" entre espectador e filme – não confundindo filme com real em uma pura identificação, e sim uma "experiência ilusória"

entre duas realidades (Menezes, 1996, p. 89). Deleuze, ao escrever sobre o cinema e a imagem-tempo, destaca o que chama de imagem-cristal, que se encontra na indiscernibilidade entre duas imagens, virtual e real, que existem ao mesmo tempo:

[...] correndo uma atrás da outra e remetendo uma à outra, em torno de um ponto de indiscernibilidade. Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente [...] a coalescência da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual (Deleuze, 2005, p. 88).

As duas faces da imagem-cristal (virtual e real), entretanto, não se confundem (Deleuze, 2005, p. 88). Percebe-se a coexistência de atual e virtual no espelho, uma não existe sem a outra. Sem a realidade não se pode expandi-la no cinema, e aqui percebe-se a potência da metáfora do cinema como espelho. Tudo isso se intensifica ao pensarmos nos tipos de filme que mais despertam minha curiosidade e que deram um impulso inicial à pesquisa. Filmes que possuem elementos do fantástico e não narrativos, descontinuidades e sequências oníricas, como afirma Menezes na passagem que se segue: "Quando lá estamos, estamos fora do tempo e do espaço. Estamos em um lugar para entrar em imersão em algo que é absolutamente diferente do mundo do qual saímos e no qual vivemos" (Menezes, 1996, p. 86). Se potencializa uma verdadeira "transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios: sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade" (Xavier, 2005, p. 112).

Sobre a relação do espectador com este mundo visual criado na tela cinematográfica, Xavier diz que a imagem que recebe "compõe um mundo filtrado por um olhar exterior" constituindo suas aparências, e criando uma ponte, mas também um obstáculo entre o espectador e este mundo fictício. O autor aponta a atividade ativa em que o espectador se coloca ao estar ao lado das personagens mas sem ser percebido ou preencher espaço, um olhar que "vê muito mais e melhor" (Xavier, 2003, p. 35-37). O espelho mágico, onde depositamos nosso olhar curioso, e através dele somos inspirados a pensar, a sentir, a viver e sonhar.

Aumont afirma que "todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico" (Aumont, 2008, p. 31). Nisso percebemos não só o potencial poético do cinema mas também seu potencial de exploração teórica. Um filme pode ser estudado de maneira semelhante a outros meios artísticos, devido à semelhança criativa, à existência de conceitos, referencialidade – não só ao próprio cinema, mas à arte em geral –, e

em especial no caso de *O Ano Passado em Marienbad*, mas não de maneira exclusiva, à existência de abertura interpretativa.

A escolha por trabalhar com o "cinema poético e aberto para o fantástico", como chama Luis Buñuel, talvez transcenda palavras, e de maneira verdadeiramente onírica, possivelmente seja muito subjetiva em seus motivos. Então uso as palavras do cineasta, que afirma que luta por este cinema "porque este cinema vai me dar uma visão integral da realidade, vai alargar meu conhecimento das coisas e das pessoas, vai me abrir o maravilhoso mundo do desconhecido, de tudo aquilo que não encontro nos jornais nem na rua" (Buñuel, 1976, *apud* Xavier, 2005, p. 112). Percebe-se, a partir disso, uma visão do cinema não somente como um espelho, mas um espelho com poderes. Além de refletir a realidade, também funciona como uma passagem para mundos fantásticos, muito como aquele que Alice atravessa, em *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá* (1871), que servirão, em última análise, como uma ferramenta para encararmos com outras perspectivas nossa própria realidade mundana. Um gênero que extrapola as barreiras da realidade é a ficção científica, por exemplo, que costuma funcionar como uma alegoria através da qual se exploram temas sócio-políticos que refletem a realidade.

Ligando todos esses pensamentos, é intrigante realizar uma incursão ao cinema como suporte a um objeto de estudo, na procura de compreender como tudo se une, criando conexões mais específicas entre as teorias do cinema e da identificação com a imagem da mulher.

### **1.3 A mulher dentro da tela**

No cinema, a imagem da mulher tem sido representada de diversas maneiras ao longo da história, e pode-se argumentar que em anos recentes, principalmente nesta nova década, a representação das personagens mulheres esteja enfrentando uma mudança. Quando lançamos um olhar histórico, entretanto, percebem-se problemas muito sérios na maneira de composição da imagem da mulher em filmes. É o que Mulvey teorizou, e tornou-se popularmente conhecido em anos recentes, como *male-gaze*, o olhar masculino. Em seu artigo, a autora analisa o cinema clássico hollywoodiano e hegemônico, percebendo a constância do olhar do outro nessas construções de identidade. Ela diz:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino

determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada' (Mulvey, 1983, p. 444).

Percebe-se que a identidade da mulher se torna, de certa maneira, suspensa e sujeita a carregar, acima de tudo, uma característica visual. Característica visual esta, que deve ser submetida a projetar-se de acordo com os desejos masculinos, ou uma representação de ideal. É essencial notar que as teorias de Mulvey logo foram, de maneira pertinente, alvo de crítica das críticas feministas do cinema da época, por realizar um apagamento da espectadora mulher e a defesa de uma suposta "masculinização" temporária que todo espectador passaria (Arguedas, 2013, p. 57). Apesar de suas teorias possuírem um papel pioneiro na teoria feminista do cinema, era e é preciso ir além na crítica feminista, pensando também no cinema de mulheres, na inclusão de questões de raça e classe social, revisitando além do cinema hegemônico, outras visões de mundo fora da bolha norte-atlântica, por exemplo. Podemos perceber, também, no âmbito da teoria e do fazer artístico, uma lenta mudança na visão unidimensional com relação a dicotomias masculino-feminina e uma tentativa à representação de discussão de uma diversidade maior de gêneros, lugares e momentos históricos. Mas, mesmo no contexto do cinema contemporâneo, ainda é possível encontrar muitos problemas quando pensamos na imagem da mulher (e de minorias em geral) e suas representações.

No cinema brasileiro, por exemplo, de acordo com dados levantados por Candido *et al*, de 6450 personagens analisados em 198 longa-metragens brasileiros campeões de público, a grande maioria era de homens brancos, enquanto 26% eram mulheres brancas, 16% homens pretos e pardos, e as mulheres pretas e pardas configuram a população menos representada, com 2%. Cerca de 12% dos filmes não possuíam nenhum personagem preto ou pardo (Candido *et al*, 2021, p. 5). Nessas estatísticas, ainda, não percebemos nem mesmo a contagem de personagens indígenas e de outras etnias. Sem contar no tipo de representação sendo feito, que muitas vezes cai em estereótipos e personagens sem dimensão significativa.

Retornando, entretanto, a nosso objeto, que representa uma forma de cinema ainda predominante – não necessariamente em gênero, mas em contexto de produção –, e levando em conta que o cinema se dirige tanto a mulheres quanto a homens, é possível perceber que o lugar das mulheres dentro desse tipo de cinema continua, em sua maioria, confinado. A crítica de cinema Teresa de Lauretis explica:

Quer se pense no cinema como a soma das experiências pessoais do espectador colocado em situações socialmente determinadas de recepção, ou

como uma série de relações que ligam a economia da produção do filme à reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obscena, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem (Lauretis, 1993, p. 100).

A ideia da imagem da mulher servir como reflexo ao desejo dos homens não é, como já visto, um fenômeno único à arte do cinema. Berger, no terceiro ensaio de seu livro já citado, analisa os modos de ver impostos em relação à figura da mulher. Os textos de Mulvey e Berger ecoam entre si em diversos sentidos: enquanto Mulvey fala sobre cinema, Berger se concentra em arte majoritariamente pictórica, entendendo esses processos de uma perspectiva a partir da história da arte. Ele também aponta as diferenças com as quais homens são representados em relação às mulheres, devido a se supor a masculinidade de um espectador ideal, e a imagem da mulher é colocada de acordo para que o agrade (Berger, 1972, p. 64). A percepção que se tem da mulher, e por consequência a identidade daquelas personagens, dentro desse cinema principalmente, é diretamente ligada à sua imagem.

O filme *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, é um caso interessante que explora de maneira muito direta a obsessão com a imagem. Centralizado em um fotógrafo que acredita ter capturado a cena de um crime com sua câmera, o filme o acompanha enquanto imprime cópias e cópias de ampliações da mesma imagem. Ao longo do filme também é brevemente explorada a relação do personagem com a imagem feminina, através das modelos que fotografa que trata como objetos e com quem mantém relações sexuais. Mas é em *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, que essa relação é levantada de maneira muito direta e expandida ao nível mais intenso da obsessão e olhar masculino, de maneira que poderia muito bem servir como ferramenta ilustrativa à teoria de Mulvey.

Em *Vertigo*, Scottie (James Stewart), em sua obsessão pela imagem de Madeleine (uma personagem criada para enganá-lo e fazê-lo testemunha do crime perfeito), faz com que Judy (Kim Novak) transforme toda a sua aparência para que ela se torne igual à imagem idealizada de Madeleine. Judy protesta, mas seu desejo por ser amada por Scottie faz com que ela ceda às fantasias insensatas dele. Quando Scottie descobre que a Madeleine que ele desejou nunca existiu, e sim era Judy quem a estava interpretando, sua ilusão cai por terra. A ira ao descobrir que a imagem que amava não era nem mesmo real toma conta do personagem, levando Judy a sua morte acidental. O filme é um exemplo muito pertinente, originando diversos temas como o olhar do outro, e a ideia de cópias, reflexos e duplos que

representam a virtualidade de uma imagem idealizada da mulher. Scottie insistentemente procura pelo *tailleur* perfeito, o sapato perfeito, iguais aos de Madeleine, mesmo que não façam o estilo de Judy. Ele convence que ela pinte o cabelo de loiro e faça o penteado exatamente da mesma forma que Madeleine. Quando ela protesta, ele diz que para ela não pode importar. Ou seja, a aparência de Judy não deve ter importância para ela mesma, e sim somente para suprir visualmente seus desejos masculinos.

### **1.3.1 A mulher e seus panos**

Ao se falar em cinema e a respeito de reflexos de identidade através de artifícios imagéticos se torna impossível não falarmos em indumentária. A roupa, além de mais um reflexo, serve como um elemento comunicativo, informando ao mundo externo sobre características internas do corpo que veste. As funções práticas da vestimenta andam lado a lado com suas funções mais subjetivas, como a representação de identidade, com significados e manifestações visuais a partir dela construídos (Moreira, 2015, p. 4). As vestimentas também são objetos de importante retenção de memória, permanecendo cheias de significado mesmo depois de que o corpo que as habitava não mais existe (Stallybrass, 2008, p. 10).

As roupas também serviram historicamente como ferramentas de controle social para as mulheres (Romanato, 2013, p. 97), cuja vida era profundamente conectada à vida social das roupas (Stallybrass, 2008, p. 23). A historiadora da moda Daniela Calanca aponta que no século XVIII, por exemplo, a crença de que a mulher era criada em função da felicidade do homem era prevalente, lhe restando somente concentrar-se na própria aparência para conseguir um marido (Calanca, 2011, p. 97). Até hoje, em 2023, ainda existem discussões a respeito de o que uma mulher deve vestir, e o que é apropriado para nossos corpos, corpos estes que ainda passam pela insensatez de serem esmagados por ideais e padrões fora da realidade, impostos por agentes externos.

Os figurinos cinematográficos também tiveram um papel importante nas imposições de padrões, principalmente dos anos 1930 aos anos 1960, na época do *star system*, o sistema criador das grandes divas do cinema, que viriam a representar um ideal feminino a ser seguido pelas mulheres, transformando as atrizes em mercadoria (Romanato, 2013, p.51-53). As mulheres eram incentivadas a se vestir de acordo com aquelas imagens, o figurino das atrizes fazendo um papel de reforçar padrões estéticos, estabelecendo relações visuais com as espectadoras e as personagens (Carvalho e Buest, 2005, p. 47).

Hollywood inseria as roupas vestidas pelas atrizes em revistas de moda, estabelecendo o cinema como um grande influenciador para a moda da época (Carvalho e Buest, 2005, p. 49). Mas essas imagens são tão inalcançáveis quanto são irreais. A pesquisadora do cinema feminista Anneke Smelik, no livro *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*, ao comentar textos críticos a respeito da posição de mulheres em filmes, diz:

[...] presume-se que o cinema reflete a realidade. Nessa visão sociológica, a objeção à fábrica de sonhos de Hollywood é que ela produz uma falsa consciência, que os filmes não mostram mulheres 'reais' mas apenas as imagens estereotipadas de uma 'feminilidade' ideologicamente carregada. Isso oferece à audiência feminina oportunidade nenhuma para reconhecimento autêntico, mas pleno espaço para escape a uma fantasia a partir da identificação com estereótipos. O efeito é alienante ao invés de liberador. [...] Como um cinema de mulheres liberador deveria se parecer neste quadro pode ser antecipado: cineastas mulheres têm que desfazer o feitiço de uma fantasia culturalmente dominante do eterno feminino, mostrando a vida 'real' de mulheres 'reais' na tela de cinema (Smelik, 1998, p. 8)<sup>4</sup>.

E Calanca expressa um entendimento semelhante:

Os vestidos tornam as atrizes parte integrante da narrativa, de um conjunto no qual vestuário e linguagem do corpo estão em harmonia. Os figurinos enfatizam o caráter, o comportamento, as emoções que o ator ou a atriz devem comunicar. A filmadora torna-se cada vez mais uma máquina que impõe novos tipos e novos rostos. Os filmes oferecem lições "práticas" de moda, maquiagem e comportamento, o cinema reforça a cultura-mercado da beleza. O que se oferece aos olhos de todos é o modelo da mulher moderna "estilo americano", a mídia, e não apenas o cinema, fornece os modos pelos quais se realiza a feminilidade. [...] Anuncia-se assim o consumo de massa da estética: a beleza pode ser alcançada por todas as mulheres que se empenham o suficiente (Calanca, 2011, p. 148).

A partir disso, percebe-se o impacto que a criação da imagem da mulher dentro do cinema pode ter, e suas consequências reais, fora do universo ficcional.

De Lauretis aponta a tarefa da crítica feminista do cinema como uma busca a contradições, "rupturas na teia da representação tão finamente tecida para conter o excesso, a divisão, a diferença, a resistência", encontrando espaço entre discursos dominantes, e uma oposição a comparações cansadas como "o cinema é pornográfico, o cinema é voyeurista"...

---

<sup>4</sup> "Accordingly, cinema is assumed to be reflecting reality. In this sociological view, the objection to the dream factory of Hollywood is that it produces false consciousness, that films do not show 'real' women but only the stereotypical images of an ideologically laden 'femininity'. This offers a female audience no opportunities for authentic recognition, but ample room for escape into fantasy via the identification with stereotypes. The effect is alienating rather than liberating.[...] What a liberative women's cinema should look like in this framework can be guessed: female filmmakers have to undo the spell of a culturally dominant fantasy of the eternal feminine by showing the 'real' life of 'real' women on the silver screen."



(Lauretis, 1993, p. 114). Pensando também em um cinema para e sobre uma mulher-sujeito social (Arguedas, 2013, p. 61). Podemos, então, também a partir do uso de mulheres representadas dentro de cinemas que denotam uma narrativa dominante, pensar em todos estes tensionamentos mencionados.

Pensando na tela como um espelho que reflete as imagens dominantes da mulher, se "sugere um possível lugar de mimese subversiva no cinema" (Smelik, 1998, p. 124). Smelik aponta que a ideia da quebra do espelho tem sido importante como uma destruição de padrões tradicionais, mas que ao pensar em atravessar o espelho, revisitando e transformando o prazer visual e narrativo, pode ser alcançado um objetivo semelhante (Smelik, 1998, p. 123). Pode-se dizer que é atravessando o espelho que chegamos à *Marienbad*.

#### **1.4 *O Ano Passado em Marienbad* e o jogo de imagens**

Memória é o tema que atravessa a obra de Alain Resnais (1922-2014), mas segundo Susan Sontag, seria a lembrança o seu assunto (Sontag, 2009, p. 238). Ouso dizer que, especialmente no caso de *O Ano Passado em Marienbad*, seria a imagem da lembrança, da memória, do sonho. Da mente. Parte da *nouvelle vague* francesa, ou "*french New Wave*", o cineasta que na verdade não se sentia parte de nenhum grupo específico, não enxergava seu trabalho como necessariamente artístico. Mas em sua fala ele parece revelar o caráter poético de sua visão, ao perceber-se a abertura que dá ao processo e principalmente ao discutir as possíveis interpretações de seu filme se recusando a ser absoluto, em diversas entrevistas, flertando com todas as teorias que a ele chegam. O romancista do *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet (1922-2008), é o responsável pelo roteiro labiríntico do filme, e o processo de trabalho em conjunto entre os dois, juntamente aos atores, tem como resultado o que parece ser a experiência estética mais próxima de como fluxos de pensamentos e sonhos ocorrem em nossa mente. Ambos Robbe-Grillet e Resnais possuem um trabalho caracterizado por conter temas como a fluidez da percepção temporal, a importância das imagens mentais e a ideia da vida como ilusão (Alemany-Galway, 2008, p. 116).

Em um tempo incerto, num local que não existe, o espectador segue os passos de três pessoas cujos nomes não nos são revelados. Nenhum dos acontecimentos é fato. Verdades, mentiras, sonhos e lembranças não têm nenhuma distinção entre si. É sobre estas circunstâncias que a narrativa de *O Ano Passado em Marienbad* se tece. Dos três personagens, só se sabe as letras designadas aos atores nos créditos. X (Giorgio Albertazzi) é um homem, no qual o filme aparentemente se centra, que tenta convencer uma mulher, A

(Delphine Seyrig), de que no ano anterior os dois tiveram um caso amoroso e combinaram uma fuga para o ano seguinte. A não possui memória de tal acontecimento, e sua presença é rodeada pelo misterioso M (Sasha Pitöeff), figura que se presume que seja seu marido, e serve de antagonista a X. Os três são hóspedes de um hotel opulento e luxuoso dentro de um palácio alemão, um local intrincado e aparentemente enorme, forrado de espelhos, cristais e decoração rococó.



Figura 6: O hotel palácio de *O Ano Passado em Marienbad*. Filme, p&b, 1961. Alain Resnais

Assistir *Marienbad* é verdadeiramente como presenciar um sonho em forma de filme. As escolhas de edição enfatizam a falta de linearidade, tornando extremamente difícil dispor de qualquer noção de temporalidade. Figurinos se alteram no meio de uma cena, um passo faz com que os atores mudem de cenário, pessoas aparecem em cômodos diferentes durante planos sequência sem ser possível que se desloquem até lá e narrações de memórias são deslocadas e não correspondem à imagem que aparece na tela.

O filme é inteiramente em preto-e-branco, e fornece uma imagem polida e fantástica de um lugar onde tudo é muito belo. O hotel é uma representação estética da riqueza luxuosa e ornamentada. As pessoas que lá dentro transitam assumem uma existência quase artificial, na maneira como se vestem, sempre com roupas elegantes e formais, e na maneira como se

movimentam naquele mundo. É explicitado que as vozes não podem se alterar, só podem existir assuntos banais e momentos de lazer e nada pode ser dito que cause emoção. Até mesmo os sons dos passos são abafados pelos tapetes. Por vezes, as pessoas se tornam um *tableau-vivant*<sup>5</sup>, enfatizando ainda mais sua plasticidade. Marienbad tem uma presença quase opressiva e censuradora, porque tudo deve transcorrer de acordo com um ideal. No início do filme, o lento movimento giratório da câmera explorando as paredes adornadas de espelhos e mais espelhos remete a Platão em *A República*, e suas aparências dentro do espelho. Nesse hotel, tudo são aparências.

A ideia de virtualidade da imagem cinematográfica – o fato de aquela imagem só existir naquele momento, naquele meio, naquela projeção – parece que se torna ainda mais evidente se pensamos o cinema em preto e branco, simplesmente pelo fato de o mundo não ser em preto e branco. A Marienbad como Marienbad que nos é apresentada só existe dentro do filme. Jean Louis-Leutrat, em seu livro *L'Année Dernière à Marienbad* (2000), traz relatos de diversas pessoas que trabalharam no filme, incluindo do *set designer*, Jacques Saulnier, que relembra que os locais de filmagem de Marienbad possuíam cores: um dos locais possuía tons rosados nas paredes, e as ornamentações eram prateadas (Leutrat, 2000, p. 22). Fica difícil imaginar a plasticidade e neutralidade que Marienbad tenta manter em suas aparências sem a neutralidade oferecida pelo preto e branco.

As filmagens ocorreram em diversos palácios em e ao redor de Munique, na Alemanha, e *sets* de interiores filmados na França. Marienbad é, na verdade, além de um local fictício, um "monstro de Frankenstein" de diversas arquiteturas. A arquitetura presente no filme também serve como mais uma forma de imagem. Leutrat aponta que a arquitetura pode ser a imagem que representa um estado psíquico no cinema, ou seja, uma representação estrutural de pensamentos e fluidez de imagens mentais. O autor cita, ainda, alguns exemplos, como a importância da escada em espiral presente na torre do campanário em *Vertigo* (Leutrat, 2000, p. 19) como uma representação física dos medos de Scottie. O labirinto de Marienbad é notavelmente, então, construído a partir de fragmentos de diferentes lugares. Em seu livro, Leutrat traz também um apontamento da continuísta do filme, Sylvie Baudrot, que relembra uma cena longa em que ambos os protagonistas andam lado a lado, ao longo de um corredor. As partes desta cena foram gravadas em três locais diferentes (Leutrat, 2000, p. 33).

---

<sup>5</sup> *tableau-vivant*, traduzido do Francês como "living picture", em Inglês, ou "pintura viva", "imagem viva", em Português. No caso de *O Ano Passado em Marienbad*, em diversos momentos do filme, os atores permanecem em uma mesma pose, enquanto a câmera por eles se move, produzindo a sensação de estátuas ou tempo parado.

A gravação de uma mesma cena ou sequência em locais diferentes, para denotar um mesmo local contínuo, não é exclusivo a *O Ano Passado em Marienbad* e, inclusive, talvez possa-se conjecturar que ocorre na maioria das produções cinematográficas e televisivas. Um exemplo simples é o uso da imagem do lado externo de uma casa e seu interior ser inteiramente um set de filmagem construído especialmente para a produção. O que diferencia *Marienbad*, entretanto, é o fato dessa mudança não ser necessariamente escondida do espectador. No caso da cena trazida por Baudrot, por exemplo, a mudança de cenário fica visível ao espectador, como se um passo causasse a mudança em toda a arquitetura que circunda o caminhante. O cenário que vai se adaptando e não se conecta serve, então, como um reflexo da narrativa quebrada e não linear e das falhas de memória e diferentes pontos de vista que se apresentam no decorrer do filme. E é graças à montagem, como já afirmado, que esse mundo, único à tela, se forma. Deleuze afirma esse pensamento: "a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem *do* tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema" (Deleuze, 2005, p. 48).



Figura 7: Sequência em que A e X andam ao longo de um corredor, gravada em três locações diferentes, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961). É visível ao espectador a mudança no cenário em uma cena que supostamente se passa de maneira linear. Filme, p&b, 1961. Alain Resnais

Durante toda a duração do filme, nada é explicitado a respeito dos pensamentos e decisões de nossos personagens, mas a interpretação mais direta que se pode fazer da história criada por Robbe-Grillet é a de que eventualmente o homem convence a mulher, ou ela se lembra do que ele afirma ter acontecido e, um dia, no escuro da noite, ela escolhe fugir junto dele. Entretanto, como o filme segue uma estrutura de acontecimentos completamente não linear, em diversos momentos é difícil saber se o que se vê é presente ou passado, memória ou somente a imaginação de X. E é neste ponto que o filme inclui o espectador diretamente, possibilitando uma enorme gama de interpretações, que podem ser, por consequência, extremamente pessoais. Como o próprio Resnais aponta, o filme se torna um espelho para cada espectador (Resnais, 2021, p. 14).

Segundo o diretor, Robbe-Grillet descreve o filme "a partir do ponto de vista de um homem que sugere um passado à mulher" (Resnais, 2021, p. 15). Em entrevista, Resnais diz ter escolhido dirigir o filme sob o ponto de vista de que X possui um papel quase psicanalítico na mente de A, fazendo com que ela retome e aceite uma memória de algo anterior que havia reprimido, mas em nenhum momento afirma que seja esta sua interpretação, e ele diz achar interessante a ideia de universos paralelos. Ele também alude à possível interpretação de que o hotel, na verdade, é uma clínica, quando se leva em conta a fala de M: "Você deve descansar, lembre que é por isso que viemos aqui". Mas a verdade é que não existe uma resposta correta, e as teorias podem ir desde viagem no tempo através de espelhos (Webb, 2010) até a ideia de que todos no hotel se encontram em um limbo de vida após a morte. O que Resnais afirma é que é um filme sobre graus de realidade (Resnais, 2021, p. 15).

Nas repetidas vezes em que reflito a respeito de tudo que o filme representa e pode representar, inevitavelmente chego à importância da imagem. Como uma constante que permeia a fluidez de realidades presentes, a imagem e a reprodução da imagem têm um papel principal no tecido do sonho que é *Marienbad*, e o que lá dentro acontece. Isadora Rodrigues aponta-o como um filme que constantemente busca soluções audiovisuais que representem o fluxo de pensamento e as paisagens mentais das personagens. A autora também chama atenção para o fato de que o filme abre com uma imagem cinza, somente a narrativa de X descrevendo com palavras o local que posteriormente nos é lentamente apresentado. Desta maneira, antes de qualquer coisa, o próprio espectador é convidado a criar em sua mente a imagem desse lugar. (Rodrigues, 2020, p. 289-297).

Interessante também, é a disparidade entre certas falas e as imagens que vemos como espectadores, como se não se encaixassem exatamente, e acontecessem em tempos diferentes.

A princípio, tudo que vemos é a partir da perspectiva de X, e muitos desses casos de disparidade entre imagem e verbo podem ser atribuídos ao fato de a memória ser falha. Ou, simplesmente, ao fato de estarmos acompanhando sua imaginação, e o que ele deseja que seja e que foi. Sobre as imagens-lembrança da mente e como se apresentam no cinema, Deleuze diz:

Quando não conseguimos lembrar, o prolongamento sensório motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer esse contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de passado 'em geral' (já devo ter visto este homem em algum lugar...), imagens de sonho (tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...), fantasmas ou cenas de teatro (ele parece interpretar um papel que me é familiar). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento (Deleuze, 2005, p. 71).

O que o autor descreve é o que encobre o universo de *Marienbad*, porque não sabemos se o que se apresenta é uma lembrança, ou somente um desejo. Nem mesmo sabemos se A e X são reais, ou se existem somente na imaginação um do outro. Se é uma lembrança de um sonho, ou se é um *flashback*. Ao ser abordada por X lhe dizendo que a esperou por muito tempo, ela lhe pergunta: "em seus sonhos?".

A imagem de A é o ponto central do filme. É através dela que podemos tentar entender e interpretar o filme. Um aspecto importante de sua imagem é a presença constante de cópias da mesma. O espelho serve como uma lembrança eterna das multiplicidades narrativas e das aparências e falsidades dentro de *Marienbad*. Vemos A refletida em espelhos de maneira muito repetida, o reflexo tentando lembrá-la de sua própria materialidade, mas acabando por evidenciar sua virtualidade. O olhar do outro e o desconforto do espelho sempre presentes através do vidro. Ela está constantemente debaixo do peso do olhar de X, e a maneira como a enxergamos parece ser quase que completamente a partir das idealizações da mente dele. Sua identidade dentro do filme pode ser dependente desta imagem irreal que existe na imaginação de X. O *male-gaze* de X em relação a A é importante também quando prestamos atenção em suas vestimentas. As roupas têm extrema importância na maneira como esta personagem mulher é interpretada, e como sua imagem se apresenta. Em diversos momentos, o figurino dela muda dentro de uma mesma cena, as roupas servindo como mais uma peça essencial em uma narrativa fluida, e representando, talvez, lapsos de memória.

As roupas de A foram escolhidas por Coco Chanel, que quis utilizar modelos de vestidos já existentes de sua marca, para que a personagem possuísse um guarda-roupa real. Os vestidos são peças muito atemporais, e possuem uma mistura de escolhas estilísticas que evocam diversas eras temporais ao mesmo tempo, evidenciando ainda mais os aspectos indefinidos do filme. Existem algumas teorias que utilizam das roupas para suas interpretações do filme, por exemplo ao ver a separação entre as roupas claras e escuras como definidoras de passado e presente, respectivamente. Mas se torna extremamente difícil encontrar um ponto definidor como este e, devido à abertura interpretativa, fica a critério do espectador decidir se enxerga o mistério das roupas dessa maneira, ou de outra.

Em uma de minhas interpretações do filme, existem momentos que acredito serem parte da imaginação ou memória do protagonista. O identificador destes momentos é um vestido branco, esvoaçante e delicado que A veste. As mangas são como uma capa e o tecido tem um caimento que balança como que em câmera lenta contra o vento. Ela se torna mística, quase como um encanto, prestes a desaparecer. Assume uma figura etérea e frágil, como algo vulnerável que precisa ser salvo. Se levarmos em conta esta interpretação, o fato de a imagem dela ser assim vislumbrada em sua mente nos diz muito sobre X, e a versão idealizada de A que ele contempla.

Nesse ponto, faço a associação a outro filme de qualidade também bastante onírica, que fala sobre a jornada de uma mulher que deseja se encontrar. Em *Sonho de Valsa* (1987), da cineasta brasileira Ana Carolina, acompanhamos Teresa (Xuxa Lopes) passar por experiências intensas para encontrar sua identidade como mulher, passando pelos diversos homens de sua vida, até finalmente se descobrir sozinha. O filme passa por diversas cenas que remetem à *Marienbad* em suas características oníricas, não lineares e em muitos momentos, fantásticas. Em uma das primeiras sequências do filme, Teresa vai a uma festa com o pai e o irmão, onde muitos homens flertam com ela, a desejam, querem dançar com ela e levá-la para casa. O vestido que Teresa usa remete muito ao modelo branco e esvoaçante de A, porém é prata. O efeito também é semelhante, ela se torna etérea e delicada, e os homens querem possuí-la.



Figura 8: Os vestidos de A (*O Ano Passado em Marienbad*) e Teresa (*Sonho de Valsa*), feitos de tecidos diferentes, porém ambos claros com um caimento semelhante, conferindo-lhes uma aparência delicada e frágil.

Outra semelhança entre as duas personagens é a sua aparente passividade e dificuldade em ter agência dentro do mundo que transitam. Teresa no início do filme, nas cenas em que usa o vestido, se sente presa e perdida, constantemente pedindo permissão para fazer as coisas, os homens jogando um ping-pong com seu corpo e sua mente. Mas, enquanto A aparenta não alterar muito suas ações ao longo do filme, Teresa passa por muitos processos, e ao longo do filme a vemos apresentar mais autoconfiança, força e decisão em sua voz. Entretanto, além da presença de espelhos, elementos oníricos e um caso interessante de personagem feminina, também é a multiplicidade interpretativa, tantas vezes já mencionada, que torna *Marienbad* um objeto de estudo tão rico. A possibilidade de observar diversos tipos de história possibilita que A se torne uma figura mais ativa dentro da própria história.

Resnais diz que também “pode ser tudo parte do fluxo de consciência da mulher”, e que “não sabemos se as cenas ocorrem na mente do homem ou da mulher” (Resnais, 2021, p. 16). O que me pareceu interessante, lendo tais falas, foi a maneira como ele parecia evidenciar também o ponto de vista da mulher dentro do filme, diferente de quando se referia aos pensamentos de Robbe-Grillet, que parece perceber X e seus pensamentos como mais evidentes. Durante o filme, é a voz dele que nos acompanha todo o tempo, através de



narrações confusas e assíncronas. Vemos seu olhar sobre A e acompanhamos suas obsessões e imagens mentais durante grande parte do filme.

Não é incomum encontrar análises acerca das dissonâncias entre roteirista e diretor, já que o trabalho em conjunto entre ambos se deu de maneira não tão convergente. Robbe-Grillet terminou o roteiro e não participou das filmagens. A partir do início do trabalho de Resnais, se iniciou também um novo processo criativo. Enquanto Resnais trabalhava nas filmagens, mandava telegramas para a Turquia, onde o roteirista se encontrava, solicitando que pudesse alterar vírgulas nos diálogos compostos por ele (Leutrat, 2000, p. 52). Entretanto, é possível perceber diversas mudanças realizadas pelo diretor em outros detalhes do roteiro inicial. Resnais relembra que o roteirista achou o filme muito bonito ao vê-lo pela primeira vez, mas também "bem-humoradamente adicionou que o havia traído com a trilha sonora", sendo que Robbe-Grillet desejava inicialmente um som mais agressivo e estridente, e encontrou a música do filme demasiado doce e sentimental (Resnais *apud* Leutrat, 2000, p. 18). Além disso, Resnais mudou alguns dos temas presentes no filme, como a presença de violências mais explícitas e temas mais pesados pensados originalmente por Robbe-Grillet. Contudo, tais temas serão trabalhados com maior aprofundamento mais adiante no trabalho.

A ênfase contrária que percebi na fala de Resnais, com relação à possibilidade de acompanharmos as imagens da mente de A, me chamou tamanha atenção justamente por se conectar de alguma forma com minha própria interpretação do filme, ou melhor, minha própria interpretação favorita. Ao longo de grande parte do filme, vemos A ser colocada em uma posição de passividade. Seus protestos não são ouvidos e sua versão dos fatos não é vista com peso de verdade pelo homem. Sempre solitária e presa em seus pensamentos, seu corpo se coloca em posturas encolhidas, um braço através do peito com a mão no ombro, em um acalento próprio, ou proteção. Sua cabeça muitas vezes se posiciona de maneira inclinada, em uma atitude muito remetente à Vênus de Botticelli. Uma figura femininamente perfeita, o ideal estético de mulher, impecavelmente vestida em roupas glamourosas e elegantes, seu cabelo e maquiagem sempre perfeitos. Mas apesar da voz do homem ser quase constante durante o filme, a narrativa atinge um ponto em que parece que A se torna cada vez mais a protagonista. Aqui, podemos utilizar essa personagem não mais como somente uma maneira de crítica à fetichização da mulher, e sim como uma mulher sujeito-social, que procura resistir e realizar uma ruptura do lugar onde se encontra, nela, talvez, depositando um "olhar feminino".



Figura 9 : à esquerda: colagem de cenas de *O Ano Passado em Marienbad* (1961), mostrando alguns dos momentos em que a personagem assume a postura semelhante à Vênus, com o braço atravessado e a cabeça inclinada. À direita: Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1485-86, Galleria degli Uffizi (detalhe).

A imagem da memória de X atinge um ponto de confusão, o que vemos e o que ele diz não se conectam. Ele intervém, dizendo que não foi assim. Lutando pela sua versão dos fatos. Vemos uma cena em que M mata A, possivelmente por descobrir sua traição. X intervém novamente, dizendo que precisa dela viva. De maneira muito intrigante, é neste ponto que começamos a enxergar A muito mais. Não somente vendo sua imagem, mas as batalhas internas que dentro dela estão se travando. Como se o filme desesperadamente mostrasse ali sua solução, a partir dela, mas mesmo assim não conseguimos compreender. Ela para em seu quarto, olhando para todos os lados, *close ups* em todos os seus objetos: seus acessórios, sua bolsa, sua escova de cabelo. Tudo aquilo que contém sua identidade. Ela decide escrever uma carta, sua carta de fuga.

Neste momento é que temos a cena menos estranha de todo o filme. M entra no quarto e conversa com ela sobre coisas banais, e ouvimos a fala já mencionada: “Você deve descansar, lembre que é por isso que viemos aqui”. Talvez A se encontre no hotel para se recuperar de algo traumático que aconteceu no ano anterior. Talvez o próprio X tenha sido o causador do trauma, e esteja reprimindo a memória. Em toda essa sequência se torna mais acessível o que ela sente, e percebemos seu desejo de agir. Olhando para todos os objetos que em si contém sua história, ela decide se separar daquela identidade, assumir uma vida nova, e fugir com outro homem, noite adentro.

Uma de minhas interpretações, que ecoa uma das falas de Resnais, é de que tudo teria se passado na mente de A. Vendo este homem, outro hóspede do hotel, ela criou uma fantasia em que ele a convence a escapar de sua vida, e efetivamente cria coragem para agir. Esta teoria deixa vários itens em aberto, mas ao mesmo tempo funciona em muitas das coisas que vejo ao longo do filme. A personagem se torna mais ativa em sua própria vida e percebemos os conflitos internos que tem passado em sua vida. Mesmo que nunca vejamos M se comportando de maneira cruel perante a ela, em seu interior ela não deseja mais esta vida e escolhe se renovar, indo embora, deixando somente uma carta, que ao final ela rasga. Para M ela some, verdadeiramente, como encanto.

Mesmo se levarmos em conta esta minha interpretação, pensando que ela se torna mais central dentro de sua própria narrativa, sua escolha ainda precisa ser motivada a partir de um homem, e sua jornada de fuga depende da existência – ou da ideia de existência – dele. Isso me leva a outro paralelo cinematográfico, com *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (*O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*) (1989), do diretor e artista visual britânico Peter Greenaway, que tem Alain Resnais como uma grande influência criativa<sup>6</sup>. O filme nos apresenta uma jornada parecida, e a imagem da mulher se forma de maneira similar, porém em contextos muito diferentes.

Ao contrário de *Marienbad*, *O cozinheiro* usa cores de maneira muito intensa, em um universo em que a violência, a sujeira, o sexo e a morte são explícitas, chocantes, impactantes. O filme se centra em um restaurante e nos quatro personagens titulares: Albert Spica (Michael Gambon) é um mafioso, dono do restaurante *Les Hollandais*, e aterroriza e ameaça o *chef* Richard (Richard Bohringer). A esposa de Spica, Georgina (Helen Mirren), sofre inúmeras violências e abusos nas mãos do marido, e inicia um caso amoroso com Michael (Alan Howard), o homem misterioso do outro lado do restaurante. Assim como no caso de *Marienbad*, ouvimos a voz anasalada e ensurdecadora de Spica constantemente, sua presença é enorme, ameaçadora e cansativa. Mas são as ações de Georgina que movem o filme, tornando-a central à narrativa. Assim como A, ela se torna a protagonista dependendo da maneira como o espectador escolhe enxergá-la.

Sua imagem também se constrói diante de nossos olhos a partir do que Albert acredita que ela deve ser, ele mesmo dizendo que é o responsável por suas roupas bonitas e caras. O

---

<sup>6</sup> Greenaway, em entrevista para o livro *Peter Greenaway's Postmodern Poststructuralist Cinema* (2008), editado por Paula Willoquet-Maricondi e Mary Alemany-Galway, afirma a influência de Resnais no início de sua carreira, e do estilo narrativo de Robbe-Grillet em alguns de seus trabalhos. Dentro do livro, existe um capítulo que analisa a fundo a influência de *Ano Passado em Marienbad* em seu filme *The Draughtsman's Contract* (1982).

filme, que segue uma narrativa linear e não possui tanta abertura interpretativa em termos de história, tem seu aspecto fantástico nas roupas – também assinadas por um grande nome da moda, Jean-Paul Gaultier. Cada ambiente do restaurante é banhado em uma cor específica: a cozinha verde, a área das mesas vermelho-sangue, o banheiro branco, e o lado de fora, na rua, azul. O mais impressionante, entretanto, é a mudança de cor nas roupas de Georgina e Albert na medida que transitam por estes ambientes. Georgina se movimenta pelo mundo asqueroso e violento que habita refletindo os lugares por onde anda, mostrando sua natureza adaptativa àquela situação. Mas à medida que toma sua decisão, e vai se tornando independente da figura de Albert, cada vez passa mais tempo nua, numa jornada de nascimento de uma nova vida. Sua jornada é interrompida, entretanto, pela vingança de Albert.

Se levarmos em consideração também a jornada de fuga de A, ambas fogem e resistem, vivas, mesmo com perdas no caminho. Suas imagens e suas roupas são de grande influência na maneira como se interpretam os filmes, e as duas vivem sob o olhar do outro, de como devem ser e se apresentar dentro de um mundo masculino que as objetifica. Ambos os filmes foram escritos e dirigidos por homens, e apesar de em ambos os filmes existir a possibilidade de realizar leituras mais progressistas<sup>7</sup>, e principalmente no caso de *O cozinheiro*, de crítica à misoginia e à violência doméstica, eles não podem ser considerados filmes feministas. Mas suas personagens mulheres principais se ecoam, servem como objetos de estudo para entender como elas transitam em suas jornadas e como suas identidades são formadas através de suas imagens.

Ambas, inclusive, no momento em que discutem suas fugas com seus pares, se vestem de maneira espelhada. Observei que quando vemos A em um *flashback* (ou lembrança, ou imaginação ...) combinando a fuga com X para o ano seguinte e Georgina momentos antes de fugir com Michael, com o auxílio do cozinheiro, elas vestem figurinos pretos com a curiosa presença de grandes penas na região do pescoço. Podemos acreditar que não passa de uma mera coincidência, mas também pode ser interpretada como uma homenagem da parte de Greenway. As penas, agregam um elemento fantástico e extravagante às suas presenças, e remetem aos pássaros, à liberdade. Essa liberdade, pode ser somente uma ilusão, entretanto, se pensarmos nas penas pretas do cisne negro, em *O lago dos cisnes*: uma versão copiada do

---

<sup>7</sup> O tempo não é dito durante *O Ano Passado em Marienbad*, de forma que não é possível definir com certeza quando o filme se passa. Apesar de seu lançamento em 1961, certos aspectos no filme apontam para outras possibilidades de tempo, como uma atemporalidade nas vestimentas. Existem também breves diálogos entre personagens se referindo a um acontecimento que teria ocorrido no ano anterior, em 1928 ou 1929. Resnais também afirma que, para ele, o filme se passa nesta época (Silva *apud* Acom, 2016, p 188). A partir disso, pode-se levantar o aspecto crítico do filme ao representar uma elite alienada, que se preocupa somente com as aparências, assuntos leves e lazer, e escolhe ignorar a realidade do mundo na época, de um período entreguerras, porque isso não os afeta.

original, um truque de mágica, uma ilusão. Madeleine e Judy, Georgina e outro amor, A e X.



Figura 10: As penas nas roupas de A (*Marienbad*) e Georgina (*O cozinheiro*) em seus momentos decisivos de fuga.

Além de imagens mentais, imagens-lembrança, a ideia de imagem permeia todo esse universo de maneira muito presente, e se torna, além da memória, um tema central em *O Ano Passado em Marienbad* e sua narrativa. Uma fotografia, que aparece, misteriosa em origem, depois se multiplica e reaparece, ainda mais misteriosamente, em inúmeras cópias. O jardim imaculado, muito representativo da artificialidade de Marienbad, com sombras pintadas para o filme (mais uma imagem), que possui sua própria imagem representada dentro dos corredores do hotel. Estátuas, pinturas, imagens de jogos, pessoas que assumem a postura de manequins. E o mais importante: reflexos e espelhamentos por todas as partes.

CAPÍTULO DOIS



## 2. EU A VI NAQUELE ESPELHO

Refletidos num espelho vemos um casal, homem e mulher. Eles são olhados por outro homem. O casal conversa, ou melhor, o homem se queixa sobre sua condição para a mulher. Ele fala da situação de silêncio, frieza e distância sob a qual se encontram. Ele alega que o silêncio lhe foi condenado por ela. Ela pede que baixe a voz. Para ele, seus sussurros são ainda piores que o silêncio. Pede que ela não se importe com o que os outros pensam. Afirma que não pode mais suportar o papel que precisa assumir: “Estes dias, piores que a morte que vivemos lado a lado... Como dois caixões enterrados juntos... num jardim petrificado. Um jardim organizado, perfeitamente aparado, reconfortante... com caminhos rígidos nos quais caminhamos juntos... lado a lado, dia após dia...” Na verdade, o que ele protesta é a imposição do hotel. Tal é uma cena nos primeiros quinze minutos de *O Ano Passado em Marienbad*.

O espectador presencia o casal somente pelo espelho por boa parte da cena. Olhar e reflexo presentes de maneira concomitante em um mesmo quadro. O outro homem, que os observava, era X. Depois dos primeiros segundos, ela faz um gesto para que se movam para um canto da sala, a câmera acompanhando e se direcionando ainda mais para o espelho, até que X some do quadro. Ao longo do diálogo, se movem pela sala, até que passam em frente à câmera e saem da sala. Não os vemos mais pelo espelho e sim pelo “mundo real” e não os ouvimos mais, enquanto caminham, lado a lado, ao longo do corredor.

É muito emblemático que tal seja a primeira cena com diálogo entre os hóspedes do hotel em todo o filme e que ela ocorra, em boa parte, dentro de um espelho. Marienbad impõe a seus convidados que se comportem de uma determinada maneira, que as aparências sejam mantidas e tudo ocorra a um nível de superfície. Mas há um mundo obscuro por trás da cortina de cristais de Marienbad. O casal não nomeado, através do espelho, fala sobre o que não deve ser falado, quebrando a superfície cristalina do reflexo perfeito. O espelho funciona como uma ferramenta da verdade, assim como podemos pensar no próprio objeto: uma superfície de vidro que mostra a realidade de forma verossímil. Joan Fontcuberta, sobre o espelho e sua função de agente da verdade, escreve:

Essa similitude se origina do fato de que o espelho, como superfície refletiva, é o suporte de uma carga simbólica extremamente rica na ordem do conhecimento. Então, o que o espelho reflete? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. [...] Assim, qualquer que seja sua

significação profunda, o espelho nos oferece não apenas a pura verdade, mas também a revelação e a sabedoria (Fontcuberta, 2010, p. 26).



Figura 11: um casal discute mas só são visíveis através do espelho em *O Ano Passado em Marienbad*. No primeiro quadro, são acompanhados por X e, em seguida, a câmera se move e se concentra somente no espelho.

Entretanto, assim como trabalhado sobre o cinema, ou a imagem, o espelho não oferece somente a verdade. O espelho da Rainha Má em *A Branca de Neve* oferece, absolutamente, a verdade. Mas podemos também pensá-lo como uma projeção de desejos, de mentiras, de mundos opostos malignos ou mágicos e de dores. Ainda pensando em exemplos da literatura, o espelho de *Alice Através do Espelho* e o *Que Ela Encontrou Por Lá* representa uma passagem, literalmente atravessada. Do outro lado, um mundo mágico e ao contrário, cheio de criaturas fantásticas. Para o protagonista do conto *O Espelho*, de Machado de Assis, o espelho e a vestimenta de Alferes servem como instrumentos de auto identificação intrinsecamente conectados à sua identidade. Nos antigos mitos de Narciso e Medusa já é possível perceber a curiosidade com o reflexo e seus poderes. Narciso se perde na própria imagem e literalmente morre devido a sua obsessão com ela, enquanto que o olhar petrificante da Medusa é impedido pelo espelho, não atingindo Perseu e permitindo que ela seja morta. Tão longa e complexa quanto a discussão de toda a sua carga simbólica e aparecimento em mitos e na literatura, é sua história.



Ao longo do presente capítulo, apresento o espelho dentro de seu contexto de criação e as cargas significativas que o envolvem, desde os aspectos sociais e de classe, até suas expansões fantásticas e seu impacto individual, em especial em relação à mulher e sua imagem. O capítulo transita por diversos autores, mas utiliza de forma frequente a extensiva teoria do espelho levantada pela historiadora francesa Sabine Melchior-Bonnet, em *História do Espelho* (1994), onde trata não somente da história do objeto, mas de sua importância e impacto na história das pessoas. Através da passagem por estes contextos, é possível chegar a entendimentos mais profundos acerca do espelho no cinema e, principalmente, dentro do filme de Resnais.

## 2.1 Espelhos na história da arte

O interesse da humanidade com o próprio reflexo, para além das criações de mitos, já vinha desde a percepção da imagem refletida pela superfície da água. Também é possível argumentar que as ilustrações rupestres de figuras humanas dos primeiros grupos de pessoas que se tem registro já demonstram certo interesse pela cópia da imagem humana. Melchior-Bonnet relata que as antigas civilizações mediterrâneas, obcecadas com a beleza, produziam espelhos de finas placas de metal, misturando cobre e latão, existindo cenas de Coríntios observando-se em espelhos deste tipo ilustradas em cerâmicas do século V a.C. Espelhos produzidos com prata e ouro também existiam, porém eram mais raros e refinados. Além de metal, se podia obter uma superfície reflexiva através de discos de obsidiana polida, um tipo de espelho apreciado pelos romanos (Melchior-Bonnet, 2014, p. 19-20).

A evolução dos espelhos de vidro, até se tornarem o que conhecemos hoje através de sua camada de prata e polimento, se deu de maneira lenta ao longo de séculos. Na idade média na Europa, no século XII, ainda eram utilizados os espelhos de metal polido, que eram armazenados em estojos decorados das elites (Santos, 2011, p. 1). A limitação em produzir vidro transparente de qualidade e resistente ao calor do derramamento de metais líquidos para que se tornasse reflexivo, originou os espelhos convexos de pequenas dimensões (Melchior-Bonnet, 2014, p. 21) popularizados, principalmente, na Alemanha a partir do século XIV. São visíveis em pinturas dos anos seguintes, notavelmente na parede do quarto no quadro de Jan Van Eyck, *O Casal Arnolfini*. Foi, entretanto, em Veneza, que a técnica foi aperfeiçoada, aumentando não somente o tamanho, mas a qualidade da imagem refletida, ganhando escala comercial (Santos, 2011, p. 1).

Enquanto espelhos de vidro lentamente se introduziam na vida das pessoas, eles existiam como objetos de luxo. Os pequenos espelhos de metal continuavam obtendo seu uso

para cuidados estéticos diários por serem de mais fácil manuseio (Melchior-Bonnet, 2014, p. 30). Em *Marienbad*, é possível perceber a presença de espelhos como demonstradores de riqueza. Símbolos de ostentação, Melchior-Bonnet aponta a existência de uma "mania dos espelhos" entre a nobreza ao longo desse século e se torna moda, a partir daí, a criação de câmaras ou salas de espelhos nos palácios (Melchior-Bonnet, 2014, p. 34), como o Salão dos Espelhos, em Versalhes. Existe, no hotel de *Marienbad*, uma dessas salas. É a sala em que o casal da abertura do capítulo discute. Como já mencionado, o filme teve como locação de filmagem palácios alemães na região de Munique. Um dos palácios, Nymphenburg, conta com seus jardins e salas como parte do hotel labiríntico. Os extensos jardins possuem outros palácios menores, como Amalienburg, também local de filmagem. Construído entre 1734 e 1739, Amalienburg possui em sua entrada uma opulenta sala de espelhos, visível em diversos momentos do filme.



Figura 12: Salão de espelhos em Amalienburg, presente em diversas cenas de *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

Durante o século XVII, espelhos no estilo veneziano se expandiram para a burguesia rapidamente e foi se tornando parte quase obrigatória da decoração de interiores, aparecendo em mesas de trabalho e armários, logo se fazendo necessários devido à ilusão de expansão de ambientes e aumento de luz por eles produzidos (Melchior-Bonnet, 2014, p. 81-82). O salão de espelhos de Amalienburg, do século XVIII, já não se configura mais como parte da loucura dos espelhos do século XVII. Entretanto, a possibilidade de se adquirir tantos espelhos ainda denotava um poder aquisitivo considerável e que tal carga social exista nas paredes onde se constrói Marienbad, é significativo.

Ao longo dos séculos, a superfície reflexiva foi se tornando essencial em diversas áreas do conhecimento, servindo como parte fundamental de telescópios, microscópios e câmeras. Notável, entretanto, foi seu impacto na arte. Câmaras escuras, caixas que continham lentes e espelhos, utilizadas na Renascença, serviam de auxílio a artistas para a captação fiel do mundo (Santos, 2011, p. 4). O espelho, da mesma forma que o cinema ou a pintura, lida com o mundo das imagens, da reprodução da imagem. Para Melchior-Bonnet, o estudo do espelho é impossível sem que ocorra de forma concomitante ao estudo das artes visuais (Melchior-Bonnet, 2014, p. 15).

É plausível, ainda, o argumento de que o espelho serviu como ferramenta de auxílio na descoberta da perspectiva na arte, já que ambos o início da popularização do espelho e o início da Renascença ocorrem em locais e períodos históricos muito próximos. Adam Mcfarlane e Gerry Martin, em *Glass: a world history* (2002), onde narram a história do vidro de maneira semelhante a Melchior-Bonnet com o espelho, defendem tal possibilidade. Os autores citam o escrito de Filarete, um contemporâneo do pioneiro da perspectiva, Brunelleschi<sup>8</sup>:

Se deseja representar algo em uma outra, mais fácil, forma, apanhe um espelho e segure-o em frente ao objeto que deseja representar. Olhe dentro [do espelho], e verá os contornos do elemento mais facilmente e o que estiver mais perto ou mais longe aparecerá a uma distância encurtada. Verdadeiramente, acredito que foi desta forma que Pippo de Ser Brunellesco

---

<sup>8</sup> Segundo Yvonne Yiu, em seu texto "*The mirror and painting in early Renaissance texts*" (2005), Filarete (ou Antonio Averlino) foi o primeiro autor a nomear Brunelleschi explicitamente como o descobridor da perspectiva e a apresentar a hipótese de seu uso do espelho. A autora também afirma que é provável que o artista não precisasse de um espelho para se familiarizar com certas regras como convergência e escorço, que já eram conhecidas a artistas do *trecento* e provavelmente usou outras técnicas para o desenvolvimento da perspectiva. Entretanto, Yiu aponta a importância da ligação de Brunelleschi (e da produção artística em geral) com o espelho feita por Filarete (Yiu, 2005, p. 193).

descobriu essa perspectiva, que não era utilizada em outros tempos (FILARETE *apud*. Mcfarlane e Martin, 2001, p. 63).<sup>9</sup>

Os espelhos eram objetos costumeiramente presentes em ateliês de artistas, como Giotto. Leonardo da Vinci também escreveu sobre os espelhos e sua natureza auxiliar na reprodução de imagens vívidas devido à sua forma de imitar a natureza, e que se devia refletir pelo espelho o assunto de uma pintura. Além disso, sem o espelho, os grandes autorretratos da história da arte não poderiam existir da forma que existem (Mcfarlane e Martin, 2001, p. 64). O objeto também funcionava como uma ferramenta para verificar a qualidade de uma pintura, ao segurá-la em frente ao seu próprio reflexo (Yiu, 2005, p. 198).

A partir da Renascença, espelhos se tornam não somente uma ferramenta, mas um assunto. Ele transforma-se em uma representação simbólica da arte de pintar em si (Warwick, 2016, p. 255), devido ao seu uso frequente no próprio ato de se fazer arte e à aproximação na reprodução fiel da realidade que a arte embarcava. Genevieve Warwick, ao olhar para o espelho na arte do Renascimento, escreve que o "espelho dentro da pintura era nada mais que a representação da pintura dentro de si mesma e a metonímia de sua própria arte. Dessa forma, agia como uma 'duplicação' da arte, um retorno à pintura em si mesma" (Warwick, 2016, p. 255). De maneira conjunta ao uso de espelhos e seu aparecimento dentro do tema das pinturas, a ideia de pintura como espelho vai tomando outras formas e aproximando seus conceitos, através, além da verossimilhança, do aumento na difusão da tinta a óleo, que produzia um efeito brilhoso e reflexivo na superfície da obra, que ocorre de maneira concomitante ao aumento na popularização e produção de espelhos nos séculos XV e XVI (Warwick, 2016, p. 257).

Um caso importante do uso do espelho como autorreferencialidade é *O Casal Arnolfini*, de Van Eyck, de 1434, citado previamente pela presença do espelho convexo. O jovem casal em núpcias é retratado cercado de objetos que denotam riqueza e prosperidade. Ao fundo do ambiente, na parede do cômodo, entre os dois amantes, está o pequeno espelho convexo. Além de servir como um objeto que evidencia uma substancial posse de recursos, ele ocupa um papel central na composição e também em sua significância. No detalhe do espelho, é possível ver pelo reflexo, além dos assuntos principais do quadro, a testemunha do matrimônio e o próprio artista pintando o quadro. Assim, o ato artístico se encontra representado através do espelho, não só simbolicamente, mas literalmente. Por estar no

---

<sup>9</sup> "If you should desire to represent something in another, easier way, take a mirror and hold it up in front of the thing you want to do. Look into it, and you will see the outlines of the thing more easily, and whatever is closer or further will appear foreshortened to you. Truly, I think this is the way Pippo de Ser Brunellesco discovered this perspective, which was not used in other times."

absoluto centro da perspectiva, o espelho representa o infinito, um instrumento não de imitação, "mas ambos microscópio e telescópio, fazendo uma chamada a uma outra realidade dentro do espaço fechado da obra" (Melchior-Bonnet, 2014, p. 119).



Figura 13: à esquerda: Jan Van Eyck, *O Casal Arnolfini*, 1434. À direita: detalhe do espelho.

Warwick menciona, ainda, a presença de objetos que amplificam o tema do reflexo, como o metal do lustre e os detalhes envidraçados na moldura do espelho (Warwick, 2016, p. 258).

Mais de dois séculos depois do retrato dos Arnolfini, o vidro reflexivo, agora plano e de maior dimensão, ainda aparece como ferramenta e objeto nas mãos de Diego Velázquez, cujo inventário de posses apontava livros sobre perspectiva e as ciências de projeção, além de objetos ópticos para a produção artística, como vidros e, notavelmente, dez espelhos (Warwick, 2016, p. 278). É em *As Meninas*, de 1656, uma pintura que muito provavelmente descende do trabalho de Van Eyck, já que Velázquez presumivelmente a teria visto em Madrid, que percebe-se o interesse do artista em tais assuntos e o espelho ocupa o centro da composição, de maneira a também incluir-se como uma metáfora para a pintura em si.



Figura 14: Diego Velázquez, *As Meninas*, 1656. Museu do Prado.

Aqui, distingue-se um complexo jogo de olhares que se desdobra de forma a resultar em algo marcadamente misterioso. De maneira direta, vemos um espelho na parede ao fundo e em seu reflexo vemos duas figuras ausentes da perspectiva, novamente. Rei e Rainha, emoldurados pelo objeto, assumem a presença de um retrato, colocado entre os demais quadros presentes na parede da galeria. Dessa forma, Velázquez pinta um "espelho-como-pintura" dentro da pintura (Warwick, 2016, p. 279). Mas ele também insere a si mesmo, de maneira que o que vemos aparenta ser o reflexo de um enorme espelho; o bastidor que o espectador vê, ao lado esquerdo, deve conter o próprio *As Meninas*. Se este caso fosse verdadeiro, a presença do casal real se tornaria impossível. Daí o mistério. Neste embaralhado labirinto, o espelho e a natureza da arte novamente se mesclam. Ali, apresenta-se um comentário acerca de seu uso no processo de criação. É uma obra que diretamente insere o espectador em si e celebra os poderes da pintura (Melchior-Bonnet, 2014, p. 152).

Ao longo dos demais séculos, é possível perceber a continuação do uso da imagem do espelho em produções artísticas em diversos movimentos diferentes, de forma que sua presença nas pinturas vai se modificando e se expandido em significado. O artista alemão Johann Erdmann Hummel, por exemplo, entre os séculos XVII e XVIII, dedicou uma parte extensa de sua produção ao estudo óptico de reflexos. Uma das exposições visitadas em viagem a Berlim foi *Magische Spiegelungen* (Reflexos Mágicos), dedicada à trajetória do artista, na Alte Nationalgalerie, que esteve aberta de 22 de outubro de 2021 a 20 de fevereiro de 2022.

Ao longo da exposição, que ocupava todo o terceiro andar do museu, os visitantes eram convidados a observar diversas salas separadas em temas presentes nas pinturas de Hummel, como reflexos e estudos de luz e sombra. Foi possível perceber a partir de sua extensa obra e diversos rascunhos de estudo presentes da exposição junto às obras completas, um interesse do artista no aperfeiçoamento técnico na captação e reprodução altamente realista de imagens refletidas e projetadas, e assim, a evolução do tema espelho na arte. A visita à exposição foi certamente providencial, no sentido que forneceu a meu repertório uma outra gama de usos do reflexo e espelhos, além dos casos que já me eram conhecidos. Os estudos feitos por Hummel, focados tão intensamente em técnica e questões ópticas, eram intercalados com a proposta do museu que levava seus reflexos para um lugar mais simbólico e subjetivo. Os nomes dados a cada parte da exposição – e à exposição em si – remetiam à fantasia e ao místico, denotando tais características como inseparáveis do espelho. Além disso, percebe-se um interesse de historiadores da arte nesses temas atualmente, garantindo relevância ao tema.

A partir de obras como as de Van Eyck e Velázquez, verificamos que o espelho já carregava consigo uma carga simbólica importante, servindo como uma representação metafórica da arte da pintura em si. Em Hummel, seus aspectos técnicos e sua fisicalidade são amplificados. De maneira muito essencial, entretanto, foi a mudança da relação dos indivíduos com sua imagem a partir do aumento da presença do espelho nas vidas das pessoas e como isso se refletiu e, vem refletindo, na arte. Mcfarlane e Martin observam que o espelho permitiu às pessoas que se vissem de uma nova forma, e com isso fazem uma ligação ao aumento nos escritos autobiográficos durante a Renascença, e o crescimento de ideais mais individualistas (Mcfarlane e Martin, 2001, p. 72). O efeito que a nova habilidade de enxergar a própria imagem, em um reflexo que proporciona uma tridimensionalidade quase sinistra não pode ser minimizado. Tal habilidade, hoje, já não é nada nova. Segundo Melchior-Bonnet:

Hoje convivemos com os espelhos. Eles já não se distinguem pelas molduras que os isolam e capturam o reflexo, como parênteses mágicos no mundo real. Desnudos, planos, implacáveis, perfeitos, refletem o interior no exterior e o exterior no interior, convertendo tudo em um espetáculo. Contemplar nosso rosto no banheiro pela manhã nos parece tão óbvio como o ato de respirar. O espelho não somente pertence aos espaços que protegem a intimidade, mas também ocupa a rua, as divisórias de vidro dos edifícios, o espaço urbano, [...] (Melchior-Bonnet, 2014, p. 97).<sup>10</sup>

Apesar de sua presença constante, seu impacto não deixa de existir. De maneira semelhante à imagem e sua frequência em nossas vidas, mesmo que seja extremamente comum, ele ainda retém seu "poder mágico, mistificador e criativo" (Melchior-Bonnet, 2014, p. 17).

## 2.2 Reflexos do reflexo

Nas obras de Van Eyck e Velázquez citadas, o espelho funciona quase como um objeto mágico, mostrando ao espectador aquilo que está oculto ou não visível. Entretanto, a magia que permeia tal objeto vai muito além de sua capacidade de espelhar aquilo que nele entra. Seu próprio nome pode ser associado ao ato mundano porém deslumbrante de olhar para as estrelas. Segundo Fontcuberta, ao se traçar a etimologia de espelho em português, castelhano e outras línguas românicas, chega-se a *speculum*, que também origina *especulação*. É possível traçar *especular* à prática de observar as estrelas no céu com o auxílio de um espelho (Fontcuberta, 2010, p. 26). Sua própria produção era associada à alquimia, já que produzia um objeto de reflexo fantástico e a ciência e o sobrenatural no período dos primeiros espelhos eram vistos como conceitos relacionados (Melchior-Bonnet, 2014, p. 26).

Mas não é necessário ir além da realidade para captar a magia proporcionada pelo espelho. Basta segurar um em frente a outro, ou diversos espelhos refletindo-se em todas as direções. Na união de todos os seus reflexos que se refletem entre si, se forma um mundo que não existe, como se fosse uma ampliação do mundo real. O mundo transicional especular criado pela *Deutsche Kinemathek*, que reflete projeções cinematográficas e visitantes ao infinito, proporciona este tipo de transição a um outro mundo, mesmo que por um período passageiro. Deleuze descreve, ao explicar as relações entre imagem virtual e atual, a

---

<sup>10</sup> "Today we live with mirrors. They are no longer noted for their frames or borders that isolate and imprison the reflection, like magical parentheses in the real world. Naked, flat, implacable, and perfect, they return images of the interior to the exterior and those of the exterior to the interior, making a spectacle of everything. Seeing one's face in the mirror each morning is as obvious to us as the act of breathing. Not only does the mirror belong to closed spaces of intimacy, it also occupies the street, the glass walls of apartment buildings, the general space of the city, [...]."



existência da formação de uma imagem bifacial, virtual e atual simultaneamente. É como se a imagem especular ganhasse independência e a imagem atual corresse o risco de retornar ao espelho (Deleuze, 2005, p. 88). A impressão é de que o reflexo, repetido por tantas vezes em si mesmo, se torna algo externo a seu original, descolado e independente.

Tais sensações podem resultar não somente de reflexos multiplicados, mas também de um espelho único, plano. Espelhos se tornaram parte necessária da decoração de interiores por sua capacidade de reproduzir a luz e pela ilusão de amplitude nos espaços por ele proporcionada. Entretanto, não é surpreendente que sua relação com os seres humanos não tenha sido só de admiração, mas de medo e estranhamento. O espelho contém em si a capacidade única de recriar o mundo através de uma imagem tridimensional. A superfície do vidro é plana e bidimensional, mas o mundo que através dela se cria copia a profundidade e dimensões presentes no nosso. Nossa imagem virtual assume quase uma qualidade de "outro", como se a qualquer segundo pudesse adquirir vida e movimentar-se de maneira independente ao original. A superfície posiciona-se de maneira equidistante ao "outro" virtual e ao corpo físico, de modo que uma pessoa posicionada a dois metros de um espelho, resultaria em uma "distância" de quatro metros de seu duplo no reflexo. Melchior-Bonnet, escrevendo sobre tais relações do homem com o reflexo, diz que o espelho:

[...] devolve uma imagem que corresponde, mas se difere, do objeto refletido em si. Onde se situa essa imagem? O objeto refletido está ao mesmo tempo ali e em outra parte, e se percebe em uma profundidade e uma posição inquietantes, a uma distância incerta. Olhando dentro de um espelho, uma imagem aparenta, num geral, aparecer atrás de uma tela sólida, de forma que aquele que observa pode se perguntar se está vendo a superfície do espelho ou através dela. O reflexo cria a sensação de um mundo etéreo pairando através do espelho, convidando o mundo a atravessá-lo. Como um prisma, o espelho pode perturbar o campo de visão, porque esconde tanto quanto mostra (Melchior-Bonnet, 2014, p. 100).<sup>11</sup>

É nesta qualidade de quase travessia que o imaginário em torno do espelho se desenvolveu na forma de lendas e assombrações. Desde a crença de que por ele poderia ser roubada a alma (Fontcuberta, 2010, p. 21), à ideia de mundos paralelos com vida e

---

<sup>11</sup> "[...] it returns an image that closely relates to, yet differs from, the reflected object itself. And just where does the image reside? At the same time both present and elsewhere, the perceived image has an unsettling ubiquity and depth, located at an uncertain distance. Looking into a mirror, an image for the most part seems to appear behind a solid screen, so that the observer may wonder if he is seeing the surface of the mirror or looking through it. The reflection creates the sensation of an ethereal world looming beyond the mirror, inviting the eye to cross through to it. Like a prism, the mirror can disrupt the field of vision because it hides as much as it shows."

associações com a bruxaria e o diabo<sup>12</sup>. Tais reações de medo atravessou os séculos, culturas e crenças, e ideias de espelhos com poderes permanecem parte do imaginário na atualidade. Na ficção, principalmente no cinema de terror, se disseminam diversas cenas, já clichês, que incluem espelhos capazes de mostrar espíritos, reflexos que ganham vida e o clássico fechar do espelho-armário no banheiro que revela assustadoramente uma presença não anunciada.

Em alguns contextos, essa relação acontece de maneira que os poderes do espelho são considerados com reverência. Em algumas culturas japonesas, o espelho era um objeto de contemplação, onde se podia olhar não para a pessoa física e social, mas para o eu interior e místico, através do espelho (Mcfarlane e Martin, 2001, p. 73). Na prática chinesa de harmonização de ambientes, *Feng Shui*, espelhos têm lugares a serem colocados que dão resultados energéticos mais ou menos favoráveis. Em algumas religiões, como o judaísmo, acredita-se na necessidade de cobrir espelhos na ocorrência de uma morte, por serem objetos associados à morte e ao mundo dos espíritos. Sua quebra causa sete anos de azar. Até mesmo eu cresci com a crença de que não devia dormir com espelhos direcionados a mim.

A duplicidade da imagem especular, entretanto, não permanece somente no universo das ideias mágicas e fantásticas. O quadro de René Magritte, *A reprodução proibida*, de 1937, trabalha com um reflexo assustador, que não corresponde à realidade, dando ao quadro a estranheza e qualidade oculta já tão amplamente associadas ao espelho. Mas na figura que vê suas próprias costas, o significado do espelho adquire uma outra amplitude, e inicia um diálogo do ser com sua própria imagem.

---

<sup>12</sup> Segundo o apanhado histórico realizado por Melchior-Bonnet, o espelho foi rapidamente associado a questões de moralidade, pecado e poderes ocultos a partir das influências do cristianismo. Considerado uma ferramenta do diabo, a posse de um espelho foi uma das acusações feitas a uma mulher presa por bruxaria em 1321. Além disso, acreditava-se no poder do espelho de induzir estados hipnóticos. Segundo a autora, entretanto, o maior pecado do espelho era sua capacidade de copiar imagens, "providenciando um simulacro da Criação."



Figura 15: René Magritte, *A Reprodução Proibida*, 1937. Museu Boijmans Van Beuningen.

Olhar para si mesmo no espelho é um ato já banal. É uma presença que nos acompanha nos mais diversos momentos do cotidiano. É para ele que olhamos todos os dias pela manhã, quando nos preparamos para a ida ao mundo externo, quando entramos em elevadores. Eles ocupam tanto nosso espaço íntimo quanto espaços transicionais desprovidos de atmosfera pessoal. Em certos âmbitos, a presença da própria imagem pode funcionar como um conforto. Às vezes, contemplá-la vem junto da percepção de nossa fisicalidade, solidificando nossa existência. O ato é, segundo Lacan, peça fundamental do desenvolvimento da percepção de identidade no crescimento dos seres humanos, uma forma de estabelecer a "relação do organismo com sua realidade", do mundo interior e circundante (Lacan, 1996, p. 100). Mas a existência física dessa imagem, projetada em um vidro prateado, nos lembra também de nossa fragilidade. O espelho, ao mesmo tempo que pode elogiar, pode machucar; não somente por seu reflexo verdadeiro, mas pela forma como interpretamos tal reflexo, que pode ser extremamente precisa ou deslealmente distorcida.

Enfrentar a própria imagem diretamente, muitas vezes, vem com certa dificuldade. O espelho é um quadro que estampa nossas vulnerabilidades sem piedade. Pensando novamente em Berger, junto com o olhar, vem a noção de que se é olhado: o peso do olhar do outro é aspecto inseparável do espelho. No exercício de olhá-lo, assumimos uma outra postura, uma que difere do natural de quando acreditamos não ser vistos. Se realiza um exercício de

objetivação do indivíduo, que é capaz de se perceber como "o outro daquele outro" (Melchior-Bonnet, 2014, p. 16). Lacan descreve tal comportamento nas observações de bebês, já sugerindo uma mudança de comportamento e postura no deparar com a autoimagem (Lacan, 1996, p. 98). A partir do espelho, observamos e praticamos a performance que assumimos em frente aos outros e o que nele vemos influencia quem nos tornamos e como nos apresentamos para o mundo. É entre essas dicotomias que *A reprodução proibida* se situa. Ao mesmo tempo que o sujeito representado não se vê, ele não é visto pelo espectador. Desta forma, ele subverte a expectativa do espelho. Aqui, ele serve não como algo que revela demais, mas sim como uma ferramenta que oculta.

A relação do indivíduo com o reflexo se desenvolveu de maneira complexa. Junto com a ideia de que existe um padrão que deve ser seguido – o espelho servindo como dispositivo que censura nossas inadequações e promove melhoria –, existe a crítica de que se preocupar demais com a aparência e opiniões externas são falhas. Moralismo religioso condenava o espelho pela vaidade por ele supostamente criada, resultando em controle moral sobre o ato de olhar para si mesmo (Melchior-Bonnet, 2014, p. 149-50). Ao mesmo tempo, entretanto, seu impacto positivo o transforma num potencial objeto contemplativo e meditativo de autoconhecimento. Servindo como um instrumento de transformação, podem ser desenvolvidas habilidades de apreciação, autoafirmação, e um relacionamento de paz consigo mesmo.

Em todo caso, entretanto, ele promove a separação do indivíduo entre ser e objeto (no sentido de algo que é visto pelo externo). A imagem que se projeta tão irreal quanto sua virtualidade, servindo como algo onde nosso eu real se espelha e se transforma, nossa existência se tornando também um simulacro<sup>13</sup>. É como se o real fosse colocado sob dúvida, o objeto se torna o duplo e "o espelho não reflete mais nada além de reflexos de reflexos" (Melchior-Bonnet, 2014, p. 239).

A partir de todos esses elementos e descrições, verifica-se a maneira como o espelho se desdobra e se estende em significado, da mesma forma que sua multitude de reflexos que se apontam, ou como um espelho quebrado, que resulta em pedaços menores mas igualmente capazes de conter em si a imensidão de tudo o que os cerca. Assim como um objeto cujo

---

<sup>13</sup> Pode-se expandir a ideia de simulacros, ainda, para a teoria da imagem e do cinema, além somente do objeto espelho, já que ambos servem como espelhos metafóricos. Lendo a teoria de Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* (1981), entende-se que vivemos de maneira fragmentada e obcecada por imagens. Os incentivos de consumo que a mídia nos alimenta e a cópia imperfeita da realidade em nossas telas são o espelho em que baseamos nossas vidas. Formamos nosso "eu" a partir dessa cópia, e a própria realidade se torna um simulacro. O mesmo se aplica para o espelho e nossas relações com o reflexo. A partir dele, enxergamos quem queremos nos tornar, ao passo que apresentamo-nos como cópias de uma cópia.

propósito imediato proporciona os mais diversos efeitos visuais e cujo desenvolvimento influenciou a arte e a ciência, ele permite uma entrada a outros mundos, mundos fantásticos, metafóricos e profundos, que permitem o estudo da mente, de nosso interior e de nossas dores.

De tantas relações intrincadas com o espelho, poucas se dão da mesma maneira que a mulher e sua imagem. Submetidas ao peso do desejo dos homens, desde Eva têm em seu corpo a culpa pela existência do pecado. Surge com o espelho mais uma ferramenta de controle e falta de autonomia com suas imagens. Além de, primeiramente, só serem permitidas o aprimoramento de sua imagem em função dos homens, na modernidade e na atualidade sua fisicalidade recebe a imposição de ainda mais padrões inatingíveis e desvirtuados de realidade. Seu reflexo, uma constante lembrança de sua inadequação perante o sempre presente outro.

### **2.2.1 A mulher dentro do espelho**

Sem o espelho, a auto representação pictórica como conhecemos não seria possível (Mcfarlane e Martin, 2001, p. 64), isto já foi estabelecido. Notório, entretanto, é o fato de o primeiro registro textual conhecido do uso do espelho em um autorretrato ser o de uma mulher representando a si mesma. Segundo Yvonne Yiu, o retrato da artista romana Martia com o uso do espelho é mencionado por Giovanni Boccaccio em sua coletânea na vida de mulheres notáveis, *De mulieribus claris*, do séc. XIV (Yiu, 2005, p. 189). Mas essa agência com a própria imagem, aparente neste exemplo tão antigo, é minoria em séculos de representações da imagem da mulher, em especial quando se fala em espelho e mulher de maneira conjunta.

Ao longo da narrativa de Melchior-Bonnet, pode-se perceber diversas passagens que relatam a maneira restritiva em que uma mulher podia olhar para si mesma ao longo dos séculos em que o espelho se difundiu. O argumento prevalente é o de que a mulher só era permitida o uso do espelho para aperfeiçoar sua aparência para seu marido. Identificamos tais descrições, por exemplo, em referência ao espelho na vida fora dos grandes centros no século XVIII:

O espelho era [...] também o presente que pais entregavam a filhas que casariam em breve, para que suas faces graciosas pudessem fazer com que seus maridos permanecessem em casa (Melchior-Bonnet, 2014, p. 91).<sup>14</sup>

Novamente em relato acerca da adição de espelhos a armários e móveis do quarto e banheiro:

[O banheiro], onde uma mulher trabalhava em sua aparência, a fim de aperfeiçoar sua beleza e honrar o sucesso de seu marido [...] (Melchior-Bonnet, 2014, p. 96).<sup>15</sup>

E, mais adiante, relatando a moralidade associada ao reflexo na Renascença:

Tratados em cosmética permitiam somente três justificativas para olhar para si no ato de aprontar-se: para cobrir uma marca de forma a restaurar a harmonia em corpo e alma, para agradar ao respectivo marido e para o reparo de um acidente ou doença (Melchior-Bonnet, 2014, p. 151).<sup>16</sup>

A partir dessas passagens, percebemos a existência de um pensamento histórico no qual a imagem da mulher pertence ao homem. Não somente sua beleza deve ser aperfeiçoada em função deles, mas o próprio ato de ver sua própria imagem por si mesma era moralmente questionado. Em termos de moralidade, ainda, a autora explora as consequências morais às quais as mulheres seriam submetidas no caso de usarem o reflexo de maneira demasiada. Uma mulher que olhasse demais para o espelho seria acusada de idolatria a si mesma (2014, p. 206). Segundo um moralista, tais mulheres eram acusadas de serem desprovidas de modéstia e de excitar os homens com sua beleza, levando-os a "pensamentos impuros e desejos criminosos" (Pasquier *apud* Melchior-Bonnet, 2014, p. 205). Sendo assim, uma mulher, além de não ser dona de sua imagem, seria responsabilizada pelo desejo dos homens em sua figura por eles mesmos objetificada. Tal pensamento, entretanto, não surpreende, nem em tempos atuais, por permanecer prevalente de uma maneira intrínseca em uma sociedade ainda muito governada por estruturas patriarcais e misóginas.

No capítulo anterior, apresentei, de maneira breve, as formas em que a imagem da mulher foi objetificada em função dos desejos do homem na história da arte europeia. A adição do espelho, neste caso, se torna somente mais um elemento de crítica e imposição às mulheres. Na pintura da nudez feminina, composta pelo e para o prazer masculino de olhar, a

<sup>14</sup> "A mirror was [...] also the gift that parents gave to their soon-to-be-married daughter so that her gracious face might keep her husband at home."

<sup>15</sup> "The mirrored armoire even found a place in the bathroom. This chamber, where a woman worked at her grooming in order to perfect her beauty and crown her husband's success, [...]."

<sup>16</sup> "Treatises on cosmetics allowed only three justifications for looking at oneself while grooming: to cover up a spot so as to restore the harmony of body and soul, to please one's husband, and to repair an accident or illness."

adição de um espelho, símbolo associado à vaidade feminina, se torna uma ferramenta de moralização hipócrita. Descrevendo o quadro *Vaidade*, de 1485, parte de um políptico de Hans Memling, Berger condena:

Você pintou uma mulher nua porque você gostou de olhá-la, você coloca um espelho em sua mão e chama a pintura de *Vaidade*, dessa forma moralmente condenando a mulher cuja nudez você representou para o seu próprio prazer (Berger, 1972, p. 51).<sup>17</sup>



Figura 16: Hans Memling, *Vanité*, 1485. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

O uso da imagem da mulher com espelho como alegoria a virtudes e desvirtudes pode ser visto de maneira muito frequente. Luxúria e Vaidade são provenientes de Eva, vista como sedutora e criadora do pecado, que a partir do século XIII aparece representada com um espelho (Melchior-Bonnet, 2014, p. 189). Também as virtudes de Prudência e Tempo, por vezes, aparecem dessa forma.

---

<sup>17</sup> "You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity*, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure."

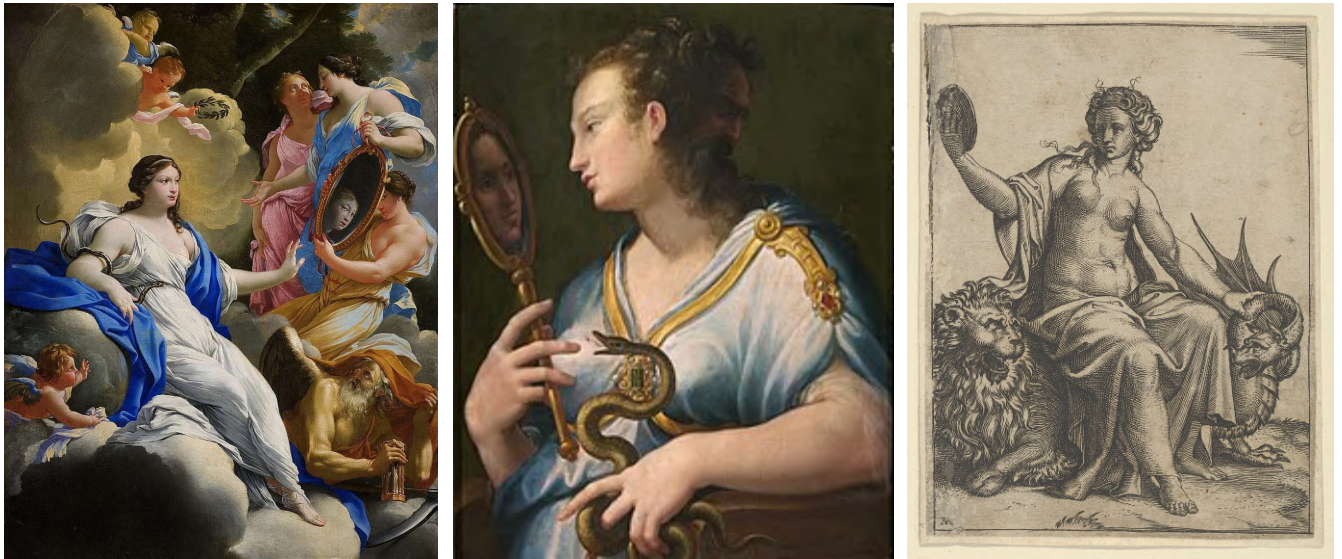


Figura 17: Alegorias a Prudência, da esquerda para a direita, de Simon Vouet (1645), Girolamo Macchietti (1550-93) e Marcantonio Raimondi (1510-27), respectivamente.

Aqui, o espelho é o espelho da verdade. É notável, entretanto, que de acordo com os resultados disponíveis em pesquisa à imagem de Prudência, a mulher que a representa se encontra, em sua maioria, vestida. Novamente percebemos a união da nudez da mulher ao pecado, enquanto que a mulher vestida representa a virtude. O desejo presente na representação da mulher nua, entretanto, não impede as virtudes de serem, por vezes, representadas dessa forma.

Uma breve pesquisa a referências imagéticas com espelhos na história da arte comprova uma maioria em pinturas cujos objetos são mulheres. Homens aparecem, porém, mais comumente, na forma de autorretratos que inserem o espelho no quadro, dessa forma demonstrando o domínio dos homens perante sua própria imagem de maneira mais generalizada. Griselda Pollock, pensando no lugar da mulher na história da arte, não só como objeto mas como produtora, aponta as diferenças entre dois quadros impressionistas de motivos semelhantes. Segundo a autora, Berthe Morisot, que usou a vida da filha em seus trabalhos de forma a delinear a subjetividade e momentos cruciais do feminino, tem em *Psyché*, de 1876, um vislumbre da intimidade de uma jovem. (Pollock, 2019, p. 140) Em *Devant la Glace*, do mesmo ano, de Édouard Manet, vemos uma situação semelhante.



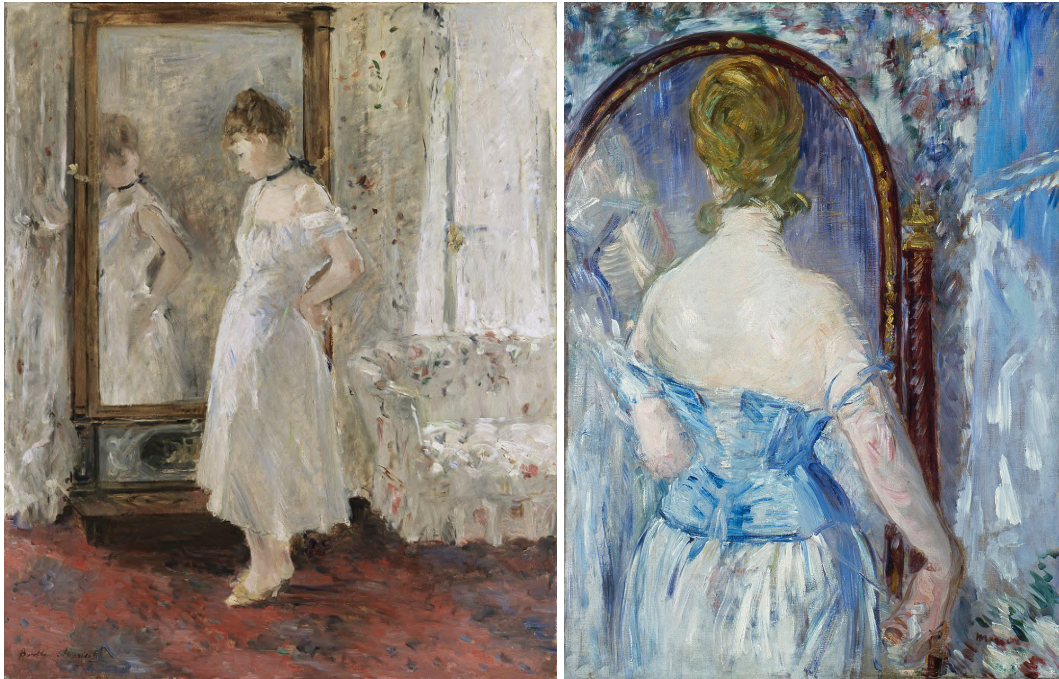


Figura 18: à esquerda: Berthe Morisot, *Psyché*, 1876. Museu Thyssen-Bornemisza. À direita: Édouard Manet, *Devant la Glace*, 1876, Guggenheim.

Segundo Pollock, o primeiro quadro não é eximido de um potencial *voyeurístico*, mas por demonstrar uma mulher que contempla a si mesma e não se encontra numa posição de ser olhada, difere do segundo, no qual apareceria uma mulher "seminua" com as costas expostas configurando um corpo ofertado ao espectador (Pollock, 2019, p. 140). A distinção é importante, assim como o fato de um ser realizado por uma artista mulher e o outro não. De certa forma, discordo em parte da autora, já que, pega num ato privado, a protagonista do primeiro quadro paira entre um estado de pertencimento a si mesma e pertencimento ao espectador, que entra em sua intimidade. Entretanto, ela encontra-se virada de modo que vemos seu rosto, mas ela não nos olha. Parece aqui, um verdadeiro ato de contemplação de si mesma, e concordo com Pollock que dessa forma se separa "a mulher como sujeito de um olhar contemplativo atento e a mulher como objeto" (Pollock, 2019, p. 140). Em Manet, o assunto está de costas, nem mesmo com o saber de que alguém pode vê-la. Dessa maneira, exerce-se um poder daquele que representa sobre o que é representado (Morais e Almeida, 2017, p. 8). É uma distinção com muito mais nuance que os exemplos anteriores de objetificação mais aparente. Em outro quadro do artista, *Um Bar no Folies-Bergère*, o peso do olhar masculino aparece de maneira mais evidente:



Figura 19: Édouard Manet, *Um Bar no Folies-Bergère*, 1882. Courtauld Gallery.

Aqui, a mulher no reflexo é vista de costas, mas o espectador é diretamente inserido no lugar do homem que sobre ela exercita seu olhar e recebe de volta seu olhar que sabe ser olhado. Em contraponto, o interessante da pintura de Morisot, e outras da artista com o mesmo motivo, é o fato de a mulher não dirigir seu olhar ao espectador. Ela contempla a si mesma, dessa forma amplificando a separação à mulher como objeto de admiração.

O espelho como forma de inserção direta do espectador dentro do quadro já apareceu no casal Arnolfini, mas principalmente em *As Meninas*. Em muitas pinturas de figuras femininas o percebemos executando exatamente esta função. Um tema frequente onde tal efeito pode ser encontrado é nas pinturas de mulheres como *Vênus ao espelho*.



Figura 20: à esquerda: Peter Paul Rubens, *Toilette der Venus*, 1615. Museu de Liechtenstein. À direita: Ticiano, *Venero alle specchio*, 1555. National Gallery of Art.

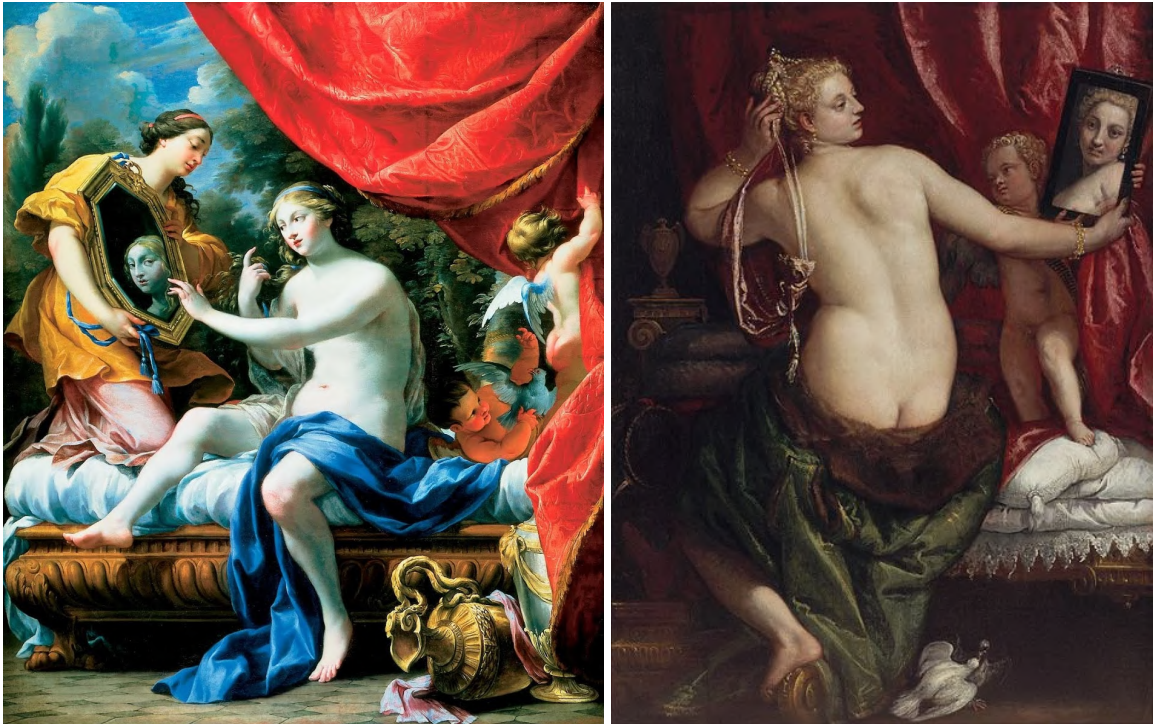


Figura 21: à esquerda: Simon Vouet, *Toilette of Venus*, 1629. Cincinnati Art Museum. À direita: Paolo Veronese, *Vênus com espelho*, circa 1585. Joslyn Art Museum.

Nas Vênus de Rubens e Ticiano, o espelho que as reflete aparece como um instrumento que relembra e promove um ideal de beleza. No caso do trabalho de Rubens, principalmente, é notável o contraste entre a expressão aparentemente séria da mulher real e o sorriso direcionado ao espectador em seu reflexo. Vemos de maneira mais explícita a figura da mulher como objeto, o reflexo lembrando um ideal de beleza que se projeta como um espectro, orientada diretamente ao espectador (Morais e Almeida, 2017, p. 6-7). Nos exemplos de Vouet e Veronese, é ainda mais visível a dissonância entre realidade e reflexo, de modo que o reflexo representa muito mais um desejo e um ideal do que a realidade. E, enquanto Vênus aparenta fitar a si mesma, na verdade, fita o espectador. Bertamini *et al* denominam tal fenômeno, presente de maneira prevalente em quadros com o mesmo assunto, de "efeito Vênus"<sup>18</sup> (Bertamini *et al*, 2003, p. 596). Retornamos a Velázquez, onde esse jogo de perspectiva manifesta-se em seu exemplo mais interessante, em *Vênus ao Espelho*.

<sup>18</sup> Em seu artigo, *The Venus Effect: people's understanding of mirror reflections in paintings* (2003), Bertamini *et al* realizam o levantamento de 38 pinturas dos séculos XVI ao XX em que há o aparecimento de uma pessoa e sua imagem refletida em um espelho. Entre elas, cinco configuram homens como único objeto, e das cinco, dois são autorretratos. Aqui, percebe-se a maioria do uso da figura da mulher em união com o tema do espelho.



Figura 22 : Diego Velázquez, *Vênus ao Espelho*, 1647-51. National Gallery

Em primeira impressão, Vênus aparenta somente olhar para si mesma com o auxílio do cupido. Em uma inspeção mais próxima, entretanto, torna-se evidente que ela não se vê. Para que seu reflexo apareça desta forma, o espelho é posicionado de forma que ela veja quem a vê: o artista e/ou o espectador. O efeito Vênus produz uma meta-reprodução do sujeito na pintura (Bertamini *et al*, 2003, p. 593). Em meu trabalho artístico, pude muito rapidamente perceber que, ao me fotografar com o espelho de maneira que meu reflexo fosse visível pela câmera, era necessário que direcionasse-o para a lente. Eu não via minha própria figura, somente a objetiva. Tal método é aplicado, também, no cinema. O ator posicionado em frente ao espelho vê somente a câmera, não a si mesmo – uma vez percebido, dificilmente passará despercebido.

O espelho, portanto, serve como uma inclusão direta do espectador pela maneira como faz o sujeito representado encarar diretamente aquele que o representa e conseqüentemente, o espectador. O olhar externo, assim, encontra-se multiplamente presente historicamente nas representações das imagens da mulher. O espelho é um personagem de extrema relevância na história da imagem da mulher e suas representações. Tudo isso é determinante, no restante do capítulo, para que se unam todas essas reflexões ao pensarmos como o espelho aparece em *O Ano Passado em Marienbad*, e sua influência sobre as representações de A.

### 2.3 Os complexos espelhos do cinema

Para que fosse possível compreender o cinema não somente de maneira teórica, mas artística, e sua importância no contexto desta pesquisa, foi necessário entendê-lo como uma imagem especular. Ou seja, para tratar do que se passa dentro da tela, é preciso também tratar daquele cujo olhar sobre ela se deposita. A partir deste momento, ambas as ideias se unem. Ao longo do presente capítulo, o espelho foi desenvolvido também como um método, uma ferramenta, de inclusão do espectador. Portanto, entender o espelho e seus desdobramentos dentro de um filme transita pelos mesmos sentidos. Um espelho, além disso, traz consigo dimensões que se conectam com qualidades do fantástico, do horror e do psicológico que se intensificam com seu uso através de uma simbologia intencional em determinados casos.

É importante, também, entendê-lo dentro daquele universo e que significados com ele se manifestam, no mundo diegético. O espelho, quando presente no cinema, adiciona não somente uma nova dimensão visual que produz diferentes sensações ópticas e de profundidade, mas "a imagem no espelho provoca uma espécie de vertigem. Dividida, duplicada, multiplicada, ela nos faz crer que o visível é apenas um sonho muito complicado, um pesadelo aprofundado: atrás da imagem, outra imagem, e assim infinitamente" (MINAZZOLI *apud* Oliveira, 2015, p. 49). Em alguns casos, o espelho aparece verdadeiramente como um objeto capaz de poderes, ou como uma representação de sonhos e estados psicológicos. Tais instâncias são comuns nos chamados *art films* e no cinema de gênero, principalmente na categoria de horror e suspense psicológico. Em *O espelho* (1975), de Andrei Tarkovsky, o espelho aparece ambos como objeto e metáfora, em uma narrativa não linear (de maneira semelhante à *Marienbad*), onde se confundem os sonhos e as memórias de um homem no fim de sua vida. Ainda no mundo dos sonhos, em *Filme Demência* (1987), de Carlos Reichenbach, acompanhamos a aventura de um homem que tenta, obcecadamente, encontrar uma praia, enquanto passa por diversas situações bizarras. Quando, no final, ele quebra um enorme espelho atravessando-o com um carro, ele acorda e percebemos que toda a narrativa não passa de um sonho.

É nesta qualidade de travessia que o espelho encanta e possibilita sua associação a mundos fantásticos, na forma que se assemelha a janelas ou passagens, como se através dele se abrisse um mundo, uma abertura em uma superfície que seria plana (Hanich, 2017, p. 137). Jean Cocteau, em seu filme *Orfeu*, de 1950, imagina que se possa atravessar espelhos como se fossem água. Orfeu, um poeta cuja esposa morre, atravessa o espelho com a ajuda da Morte, por quem se apaixona, para acessar o mundo dos mortos e tentar encontrar aquela que morreu. Antes de atravessar o espelho, ele diz: "esse espelho é um espelho e, nele, vejo um homem infeliz". Ele é respondido: "você não precisa entender, só precisa acreditar". Neste excerto,

percebemos a passagem por duas das vertentes de significado associadas ao espelho: a do indivíduo e a do fantástico. O espelho, que aqui literalmente leva ao mundo da morte, é o lugar que nos leva a enfrentar nossa imagem em todas as fases da vida, até o envelhecimento e morte. Orfeu vê, naquele momento, o conteúdo de seus sentimentos pela sua imagem, definindo-se através dela como um homem infeliz. Ao acreditar, um novo mundo se abre, o espelho se torna algo mais além, algo mágico.



Figura 23: Cena de *Orfeu* (1950), em que o protagonista atravessa um espelho “como se fosse água”, com o uso de luvas especiais.

O uso do espelho no cinema, principalmente como um elemento essencial à narrativa, vem carregada de complexidade. Em um caso como *O Ano Passado em Marienbad*, cuja narrativa é tão incerta e aberta à interpretação, não é exatamente possível definir se o espelho tem uma função essencial dentro da trama, ou se funciona somente como um elemento decorativo do hotel. O que modifica seu nível de importância depende, no fim das contas, daquele que vê o filme. Independentemente de possuir mais ou menos importância em termos de enredo, o espelho não perde sua importância complexa e significado, “os espelhos nos filmes são ambíguos, sugestivos, não raro perturbadores; eles comportam sempre uma zona de nebulosidade, um reflexo dúbio” (Oliveira, 2015, p. 53).

Quando existe um uso significativo de espelhos no cenário, seu impacto ocorre em níveis que incluem e ultrapassam a narrativa. O movimento dos atores e da câmera capturando os ambientes, causa o aparecimento e desaparecimento das figuras que configuram duplos em coreografia; os personagens passam por uma presença-ausência simultâneas (Oliveira, 2015, p. 52). Um caso interessante, que exuberava no uso de reflexos como parte do cenário, é *O Mundo por Um Fio* (1973), filme televisivo de ficção científica do alemão Rainer Werner Fassbinder. O diretor fez uso prolífico do espelho em suas produções, mas é nesta que isso se extrapola. Situado em um futuro próximo, o filme lida com os funcionários de uma

corporação responsável por um supercomputador que cria uma simulação do mundo real. *Simulacron*, o programa, é populado por seres conscientes que não são conhecedores do fato de existirem em um mundo falso e serem somente circuitos. Ao longo das três horas de filme, o protagonista Fred Stiller descobre que seu mundo é, também, uma simulação.



Figura 24: reflexos que, além de incluir mais de um personagem na cena, intensificam a ideia de cópias em *O Mundo por Um Fio* (1973).

Superfícies reflexivas e espelhos cobrem as paredes e móveis, de forma que as personagens são rodeadas de cópias de si mesmas. Em diversas instâncias, o espelho é usado como uma forma de incluir mais de um personagem no mesmo plano; aqueles no reflexo aparecendo somente com sua cópia virtual dentro do espelho. Pessoas aparecem em sua forma física e em sua forma presente-ausente através do espelho, evidenciando, dessa forma, a ideia de cópias, simulações e simulacros. Instigantes, também, foram as observações do diretor em relação aos atores e a interação tão frequente com os espelhos. Ele aponta que “eles ficam mais próximos de suas próprias identidades no contato com espelhos” e que ao verem a si mesmos no espelho enquanto atuam, assumem “uma outra atitude” (Fassbinder *apud*. Prager, 2012, p. 259). Isto ecoa muito com as ideias trabalhadas anteriormente, relacionadas à consciência da presença de nossa imagem, que nos leva a assumir posturas não completamente naturais em frente ao espelho.

Direcionando-nos para a imagem da mulher e sua relação com reflexos e cópias, Maya Deren, precursora do cinema experimental, em seu curta *Tramas do Entardecer* (1943), explora os sonhos e devaneios – ou talvez a experiência quimérica – de uma mulher. A protagonista sem nome encontra a si mesma diversas vezes e presencia a própria morte. A

figura da possível personificação da Morte é representada por vestes pretas e um espelho como rosto. Numa dança de duplos e simulacros, real e cópia se confundem e ao final não sabemos se sua morte ocorreu realmente, nem se foi causada por ela mesma. Em *Sonho de Valsa*, também bastante onírico em conteúdo, Teresa encontra, ao final do filme, na quebra literal de um espelho a maneira de se livrar do peso da associação de sua identidade aos homens de sua vida, permitindo que viva livre e por ela mesma. *Sonho de Valsa* promove, de maneira muito instigante, uma liberação de toda a carga histórica associada ao espelho e à mulher e o domínio dos homens.

É identificável, em Orfeu e em Teresa, o espelho como representação de estados mentais. Pensando ainda em imagem da mulher, o filme de sucesso comercial *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky, trata de uma bailarina, Nina, cuja identidade começa a unir-se com a da personagem Odille, do clássico ballet de repertório *Lago dos Cisnes*. O espelho, presente em diversos momentos do filme, representa em seu reflexo o duplo da personagem, que assume aos poucos outra personalidade. Evocando o horror, o reflexo aparenta, por vezes, ter vida própria. O ramo do ballet profissional pode ser extremamente tóxico em seu tratamento do corpo das bailarinas, que são pressionadas a manterem formas, muitas vezes, insustentáveis. Isso é adicionado ao fato de a protagonista sofrer uma situação de abuso emocional em sua relação com a mãe, que não a permite que se manifeste como uma mulher adulta e independente. Aqui, é possível identificar, novamente, o espelho servindo como um objeto intrinsecamente ligado à identidade da mulher, porém, desta vez, refletindo seu desejo profundo de desprendimento de uma vida aprisionante e, até certo ponto, a verdade.

O espelho, no caso da mulher, a partir dos exemplos citados, aparenta funcionar como prisão e provedor de liberdade e verdade. Para Teresa, sua existência era presa à aprovação masculina e, durante diversas provações, ela vai aprendendo a ser sem o peso dos homens. No fundo do poço – literalmente –, na última cena, a forma de escapar é ignorar todos aqueles homens que ao redor dela assombram, e quebrar o espelho, que aqui representa as imposições à imagem e ao comportamento da mulher a partir de ideais masculinos. É possível argumentar que em Maya Deren e em *Cisne Negro* o espelho funciona como um lugar onde se experimentam diferentes versões de si. Nina vê no espelho aquela versão de si que deseja se libertar, mesmo que assustadora – o libertar é assustador. O confronto da protagonista de *Tramas do Entardecer* com diversas versões de si pode ser interpretado de maneira semelhante. É significativa, também, a metáfora de atravessamento ou quebra do espelho como um movimento de resistência e libertação da mulher, que está presente em alguns textos críticos feministas de cinema e arte. Anneke Smelik, por exemplo, intitula seu livro sobre



cinema feminista como “e o espelho quebrou” (*And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*). A teórica de cinema, Teresa de Lauretis, semelhantemente, examina o lugar do cinema de mulheres, em seu texto *Através do espelho: mulher, cinema e linguagem*.

Referindo-se a planos cinematográficos onde é possível ver somente o reflexo no espelho, e não aquele cujo corpo geral tal reflexo, Julian Hanich aponta que os espelhos adicionam um quadro dentro do quadro (Hanich, 2017, p. 136) – muito como seu uso na pintura. O autor afirma a existência de duas contradições presentes nos efeitos dos espelhos: ao mesmo tempo que funciona como uma janela ou porta na qual parece ser possível entrar, existe um efeito sufocante, na medida que na demarcação da moldura do espelho se rouba o espectador de uma vista mais ampla (Hanich, 2017, p. 138-9). Isso se associa à ideia da dicotomia do espelho como prisão e provedor de liberdade ou outras possibilidades de realidade.

O que instiga nos "*complex mirror shots*" (tomadas complexas com espelho), como os chama, é a ausência de corpo real na imagem, que é composta somente por um corpo virtual e, na ausência de figuras, configura uma qualidade de passagem em que o espectador pode ver aquilo que está para além da câmera. Os efeitos relacionados aos *complex mirror shots* podem ser também aplicados a outros usos do espelho no cinema. Segundo Deleuze, na presença de real e imaginário, uma imagem real e uma virtual, é gerada uma indiscernibilidade entre virtual e real. No caso do espelho, o autor afirma que no cinema a imagem especular é virtual para o personagem, e a imagem atual do espelho deixa para o personagem essa virtualidade. "Quando as imagens virtuais assim se proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre as outras" (Deleuze, 2005, p. 89). Segundo Hanich, ainda, tais usos do espelho têm a habilidade de trazer ao espectador a consciência do seu próprio ato de assistir o filme (Hanich, 2017, p. 152).

É em *O Ano Passado em Marienbad* que todas essas conexões atingem seu ponto máximo. Enquanto tenta juntar um quebra-cabeças sem solução, o espectador permanece consciente de seu ato de ver o filme; o mesmo acontece em algumas de suas cenas longas de *complex mirror shots*. É na imagem de A, entretanto, e na sua constante reprodução em cópias e reflexos, que é possível perceber as multitudes de verdades, aprisionamentos, pesos e liberdades que permeiam o universo do filme. O espelho é um elemento essencial tanto dentro da trama quanto relacionado à sua identidade.

## 2.4 O salão de espelhos infinitos de *Marienbad*

No espelho, vemos o que está à nossa frente e o que se encontra para trás de nós. Como apontado por Hanich, ele nos permite a visão de uma amplitude ao mesmo tempo que uma limitação de campo emoldurado. Sua relação conosco pode ser aprisionante e libertadora. Na ficção, ele pode ser somente um objeto decorativo ou uma passagem mágica que contém todas as coisas profundas e fantásticas. Em *Marienbad*, como visto antes, a significância dada ao espelho depende daquele que projeta sobre o filme suas próprias interpretações. É nessas dicotomias que se trilha o caminho para entender *O Ano Passado em Marienbad* como um objeto artístico e cinematográfico. Leituras de imagem e ponderações de conceitos que mais abrem questionamentos do que fornecem respostas.

Durante a pesquisa para este subcapítulo, deparei-me, ao acaso, pesquisando as palavras “espelho” e “Marienbad” juntas, com uma informação que me despertou certa surpresa e curiosidade. Talvez quando se trabalha com um objeto que exige uma busca profunda por significados, passa-se a encontrar significados em tudo. Existem, na vida, coincidências curiosas demais para que sejam, simplesmente, deixadas para lá. Lacan, quando apresentou sua primeira palestra acerca do estádio do espelho, já tantas vezes citado no decorrer deste trabalho, o fez fora de sua terra natal, no 14º Congresso Internacional de Psicanálise, em 1936. O congresso ocorreu na cidade de Marienbad, na República Tcheca. Marienbad do filme não é necessariamente esta Marienbad. Não se sabe se o hotel é na Alemanha, na República Tcheca ou qualquer outro país próximo. Não deixa de ser curioso, de qualquer forma, como espelhos convergem-se em Marienbad.

Portanto, voltemo-nos, brevemente, para fora do trio principal de personagens em um retorno ao casal descrito no início do capítulo. No reflexo, o homem fala de todas aquelas coisas que mais adiante no filme a voz de X narra como proibidas. Assuntos verdadeiros que causam emoção, que nos fazem levantar a voz e saem do perpétuo lazer e do trivial. Assuntos que quebram as aparências. Quando os dois passam em frente a câmera, desaparecem do reflexo e saem da sala, não os ouvimos mais. É quase como se o espelho servisse como uma breve janela que se abre e nos expõe um segredo, um momento privado sobre o qual nosso olhar – neste momento, assumimos uma posição de outro – se deposita. Nesse *complex mirror shot*, o espelho se torna o centro da atenção, onde o espectador olha para dentro e além, na tentativa de montagem de um quebra-cabeça que permite uma experiência desafiadora e complexa de percepção e imaginação, devido ao olhar do espectador para o que está também além da tela (Hanich, 2017, p. 132-3).

Através desse espelho, vislumbra-se o espaço da sala de forma ampla, com outra passagem mais além, evidenciando o labirinto arquitetônico onde essas pessoas se encontram. Assim que o casal sai do cômodo, X não está mais ali. Quem agora se encontra perto do lugar onde ele estava é A, do outro lado do arco da porta. A câmera acompanha outras duas pessoas, caminhando no sentido contrário do casal, que relatam um evento do ano anterior em um plano sequência. A câmera entra em outro cômodo, vira para outra parede e encontramos X, olhando para algo através de um espelho. O que, não sabemos. Ele vira para trás e a câmera nos mostra novamente o mesmo casal, que continua:

- Basta destas paredes, desses sussurros... os dias passam lado a lado... percorrendo estes corredores, mantendo nossa distância. Mas estes dedos foram feitos para se entrelaçar, estas bocas...

X vai andando ao longo do corredor, para a sala original onde o casal iniciou sua conversa. Agora, a narração dele se resume, e incorpora detalhes da conversa do casal em suas falas circulares.



Figura 25: X já em outro cômodo, olhando para o espelho, que possivelmente reflete o casal pelo qual ele passa, ouvindo seu diálogo, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

O conteúdo da conversa do casal remete muito às conversas entre A e X ao longo do filme. Os dois escutam este momento de conversa privada e, se pensarmos na teoria de que existem somente na imaginação um do outro, é possível teorizar que ter acompanhado tal discussão inspira a criação das suas subsequentes histórias. O mesmo acontece com a peça de teatro assistida pelos hóspedes do hotel que espelha certas partes de diálogos mais adiante no filme. Em uma infinidade de reflexos, o universo do filme é repleto da ideia de imagens virtuais, como as que existem dentro do espelho. Acompanhamos as imagens virtuais da lembrança, do sonho, da imaginação e do espelho sem muita distinção entre si, ao ponto que Marienbad em si se torna uma imagem virtual, um reflexo. Segundo Deleuze, o hotel é o cristal puro (Deleuze, 2005, p. 96), a imagem que não se discerne entre virtual ou real porque se reflete infinitamente. Ao mesmo tempo, o espelho que forra tantas das paredes e pode funcionar como uma breve janela para a verdade ou a quebra destas ilusões, pode ter outros propósitos. Toda imagem-lembrança é necessariamente virtual (Deleuze, 2005, p. 73), o espelho servindo como um lembrete de uma lembrança inexistente, de algo que potencialmente nunca aconteceu no ano passado.

A palavra espelho em si funciona quase como um adjetivo, uma qualidade que adere-se às coisas. Um filme pode ser um espelho, por exemplo. Em *Marienbad*, existem espelhamentos que não partem de um espelho literal. O próprio hotel serve como reflexo de uma elite alienada ou de imagens da memória ou imaginação. O jardim imaculadamente organizado e podado que reflete o interior do hotel, tem uma cópia própria em uma ilustração pendurada na parede, visível na figura acima. Pinturas e esculturas estão por toda parte. Uma fotografia de A surge como uma prova irrefutável da história de X, só para mais tarde misteriosamente existir na forma de dezenas de cópias de si mesma, ao ponto que perde sua qualidade de real. E, mais notavelmente, uma estátua de um casal no jardim reflete a multiplicidade interpretativa do filme quase em uma metalinguagem, quando os dois protagonistas discordam sobre suas interpretações da estátua. Para ele, o homem está protegendo a mulher de um perigo iminente. Para ela, a mulher avisa o homem para que veja algo que observou. Ele passa o filme acreditando que precisa salvá-la, mesmo que ela proteste; ela, pelo contrário, em diversos momentos adverte-o sobre a iminência de alguém que se aproxima, ou que pare de falar determinadas coisas ou que abaixe sua voz, por receio das consequências. Na cena – que não sabemos se passado ou presente – em que conversam sobre a fuga e A veste a capa de penas pretas, ela ouve os passos de M que se aproxima, e suplica que X vá embora. Aqui, ela estica o braço, em uma posição muito remetente à mulher da estátua.



Figura 26: A estátua de um casal e a protagonista em espelhamento, mais adiante no filme, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

Interpretações são infinitas e, quando se propõe o estudo do filme a partir de determinadas perspectivas, conceitos ou objetivos, é possível encontrar dezenas de pequenos detalhes que parecem apontar para aquilo que existe em nosso quebra-cabeças pessoal. Entra-se em devaneios junto à natureza já relativamente hipnótica do filme em si. Os espelhos começam a aparecer por toda parte. Por exemplo, no *tour* deslumbrante em que o espectador é levado enquanto ouve as narrações circulares de X na abertura do filme, passamos por um corredor de quartos com números. O primeiro é 313, um número espelhado, como se o número 1 fosse a superfície do espelho, e os três personagens se encontrassem em ambos os lados. Ao mesmo tempo, os três números se somam a 7. Enquanto M e X jogam o jogo que depois se repete ao longo do filme, a mesa tem uma superfície reflexiva. A última cara que resta, 7, fica entre a imagem refletida dos dois na qual a câmera se concentra.



Figura 27: M e X refletidos na superfície de uma mesa, com a carta número 7 entre os dois, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

Em um determinado momento, X recorda a primeira vez que viu A, enquanto o vemos em um lugar escuro, possivelmente a galeria de tiros do hotel, rodeado de muitas pessoas. Aos poucos, uma contagem começa a ser ouvida. É M contando palitinhos para o jogo. Nesse momento, X volta à realidade, no presente, talvez, em uma sala em frente a um espelho, absorto. É como se o espelho pudesse ser um gatilho da imaginação ou da memória.

De maneira mais literal, entretanto, é essencial que se note a presença frequente dos espelhos nas imagens de todos aqueles que habitam o hotel. Personagens são constantemente refletidos nos espelhos que forram boa parte das paredes dos diversos sets de filmagem.



Figura 28: reflexo de um homem é repartido pela junção dos espelhos, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

Um espelho no quarto é um ponto de discordância entre os dois protagonistas, quando ele está tentando recordá-la do ano anterior, mas ela protesta. Segundo ele, havia um espelho acima da lareira, onde era possível vê-la refletida quando se entrava no quarto. Ela afirma que não existia um espelho ali. Em cima da cômoda e da mesinha, sim. Mas, acima da lareira havia uma pintura. O espectador vê, em diferentes momentos, as duas versões do quarto, com espelho e com pintura. Às vezes, o quarto, inclusive, tem as paredes mais ou menos decoradas. Podemos pensar que são quartos diferentes, em hotéis diferentes, em anos diferentes. Ao mesmo tempo, entretanto, não sabemos se o ano passado de fato ocorreu como é dito, nem mesmo se estamos em Marienbad, ou outro lugar.



Figura 29: duas versões de uma mesma lareira, uma com um espelho, outra com uma pintura, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

Mas é A quem os espelhos parecem acompanhar obsessivamente. Cópias de sua imagem tomam conta do universo do filme, quase que assombrando-a. De acordo com a interpretação que acompanhamos X na persuasão de A, conclui-se que a imagem dela está perpetuamente associada ao peso do olhar dele. Imaginada, recordada e dirigida para se encaixar num ideal composto por ele, o espelho a acompanha como ambos penitência e conforto.



Figura 30: Os espelhos sempre presentes próximos a A, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961). Na cena dos dois quadros acima, X diz que o espelho parecia assustá-la. Aqui, também é possível perceber as paredes do quarto contendo uma quantidade maior de ornamentações do que na figura anterior.

No segundo quadro da figura acima, ela olha para o espelho colada à sua superfície, com as duas mãos ao redor do rosto, como se tentasse ver através dele. Como se do outro lado do vidro existisse uma resposta. Seu reflexo, sempre presente, que poderia lembrá-la de sua fisicalidade e presença, acaba por evidenciar sua virtualidade; dentro de um palácio de cristal, mais presente na memória e mente de outro do que em sua própria verdade. Segundo Deleuze, toda imagem tem sua cópia virtual que a corresponde, "o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real" (Deleuze, 2005, p. 87). Nesse caso, a própria imagem de A passa por esse processo e se torna indiscernível se virtual ou real.

Isso traz à mente uma imagem breve e descontextualizada próxima ao final do filme. A protagonista, em seu quarto, é repetida três vezes em um mesmo plano. Uma das versões dentro do espelho; a outra, a que gera o reflexo. Mas aquela à esquerda, virada de frente, tem



uma proveniência indefinida, misteriosa. A montagem sugere que M deposita seu olhar sobre ela, enquanto se divide em três. Talvez seja para ele que a figura da esquerda olha, mas é incerto dizer se os dois planos têm linearidade entre si. Nas narrações circulares de X, muito é mencionado sobre a estética do hotel, sua decoração rococó e ultrapassada, seu aspecto quase claustrofóbico e aprisionante; sempre são citados os espelhos. Em certas passagens, ele aparenta narrar os pensamentos de A. Quando essa imagem aparece na tela, uma parte da fala de X relembra o tempo em que um espera pelo outro, e diz: "Você não teria suportado esta arquitetura antiga, estes espelhos e colunas... estas portas abertas, escadarias imensas... que levam a este quarto sempre aberto". Isolando o significado da menção dos espelhos, podemos percebê-lo como um peso que não seria suportado. Eles também fazem parte de uma sequência sobre passagens, como se fosse mais um lugar onde se adentra.



Figura 31: A se divide em três no mesmo plano: as três imagens não têm como existir dessa forma ao mesmo tempo, intensificando a virtualidade de sua existência, como se existisse através do espelho, num outro mundo irreal, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961)

Em uma imagem assim, pode-se perceber a figura de A como algo incerto, que se repete de forma inexplicável, sem origem. Sua identidade se encontra dividida em três, e talvez seja isso que esta imagem representa. Parte dela é presa à figura de M: quando ela diz que não tem muita coragem de fugir, X observa que é "[...] como se tivesse dúvidas sobre separá-lo de você mesma, como se fosse a sombra dele." Outra parte, deseja soltar-se e fugir com aquele que tenta a persuadir. A outra parte, por fim, talvez deseje que consiga se libertar sozinha, por si mesma. O uso dos espelhos e seu reflexo claustrofóbico de maneira concomitante ao foco na decoração rococó e floreada, auxiliam na ideia de uma mente que se encontra presa entre vida e morte, realidade e sonho (Valentine, 2012, p. 7).

Nessa interpretação do filme, X cria a imagem dela e projeta-a para o espectador. Sua imagem no espelho, desse modo, nos revela a característica desconfortável e opressora na relação do olhar do outro com o vidro reflexivo. Também é semelhante ao que Mulvey descreveu como *male-gaze*, e a adequação das mulheres à aparência que lhes forneça a qualidade de ser olhada. O que também dialoga com a opressão das mulheres e seu uso restritivo do espelho na história: só existia pelo prazer do homem.

Existe uma cena em especial que captura essas ideias de maneira muito ilustrativa, mas é interessante tratar dela comparando-a a uma cena de *Vertigo*. Resnais, em algumas entrevistas, cita Hitchcock e deixa clara sua admiração e influência criativa em sua própria produção. É ilustre a homenagem direta a Hitchcock presente em *O Ano Passado em Marienbad* feita na forma de um totem de papelão em tamanho real do diretor aos onze minutos e quarenta, no escuro ao lado direito da tela, quase como um *cameo* virtual, ou mais um fantasma. Resnais, ainda, já falou sobre gravar cenas que posteriormente percebeu se relacionarem a sequências já dirigidas por Hitchcock, como se em sua produção estivesse acessando a influência dele desde um lugar inconsciente (Resnais, 2021, p. 9). Existe um plano específico que percebi remeter muito a outro de *Vertigo*, um paralelo que acredito ser mais uma referência.

Como mencionado no capítulo anterior, *Vertigo* é um filme que serve como ilustração às teorias relacionadas ao olhar masculino sobre a mulher. Scottie, obcecado por uma imagem, dobra e transforma uma mulher no ideal estético que reflete sua obsessão. Na alternância caótica entre versões de uma mesma mulher – Madeleine, Judy, Judy vestida de Madeleine, Carlotta –, “Scottie se apaixona não por uma mulher, mas por uma imagem, ou melhor, pela imitação de uma imagem, a cópia da cópia” (Oliveira, 2015, p. 49). Logo no início de sua investigação sobre quem acredita ser Madeleine, ele segue-a até uma loja. Ela entra por uma porta lateral, e Scottie observa-a através da porta. Do outro lado da porta, existe um espelho e o espectador ao mesmo tempo que vê parte do rosto dele observando-a, vê também o que ele enxerga: Madeleine através do reflexo. Luís Carlos Oliveira, em sua tese *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*, realizada na USP, descreve essa cena como a “imagem-síntese” do filme (Oliveira, 2015, p. 45).



Figura 32: Scottie espia por trás da porta quem ele imagina que seja Madeleine, em *Vertigo* (1958), de Hitchcock

Novamente existe um complexo jogo de olhares a partir do uso do espelho. Scottie acredita observar Madeleine, porém é Judy no papel de Madeleine. Além disso, existe o olhar oculto de Judy, que sabe, naquele momento, ser observada. A tudo isso se adiciona o olhar do espectador, que vê os dois ao mesmo tempo. A mulher somente presente com sua imagem virtual, em um *complex mirror shot*. Madeleine encontra-se, desse modo, ausente em mais de uma maneira. Percebemos somente seu reflexo e, mais tarde, quando descobrimos que é Judy e retornamos à imagem, sua ausência se torna completa. Oliveira afirma, ainda:

Não há um fim para a imagem de Madeleine, pois, desprovida de origem (logo, de destino), seu trajeto se dá no intermundo das imagens sem referentes no real, puras aparências que se autorreproduzem até a exaustão. Se a imitação de Judy convence, é em parte porque o original não existe (ou, se existe, permanece oculto). A função do espelho nesse plano, entre outras coisas, é justamente acusar a ausência fundamental de Madeleine – ausência que é a causa mesma da atração que ela exerce sobre Scottie, e que é a própria definição da vertigem: a aspiração do olhar pelo vazio (Oliveira, 2015, p. 49).

Quando pensamos na imagem de A, percebemos que passa por muitos dos mesmos processos. Enquanto não existe a possibilidade de se dizer com certeza qual é sua origem, porque é constantemente imaginada por outros, o espelho relembra sua ausência, talvez até mesmo dentro de si mesma. O plano que dialoga com a "imagem-síntese" de *Vertigo* transita por esses sentidos. Próximo à metade do filme, aos 42:15, X está novamente parado ao lado

de um espelho, agora em um corredor. Ele vê A se aproximar, mas o espectador somente a vê no reflexo.



Figura 33: X cumprimenta A, enquanto o espectador vê somente seu reflexo, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961), de Resnais

Em um plano longo, mais de dez segundos passam sem que falem nada, somente acenam as cabeças muito lentamente. O olhar de X sobre ela pesando cada segundo que passa. Para o espectador, ela permanece presa dentro do reflexo, num mundo virtual. Ele, finalmente, faz um comentário sobre o ano anterior e a tela é invadida por uma montagem de diversas sequências rápidas sem contexto, possíveis memórias e imagens virtuais mentais. Quando retornamos, a cena acabou. Ela encontra-se em outro lugar, a câmera se moveu e agora ela veste branco. Talvez a cena do espelho levou-nos à imaginação de X. A imagem dela, nesse plano, e em diversos momentos do filme, existe em um lugar etéreo, não totalmente presente. Assim como Madeleine/Judy. Ambos os planos evidenciam a presença do olhar de um homem que monta suas imagens de acordo com seus desejos.

Quando pensamos em espelhos, a imagem em movimento do cinema reforça o "estatuto provisório e passageiro do reflexo no espelho" (Oliveira, 2015, p. 52). Podemos perceber a imagem de A tomar este estatuto de algo passageiro, nas tantas vezes que aparece no espelho. Hanich, quando fala dos *complex mirror shots*, traz um sentimento semelhante, que se associa, nesses dois casos, às duas cenas comparadas. Os personagens encontram-se ambos presentes na tela pelo reflexo e ausentes (Hanich, 2017, p. 141).

Até agora, a imagem de A no espelho foi majoritariamente tratada a partir da perspectiva de que grande parte do que se vê acontece na imaginação de X. Se levarmos em conta minha interpretação de que, na verdade, tudo ocorre na mente dela, muitas dessas observações ainda se aplicam. Em muitos momentos, X promove a sensação de estar narrando os pensamentos dela. Podemos considerar que ele, como é apresentado para nós, é uma criação de sua cabeça. Sua própria voz projetada em outra pessoa, imaginada. Uma pessoa que a convence de que deve, realmente, fugir. Desta forma, ela se coloca no lugar de ser imaginada por este outro homem, e ainda necessita da ideia de um outro homem para se libertar de outro. X é quase como uma aparição. Quase ninguém interage com ele, além dela e M. Um fantasma dizendo todas as coisas que não tem coragem de dizer para si mesma.

Sua imagem nos espelhos, nesse caso, ainda denota uma presença ausente em si mesma. Sem saber que caminho seguir, presa à figura de um homem de quem quer se desprender, tentando desesperadamente descobrir quem é. O espelho tentando lembrá-la de si mesma, mas ainda enfatizando sua ausência, sua identidade suspensa. Dentro de um hotel assombrado por suas próprias imaginações, por um trauma que tem dificuldade de lembrar, por coisas que deve ou não deve fazer, por pessoas cujas vidas adere à sua própria, ela transita em forma de reflexo, tentando encontrar aquele que vai responder o que busca. Com as mãos em volta do rosto, tentando enxergar através. Presa, mas ao mesmo tempo com medo da liberdade. Para Deleuze, *Marienbad* é o cristal puro. No final do filme, ela atravessa o espelho, sai da cortina de vidro. Se para outra prisão, ou para a liberdade, não fica claro.



CAPÍTULO TRÊS



*Porque me olhas assim?*



### 3. POR QUE ME OLHAS ASSIM?

Homens olham para mulheres. Mulheres se vêem sendo olhadas. Mulheres constantemente encontram olhares que agem como espelhos, lembrando-as de como aparentam, ou como deveriam aparentar. Por trás de cada olhada está um julgamento. Às vezes o olhar que encontram é o seu, refletido de um espelho de verdade.

Uma mulher está sempre acompanhada, exceto quando completamente sozinha - talvez mesmo nesse caso, por sua própria imagem. Quando ela está caminhando por um espaço ou chorando a morte de seu pai, ela não pode evitar visualizar-se caminhando ou chorando. Desde a infância ela é ensinada e persuadida a vigiar-se continuamente. Ela deve fiscalizar tudo que é e tudo que faz, porque como ela aparenta aos outros, em particular como ela aparenta aos homens, é crucial, por sua aparência ser normalmente pensada como o sucesso de sua vida (Berger, 1972).<sup>19</sup>

Imagem, espelho e olhar são três ideias que até agora tenho apresentado como não só conectadas, mas partes umas das outras de maneira inseparável. Na abertura deste trabalho, iniciei a linha de pensamentos trazendo o olhar como ato primeiro e essencial em nossa compreensão de si. O olhar também é inseparável do espelho, que permeia todos os tensionamentos presentes no trabalho como metáfora: junto do espelho a ideia de um olhar externo o transforma em um objeto complexo de dores e amores, permanentemente contraditório em suas nuances. Além de todas essas reflexões, o olhar é em si, um espelho. É através do olhar que o "conhece a ti mesmo" funciona, não somente no olho que encontra o próprio olho, mas no olhar que encontra o do outro e nele se reconhece (Melchior-Bonnet, 2014, p. 217).

Na fala de Berger acima, com a qual abre o segundo capítulo de sua minissérie, verifica-se evidentemente o olhar como um espelho intrincado, em especial o olhar externo. É na sua existência sobre a mulher, entretanto, que percebemos sua potência perturbadora. De maneira categórica, ele descreve uma condição imposta à mulher que atravessa os séculos e pode ainda ser encontrada mais de duas décadas adentro no século XXI. Além do espelho, que continha em si sua imagem pertencente aos homens, nos olhos dos outros um outro reflexo

---

<sup>19</sup> "Men look at women. Women watch themselves being looked at. Women constantly meet glances, which act like mirrors, reminding them of how they look, or how they should look. Behind every glance is a judgment. Sometimes the glance they meet is their own, reflected back from a real mirror. A woman is always accompanied except when quite alone. Perhaps even then, by her own image herself. While she is walking across a room, or weeping at the death of her father, she cannot avoid envisaging herself walking, or weeping. From earliest childhood she is taught and persuaded to surveil herself continually. She has to survey everything she is and everything she does, because how she appears to others, in particular how she appears to men, is of crucial importance, for it is normally thought of as the success of her life."

opressor se forma. A mulher transita o mundo permanentemente consciente de ser percebida, vista e julgada, ainda sem controle de sua própria imagem que, por vezes, parece existir como patrimônio público. O estudo do olhar ainda é, portanto, o estudo da imagem da mulher.

A teórica de cinema Ann Kaplan aponta o aparecimento da perspectiva na história da arte como parte de uma mudança dramática no modo de pensar na cultura ocidental. O olhar que se dirigia para cima, para Deus, gradualmente virou-se para o Homem olhando para si mesmo (Kaplan, 1997, p. 4). Podemos perceber, também, a defesa da hipótese da influência do espelho em tais desdobramentos no capítulo anterior. A autora aponta ainda que as relações do olhar são determinadas pela história, pela tradição, pelo poder, por hierarquias, política e questões econômicas, assim como todas as questões culturais (Kaplan, 1997, p. 4). Ao pensar o lugar da mulher na história da arte, Pollock estabelece práticas culturais como práticas de representação. A representação não vem somente do espelhamento da realidade presente em imagens e textos, mas a partir de práticas sociais que alteram os modos de ver e representar – práticas sociais e forças que "condicionam nossa existência" (Pollock, 1995, p. 304). Percebemos, assim, a influência de sistemas de pensamento na forma como o olhar é depositado e como aquele em que o olhar é depositado é representado. A partir destas noções,

portanto, é possível indagar acerca dos desdobramentos da imagem da mulher.



Figura 34: Barbara Kruger, *Sem título (your gaze hits the side of my face)*, 1981. National Gallery of Art.

Pode-se argumentar que o trabalho sem título de Barbara Kruger, com as palavras "your gaze hits the side of my face" (seu olhar atinge a lateral do meu rosto) sobrepostas sobre a fotografia de uma estátua, trata justamente disso. Segundo Mitchell, ela pode tratar de "uma mensagem direta sobre a política de gênero do olhar, como uma figura feminina criticando a violência do olhar masculino" (Mitchell, 2015, p. 183). Apesar de ambígua, a imagem também denota o

potencial violento do olhar, conectando tal potencial com a história da arte ao utilizar uma



escultura clássica, realizando um comentário sobre o olhar masculino sobre as mulheres, que só podiam ser olhadas (D'Alleva, 2005, p. 107).

O homem foi o portador do olhar em um período histórico muito grande e, pode-se argumentar, continua sendo em muitos casos. Foi apresentada a ideia de imagens serem consideradas como generificadas como mulheres, já que sobre elas se deposita o olhar padronizado como masculino. Além disso, também foi vista a posse do homem sobre a imagem da mulher. Segundo Kaplan, "mulher" somente surge como uma categoria social no modernismo tardio, de 1860 a 1960, como "essencialmente uma categoria de 'problema' (*trouble*) que provocava o controle patriarcal, situando a mulher como 'objeto' do olhar masculino (*male gaze*) dominante" (Kaplan, 1997, p. 4).

Uma dicotomia como as ideias de feminino e masculino, em contextos de contemporaneidade, encontram-se em processos recentes de maior mescla. Gênero também tem sido visto não mais como uma característica permanente e imutável determinada no nascimento por condições somente biológicas. Existe a escolha consciente, ao longo deste trabalho, de utilizar o termo "mulher" de maneira mais prevalente do que um termo caracterizante como "feminino", na tentativa de não cair em aspectos excludentes, já que o termo, hoje, talvez tenha uma definição bastante complexa, que não cabe ser demasiado explorada neste trabalho. Os próprios termos "homem" e "mulher" não abarcam mais a totalidade de gêneros (ou ausência dos mesmos) que hoje sabemos serem expressadas pelas pessoas. Quando se trabalha como a opressão daquelas que se identificam – e foram identificadas – como mulheres ao longo da história, entretanto, é necessário o uso de ideias que denotam a dicotomia entre homens e mulheres, já que um destes sujeitos sociais foi marcadamente mais privilegiado e colocado em um lugar de poder do que o outro. Quando termos como "olhar masculino" e "olhar feminino", por exemplo, são portanto usados, eles se referem aos sujeitos sociais com tais cargas históricas de desequilíbrio de poder e domínio, não como ferramentas de exclusão que procuram determinar a existência de somente estas duas possibilidades de auto-expressão. É importante, também, a observação de que, apesar de grandes avanços na direção da igualdade de gênero, ainda existe um longo caminho pela frente para que ocorra o verdadeiro desmonte dos sistemas que ainda dominam as estruturas sociais, além da existência, ainda, de sociedades que consideram a mulher como sujeito menor ou até um não sujeito em termos sociais e legais.

Retornando às dinâmicas do olhar, portanto, além das formas de representação, Pollock aponta que a diferença sexual – que resulta nas formas de representação – também se forma através de práticas e instituições sociais, "das quais famílias, educação, estudos da arte,

galerias e revistas são parte" e a partir do momento que leva-se em conta tal contexto, "as hierarquias que sustentam a dominação masculina encontram-se sob escrutínio e tensão" (Pollock, 1995, p. 306). É com esta ótica que o estudo do olhar, das maneiras de olhar, sobre a imagem da mulher é uma tentativa de auxiliar na desestabilização e desmonte de tais hierarquias.

As imagens que se movem, ao surgirem, no cinema e na TV, alteraram as relações de olhar ainda mais intensamente (Kaplan, 1997, p. 5). Teorias do olhar, no cinema, transitam bastante pela tentativa de entendimento dos processos que o espectador passa e do olhar do espectador sobre a tela, que funciona como um espelho. Além disso, o espectador é colocado em um lugar de *voyeur*, principalmente na relação do olhar com a imagem da mulher na tela. A tentativa, ao longo deste capítulo, de entender a imagem de A em *O Ano Passado em Marienbad*, procura, além de pensar no lado de fora, transitar pelos olhares dentro do filme, pelas possíveis formas diferentes de olhar que lá dentro existem, e por diferentes possuidores do olhar.

### 3.1 Outros olhares

Pensar na relação entre criador e obra, pensando a imagem da mulher, é essencial. No cinema, muitas vezes as mulheres são colocadas dentro do filme de acordo com um padrão, para que sirvam como o reflexo dos desejos do olhar masculino. É notável o caso da obsessão de Hitchcock com Kim Novak, a estrela principal de *Vertigo*. A obsessão de Scottie com a imagem da personagem do filme, montando-a de acordo com seu desejo ideal, se espelha na forma como o diretor lidou com a atriz durante a produção do filme. Sua aparência foi completamente alterada, de acordo com o ideal que o diretor tinha em mente (Oliveira, 2015, p. 97). O filme além de representar os conceitos de um *male-gaze* dentro do filme, inclui isso em sua própria produção. Pensando na maneira como o filme acontece do lado de fora, é importante entender o papel do espectador – e quem são esses espectadores – em todos estes processos.

Ismail Xavier argumenta a importância desse olhar que vem de fora:

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. (Xavier, 2003, p. 37).

Tal pensamento se associa às ideias trabalhadas no Capítulo 1, relativas ao potencial de identificação do espectador com a imagem do cinema. O espectador, portanto, segundo Xavier, assume uma posição quase onipresente perante o filme, seu olhar é capaz de enxergar um todo lá dentro, olhando de fora. Percebe-se, aqui, a característica de *voyeur* que se assume. Mulvey expande estes pensamentos, trazendo as teorias de Lacan consigo, para argumentar que tal olhar é necessariamente masculino e que a mulher presente naquela imagem é feita especialmente para o prazer deste *voyeur*. A teoria feminista do cinema, a partir da expansão, desconstrução e crítica das teorias de Mulvey, se apoiou bastante na psicanálise<sup>20</sup> para seu desenvolvimento, de forma que se tornou essencial para o entendimento das necessidades, desejos e posições masculino-feminina refletidas no cinema (Kaplan, 2001, p. 24). Levando em conta todo o peso dessas relações, "o olhar masculino carrega consigo o poder de ação e posse" que inexistente no olhar feminino; a sexualização e objetificação da mulher não existe simplesmente por motivos eróticos e sim existe para "aniquilar a ameaça que a mulher (como castrada e possuidora de um órgão genital sinistro) apresenta" (Kaplan, 2001, p. 31), de um ponto de vista psicanalítico.

A partir disso, se levanta a questão do que se configura como um olhar feminino e se de fato tal olhar existe. Kaplan levanta tais questões subsequentemente ao se questionar se o olhar é, ainda, necessariamente masculino:

[...] é o olhar necessariamente masculino (isto é, por motivos inerentes à estrutura da língua, dos sistemas inconscientes e simbólicos e, assim, todas as estruturas sociais)? Poderíamos estruturar as coisas de maneira que as mulheres possuam o olhar? Se isso fosse possível, as mulheres desejariam possuir o olhar? Finalmente, em qualquer dos casos, o que significa ser uma

<sup>20</sup> Muitas das análises sobre esses posicionamentos masculinos e femininos dentro do filme são feitas com o auxílio das teorias da psicanálise de Lacan acerca do olhar e da ideia de falo – ou ilusão, ou ausência de falo – como a origem psicanalítica de muitas dessas relações. Mesmo falando de olhar e imagem da mulher, não pretendo, neste trabalho, entrar em tais detalhes acerca da teoria psicanalítica do cinema, já que, além de acreditar ser possível tratar de olhares masculinos e femininos de maneira mais direta, através da compreensão da já detalhada carga histórica de tais tensões, acredito não acrescentar ao trabalho o mergulho na ideia de mulher como a ilusão do falo ou a representação do medo da castração no homem. Entretanto, uma breve menção é necessária, por ser uma parte importante do desenvolvimento da teoria feminista do cinema. Smelik explica de maneira detalhada e criticamente tais considerações. Segundo a autora, "o olhar masculino só pode funcionar em virtude da construção da mulher como espetáculo. 'Mulher como espetáculo' não é nada além do outro lado do 'olhar masculino'" (Smelik, 1998, p. 136). Para Smelik, a analogia de Lacan da mulher como espetáculo é somente um reflexo da diferença sexual existente nas relações culturais, que resulta em uma relação de poder assimétrica, e aponta que o psicanalista descreve a mulher como o olhar da mesma forma que a mulher "é" o falo. Ela diz ainda: "pode ser oportuno aqui relembrar Lacan fazendo malabarismo com o falo; um jogo entre ser, ter e parecer (Lacan 1977). Ninguém pode realmente ser ou ter o falo. O sujeito masculino (*male subject*) é, entretanto, privilegiado em parecer ter o falo. Similarmente, ninguém possui o olhar, mas o sujeito masculino pode parecer possuir o olhar" (Smelik, 1998, p. 136). Ela afirma que Lacan posiciona o sujeito feminino/mulher (*female subject*) dentro de um jogo de máscaras em que ela finge ser o olhar, "as condições do jogo de máscaras [...] ilumina o contrato social que amarra o sujeito feminino à sua posição dentro do simbólico masculinista: sob nenhuma condição ela pode abaixar seu véu e revelar seu jogo de máscaras, assim expondo o falo – e o olhar – como uma fraude" (Smelik, 1998, p. 136).

mulher espectadora? É apenas levantando tais questões dentro de um enquadramento psicanalítico que podemos começar a encontrar as lacunas e fissuras através das quais podemos inserir a mulher em um discurso histórico que tem até então sido dominado pelo masculino e tem excluído mulheres (Kaplan, 2001, p. 24-5).<sup>21</sup>

Compreender, portanto, também a espectadora mulher é essencial. O cinema clássico de Hollywood servia como uma forma de representação do sistema patriarcal e, como Mulvey e as subsequentes críticas feministas analisam, se concentra no prazer do homem em sua representação de mulheres. Foi trabalhado, no Capítulo 1, o impacto da imagem do cinema hegemônico hollywoodiano nas mulheres espectadoras. Hoje, podemos perceber que o cinema evidentemente se dirige a ambos homens e mulheres, mas a forma como esse envolvimento se dá não é óbvio (Lauretis, 1993, p. 99-100), já que a mulher continua, muitas vezes, sendo representada a partir dos desejos masculinos e como o "espelho suspenso para o homem". A existência da mulher como espetáculo permanece, portanto, tanto dentro do cinema quanto em sua vida cotidiana (Mayne, 1978, p. 86 *apud* Lauretis, 1993, p. 113).

A quebra da ideia de somente uma identificação masculina, ou de um porte de olhar como característica automaticamente masculina, se torna, então, necessária. Um cinema de mulheres para mulheres também; para a espectadora mulher-sujeito social, "receptora e produtora de significado" (Reis, 2017, p. 76). Mulheres ainda estão presentes em quantidade muito pequena entre os grandes diretores da história e é questionável se sequer foram colocadas em tal categoria. Apesar das consideráveis mudanças já ocorridas no mercado cinematográfico nos últimos anos, ainda é possível encontrar essa falta de mulheres de maneira bastante fácil. Considerando, por exemplo, os *Academy Awards*, ou Oscars – possivelmente a premiação mais famosa do mundo –, até sua 93ª edição, em 2023, somente oito mulheres foram indicadas ao prêmio de melhor direção, com somente uma vencedora. Além de todos esses tensionamentos, é essencial a menção ao entendimento de outras perspectivas, já que a maioria das discussões até agora citadas configuram uma perspectiva e objetos que representam uma maioria branca e privilegiada de maneira global. A representação de mulheres que não são brancas no cinema é menor ainda, tanto como personagens quanto no cargo de direção. Entre as vencedoras de melhor atriz, somente duas não são mulheres brancas. Foram elas Halle Berry, uma mulher negra, em 2002, e somente

---

<sup>21</sup> "[...] is the gaze *necessarily* male (i.e. for reasons inherent in the structure of language, the unconscious, symbolic systems, and thus all social structures)? Could we structure things so that women own the gaze? If this were possible, would women want to own the gaze? Finally, in either case, what does it mean to be a female spectator? Only through asking such questions within the psychoanalytic framework can we begin to find the gaps and fissures through which we can insert woman in a historical discourse that has hitherto been male-dominated and has excluded women."

mais de vinte anos depois, a atriz malaia-chinesa Michelle Yeoh, em 2023. No cinema brasileiro, de todos os longa-metragens já lançados, somente dois foram dirigidos por mulheres negras: Adélia Sampaio, em 1984, com o longa *Amor Maldito*, e Viviane Ferreira com *Um Dia com Jerusa*, em 2020. Grande parte das produções assinadas por mulheres negras são co-dirigidas ou concentram-se no formato de curta-metragens (Silva, 2018).

Quando se pensa na espectadora negra, a quebra do espelho da identificação é inevitável e ainda mais intensa. bell hooks, em *The oppositional gaze* (1992), relata a relação dos espectadores negros dos Estados Unidos com aquilo presente na tela, na primeira oportunidade de consumirem cinema e televisão, que "o fez com completa consciência que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduz e mantém a supremacia branca" (hooks, 1992, p. 117). Sobre as espectadoras mulheres, ela aponta a resistência consciente à identificação com o filme, porque "o encontro com a tela machuca" (hooks, 1992, p. 121). As relações generificadas do olhar fez a experiência do homem negro espectador "radicalmente daquela da mulher negra", já que muitos dos criadores do cinema negro independente também apresentavam as mulheres negras em seus filmes como objetos do olhar masculino (hooks, 1992, p. 118). Segundo Smelik, devido à universalização das teorias de representação da mulher realizadas pelas críticas feministas brancas, se dá a ocorrência do apagamento das mulheres negras; pensar em raça também impacta a ideia de posse do olhar do homem para com a mulher, já que o olhar masculino existe através da branquitude: "o olhar sexual do homem negro é socialmente proibido. Hierarquias raciais nos modos de olhar criaram tabus visuais, cuja desconsideração se reflete na teoria fílmica, que falha em apontar as formas como alguns grupos sociais têm a permissão de olhar livremente, enquanto outros podem somente olhar ilicitamente" (Smelik, 1998, p. 22). Sobre essa falha histórica na crítica feminista, hooks disserta, ainda:

A crítica feminista *mainstream* do cinema em nenhuma maneira reconhece a espectadora feminina negra. Ela nem considera a possibilidade de que mulheres possam construir um olhar de oposição através de uma compreensão e consciência das políticas de raça e racismo. A teoria fílmica feminista enraizada em uma estrutura psicanalítica ahistórica que privilegia a diferença sexual ativamente suprime o reconhecimento de raça, reenecendo e espelhando o apagamento da mulher negra que acontece em filmes, silenciando qualquer discussão de diferença racial – de diferença sexual racializada (hooks, 1992, p. 123).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> "Mainstream feminist film criticism in no way acknowledges black female spectatorship. it does not even consider the possibility that women can construct an oppositional gaze via an understanding and awareness of the politics of race and racism. Feminist film theory rooted in an ahistorical psychoanalytic framework that privileges sexual difference actively suppresses recognition of race, reenacting and mirroring the erasure of black womanhood that occurs in films, silencing any discussion of racial difference– of racializes sexual difference."

Mais de trinta anos depois do texto de hooks, tais problemas continuam prevalentes na indústria cinematográfica (e do entretenimento em termos gerais), não tendo permanecido restritos ao cinema clássico. É o espelho de uma sociedade historicamente misógina e racista que encontra no cinema seu reflexo. Não pretendo dizer que não existem tentativas de mudanças sendo feitas por criadores em continentes diversos, porém tais criações que saem da vertente *mainstream* do cinema branco, masculino e norte atlântico não recebem a força de apoio necessária para se colocar contra a maré da vertente do enorme complexo industrial cinematográfico onde transitam bilhões de dólares<sup>23</sup>. Diretores negros como Spike Lee e Jordan Peele, por exemplo, têm encontrado sucesso comercial e crítico com seus filmes majoritariamente concentrados na experiência negra. O sucesso de *Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo* (2022) – e seus subsequentes dezenas de prêmios –, filme sobre universos paralelos mas que em seu cerne acompanha uma família de imigrantes chineses nos EUA, também serve como exemplo de possíveis mudanças. Essas são, entretanto, produções ainda americanas sobre a experiência americana.

No cinema nacional recente, existem alguns casos em que há a inclusão de narrativas sobre realidades diversas. Nos filmes de sucesso crítico *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho – o segundo com co-direção de Juliano Dornelles –, *Que Horas Ela Volta?* (2015), dirigido por Anna Muylaert e *A Vida Invisível* (2019), de Karim Aïnouz, vemos narrativas críticas de relevância sócio-política que incluem personagens mulheres complexas, além da presença de personagens diversos com papéis centrais à narrativa. Em 2022, o longa *Marte Um*, de Gabriel Martins, que acompanha uma família negra, cujo filho tem o sonho de se tornar astrofísico, enquanto lida com a vida em um país governado pela extrema-direita,

---

<sup>23</sup> É pertinente a menção à cultura popular e às relações de espectadores também com produções de grande porte atualmente. Vivemos em uma situação de saturamento midiático. Um pequeno número de grandes corporações, hoje, possui grande parte dos títulos que geram maior retorno financeiro de engajamento de público. A partir de observações do ambiente digital das redes sociais e fóruns *online* onde a maior parte das discussões desses assuntos se dá, percebe-se que existe, por parte desse mesmo público um movimento de rejeição à presença de temas "progressistas" e representatividade de raças e culturas diversas – um espelhamento da realidade política que se vive. Recentemente, por exemplo, são vários os casos de fãs de grandes franquias como *Star Wars* e *Marvel* que, insatisfeitos com a escolha de elenco de atores não brancos, ameaçam os estúdios de boicotes e tais atores sofrem ataques na internet e, muitas vezes, até ameaças de morte. Em 2023, o lançamento do *remake* de *A Pequena Sereia*, com Halle Bailey, uma atriz negra no papel de Ariel, foi antecipado com expectativas bastante controversas e insatisfação com a decisão da princesa ser negra. Mesmo que tais temas atinjam a grande mídia, aparecendo em instituições jornalísticas como *CNN*, *The Guardian* e *The Washington Post*, a indignação "anti justiça social" permanece. Aja Romano, escrevendo para o site de notícias *Vox*, noticia a crítica direcionada ao *remake*, junto às realizadas à série *Rings of Power* (2023) realizando uma ligação às críticas previamente realizadas a outros títulos populares com as mesmas motivações, apontando-as como parte de um problema sistêmico que persiste (Romano, 2022, n.p). Dado esse contexto, com todos esses exemplos fazendo parte de grandes corporações, como Disney e Amazon, e configurando produções de enorme escala e orçamento, é possível pensar na pouca chance de obtenção de sucesso que produções fora desses padrões e que tentam apresentar narrativas mais representativas de realidades diversas têm.

alcançou similar apreço crítico. Pode-se mencionar, ainda, *As Boas Maneiras* (2017), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, filme de ficção científica que inclui de maneira central um romance entre duas mulheres de classes e raças diferentes. Entretanto, entre os seis filmes citados, existe uma mulher na direção em somente dois, sendo um deles em co-direção. A partir de todos esses exemplos, percebemos uma lacuna vazia onde deveriam estar as mulheres.

A crítica feminista do cinema se concentrou na procura do cinema de mulheres para mulheres. Segundo Thais Reis, em sua dissertação *A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro* (2017), a imagem desestetizada de mulher foi a busca de muitas cineastas, existindo não uma estética feminista, mas uma desestética feminista que se desvelou a partir da desconstrução da ideologia dominante do cinema, uma ideia que abrange diversos pensamentos e manifestações cinematográficas e não força uma unicidade de uma "estética feminina" (Reis, 2017, p. 73-4). Sobre o olhar feminino, que viemos discutindo, a autora aponta ainda:

O olhar feminino, portanto, é fruto da experiência da mulher enquanto sujeito participante de uma sociedade que reproduz discursos patriarcais. Sua percepção social é influenciada por estes e também pelos reflexos da resistência feminina ao patriarcado. A mulher enquanto espectadora pode vir a se empoderar ao ser incentivada por um discurso que desconstrua sua objetificação; e enquanto produtora de conteúdo cinematográfico ela detém um lugar de fala que o cinema *mainstream*, em sua tradição masculina, não possui. Nesse sentido, o cinema de empoderamento feminino possui a capacidade de reinventar o espaço narrativo, de alterar as formas de representação convencionais e de construir espaços de discurso antes apagados ou inexistentes (Reis, 2017, p. 76).

Apesar da importância do estudo, realizado por muitas das autoras citadas, do cinema feminista e do cinema de mulheres para mulheres, o filme que configura o foco deste trabalho não se configura dentro desta categoria. Nem mesmo ele transita por narrativas de mundo mais diversas. O estudo da representação da mulher dentro de tais contextos, entretanto, continua sendo essencial, principalmente em um objeto de pesquisa que permite uma gama tão grande de olhares e interpretações diferentes. Para que o estudo dessas produções permaneça em relevância, o que sugiro é depositar um olhar crítico – um olhar feminino, talvez – sobre esses objetos, de modo que se permaneça consciente acerca de seu contexto e potenciais problemáticas. *O Ano Passado em Marienbad* é um filme francês, concebido por dois homens franceses. Dentro dele, entretanto, procuro tratar a protagonista como uma

mulher, mulher-indivíduo, sujeito-social, que habita um mundo em que tantos desses problemas eram prevalentes, ao mesmo tempo que procurando sua perspectiva, seu olhar. Procurando, como coloca Reis, discursos apagados e inexistentes, mas também dentro desses objetos.

### 3.1 Por fora do filme

A importância do olhar em relação à auto imagem aparece muito interessantemente em uma cena ao início de *Um Mundo por Um Fio*. Um dos funcionários da corporação, Vollmer, que secretamente sabe estar em uma simulação, segura um espelho em frente a um homem e pergunta o que ele vê. O homem não entende, e Vollmer afirma: "você não é nada mais do que a imagem que outros fizeram de você". A imagem do homem foi literalmente produzida por outros, ele está na simulação. Fassbinder realiza, aqui, um jogo entre o sentido literal e simbólico, expandindo a ideia do peso do outro sobre nossa imagem no espelho. Mas como visto na passagem de abertura do capítulo e ao longo de todo o texto, é na imagem da mulher que este peso se intensifica. Em *Sonho de Valsa*, Teresa aos poucos percebe a posição aprisionada em que se encontrou durante toda sua vida, sob o olhar e expectativa dos homens, incumbida a tal condição por seu contexto como mulher em uma sociedade historicamente patriarcal. Em uma cena próxima à metade do filme, Teresa já percebe sua virtualidade e identidade suspensa. Exasperada, ela tenta expor seus sentimentos a dois dos homens com quem se relaciona, afirmando a um dos homens que ela é uma fantasia dele. Ela precisa se libertar da ilusão do amor de um homem como a única coisa que lhe dá validação. Ela continua, se dirigindo aos dois homens: "você não veem que a minha existência depende da força da cabeça de vocês, homens..."

Como argumentado nos capítulos anteriores, *O Ano Passado em Marienbad* pode ser interpretado a partir da perspectiva de que muito do que nos é apresentado acontece através do olhar X, incluindo muito do que é visto de A. Também foi argumentado que, até em outras interpretações, ela se encontra presa à ideia de um olhar outro, como se sua existência sozinha fosse algo pelo qual ela procura, para que se encontre inteira em si, desfragmentada de volta, como Teresa. A exploração de temas de fantasia, memória, passado e olhar aparece em outros filmes de Resnais, notavelmente em *Hiroshima, mon amour (Hiroshima, meu amor)* (1959), com roteiro assinado por Marguerite Duras. O filme acompanha uma atriz francesa e um ex-soldado (agora arquiteto) japonês que se envolvem em um caso amoroso enquanto ela está em Hiroshima gravando um filme. Logo na primeira fala do filme a ideia de olhar já é



referenciada, quando ouvimos a voz do homem afirmando enfaticamente que a mulher não viu tudo em Hiroshima. Ela diz que viu o museu, o hospital e várias outras coisas, mas sabemos que isso não é possível, porque, graças à bomba, Hiroshima não é mais a mesma. A mulher diz que o que viu são ilusões.

Da maneira como a interpreto, a narrativa acompanha perspectivas do homem e da mulher, mas não força o espectador a escolher um lado. O que vemos é, apesar da natureza romântica do filme, a dança corpórea e mental entre duas pessoas com traumas diferentes extraindo as memórias das dores um do outro. Vemos muitas imagens de seus corpos nus entrelaçados enquanto suas mentes são infiltradas pela mente do outro, compartilhando intimidades. A atriz conta sobre sua cidade natal, Nevers, onde diz que amou e foi louca, se recusando a elaborar mais sobre. O homem lhe pergunta o que a bomba atômica representou para ela, na França: uma nova forma de medo mas, ao mesmo tempo, paz, o fim da guerra. Ele perdeu toda a sua família que morava em Hiroshima. A resposta da mulher é quase trivial, diminuindo a seriedade do trauma, apontando a sorte que tem de tê-lo ali, então. Ela tem uma levidade em sua maneira de se portar, de afirmar que nunca mais o verá, enquanto ele deseja vê-la novamente. Quando, contra os planos da atriz, se reencontram – entre eles existe um magnetismo que os atrai –, o homem insiste que ela se abra sobre Nevers. Pressionando, implorando, desmanchando e levando-a a um lugar extremamente vulnerável, até que relata sobre a época da guerra e seu amante alemão que morreu e causou com que sua família a abandonasse e a internasse em uma instituição. O homem fica muito alegre ao descobrir que é o único que sabe de seu segredo. Depois disso, a mulher não consegue mais encontrar forças para ir embora de Hiroshima. O laço da intimidade dos seus traumas os une. Os define. Na cena final do filme, ela diz que o chamará de Hiroshima. Ele responde que a chamará de Nevers.

No último *fade* para o preto, que anuncia o final do filme, um sentimento arrepiante toma conta. É difícil acompanhar o homem desestruturando a mulher aos poucos, retirando dela sua memória mais dolorosa quase pelo prazer de ser o escolhido que saberá seu conteúdo. O espectador é colocado na posição de depositar seu olhar sobre memórias muito privadas nas cenas de *flashback* dela. Ao mesmo tempo, é difícil que ela entenda como é perder a família e uma cidade inteira por uma bomba. Ela chega, para gravar um "filme internacional sobre a paz", com uma perspectiva branca e europeia que aparenta trivializar o trauma de um país e de um ex-soldado. Não fica claro se ele age de uma maneira vingativa e a origem de sua manipulação fica aberta para interpretação. Apesar de tudo isso, os dois aparentam ter criado um verdadeiro laço apaixonado contra o qual tentam lutar e não

sucedem. O filme, em nenhum momento, escolhe um lado ou os coloca um contra o outro e sim os une cada vez mais, ao mesmo tempo que de forma potencialmente tóxica, para que lidem com seus olhares diferentes.

Trauma atravessa *Marienbad*, porém de forma menos explícita. Além da observação da maneira como a ideia de olhar se manifesta dentro do filme, é importante entender os diferentes olhares que fizeram *Marienbad* e as questões que extravasam a tela, por trás da cortina de espelhos e perfeição do hotel, para fora da moldura, voltando-nos para fora. Segundo Leutrat, existem dois *L'Année dernière à Marienbad*, divergentes e complementares: o filme de Resnais e o roteiro de Robbe-Grillet (Leutrat, 2000, p. 52). Mencionei brevemente, no primeiro capítulo, a dissonância percebida entre os dois Alains. Se torna importante, portanto, uma reflexão acerca do que seus diferentes olhares refletem – ou deixaram de refletir – no filme.

Robbe-Grillet, na introdução de seu roteiro publicado, afirma um consenso harmônico entre ele e o cineasta, como se estivessem dentro da mente um do outro, e enfatiza: "é importante insistir nisso, pois um entendimento tão perfeito é, certamente, muito raro" (Robbe-Grillet, 1988, p. 7). Resnais tem uma maneira afável de se comunicar – em entrevistas tende a ter dificuldade de se colocar como criador e originador de ideias, devidamente dando os créditos necessários – e traz as mudanças realizadas no roteiro e críticas de Grillet às mudanças de maneira leve e comedida. Segundo Leutrat, entretanto, a concordância entre Alains seria uma fachada. O autor aponta a constante divergência de respostas a perguntas acerca do conteúdo do filme e seus personagens, por exemplo (Leutrat, 2000, p. 19). A leitura do roteiro publicado em livro, por aqueles que conhecem o filme, demonstra uma grande quantidade de mudanças realizadas pelo diretor.

Ler o roteiro do filme fornece a sensação de viver aquilo que o filme propõe, porém dentro de minha cabeça. Imagens-lembrança, como as definidas por Deleuze, intervêm na leitura do texto dentro da minha mente, instaurando uma confusão nos momentos de dissonância entre filme e roteiro. O roteiro é confuso e difícil de acompanhar, já que relata essa história sem o uso do suporte visual. Quando a leitura chega nas partes que acabaram diferentes no filme, é como se fosse invadida por intervenções esquisitas dentro de meu cérebro tentando lembrar de um filme que já é confuso e não linear por si só. É uma experiência semelhante aos *flashes* de imagens-lembrança presentes em vários momentos do filme, porém internos, na mente. A partir da leitura do roteiro, existe a descoberta de possíveis temas que fornecem ainda mais suporte a possíveis interpretações. É essencial, entretanto,

pensando nos diferentes olhares, o exame de mudanças realizadas que possivelmente denotam tais diferenças, em especial na presença da mulher e sua imagem.

Diversas cenas são trocadas de lugar, de maneira que talvez uma análise mais profunda do roteiro forneça uma outra interpretação possível a um novo ordenamento do quebra-cabeças. Algumas falas são adicionadas, enquanto outras são omitidas. Existem muitas mudanças de local e ângulo de câmera, também muito provavelmente realizadas para que se adequassem às reais condições de filmagem e locações posteriormente escolhidas. Mais notavelmente, existe a troca de um objeto de bastante consequência na narrativa. A foto, apresentada por X como prova do caso, no filme é originalmente uma pulseira de pérolas, que mais tarde se rompe quando A está no quarto prestes a escrever a carta. A presença de uma fotografia existe, mas sua apresentação acontece de maneira diferente e suas subsequentes cópias, como aparecem no filme, acontecem, porém apresentando uma diversidade de imagens que se copiam.

A mudança mais conhecida, e mais relevante, entretanto, é a omissão, da parte de Resnais, de uma cena de estupro, um crime perpetrado por X contra A. A possibilidade de tal acontecimento, no produto final, fica implícita, subentendida em algumas falas. A cena foi substituída por uma sequência de montagem frenética de A em seu quarto, sorrindo de braços abertos, com a luz estourada. Um dos motivos pelos quais escolhi apresentar o estupro subentendido somente agora, além do tema do capítulo, foi pelo fato de eu mesma não ter imediatamente percebido que ele existia<sup>24</sup>. A violência explícita contra a mulher aparece mais uma vez no roteiro de Robbe-Grillet, na cena em que A (ou X) imagina ser morta por M. O autor descreve a cena da seguinte forma:

Segura-se um plano muito rápido do corpo de A estendido no chão, visto de cima. Seus olhos estão arregalados, a boca entreaberta, e o rosto demonstra uma espécie qualquer de êxtase. Seu vestido, meio desfeito, parece agora francamente provocante. Os cabelos estão esparramados em desordem sedutora (Robbe-Grillet, 2000, p. 119).

Existe mais de uma descrição objetificante da beleza de A ao longo do roteiro e, aqui, a objetificação é ainda mais perturbadora, ao se referir ao corpo de uma mulher assassinada como "provocante", "sedutora" e em êxtase. A cena da imaginação de M matando A existe no filme, mas a maneira como é filmada é completamente diferente da descrita no roteiro. É uma

---

<sup>24</sup> Um dos responsáveis foi o fato de não falar francês e depender de legendas. A legenda em inglês que usei de início quase transformava o sentido da frase, enquanto a mudança para o português, algum tempo depois, aparentava traduzir mais adequadamente. De início, entretanto, me aproximei do filme sem nenhuma tentativa de interpretação, somente recebendo o que acontecia procurando alguns temas mas sem a tentativa de montagem de um quebra-cabeça. É um filme complexo e não linear, portanto só percebi ao rever o filme.

sequência de imagens de A em quatro posições diferentes. Ela continua objetivamente bela, e é vista em posições que acentuam um aspecto absurdo por manter-se com a aparência "marenbadiana" perfeita, mas ela está completamente tapada pelo robe branco de penas, seus cabelos alinhados em seu penteado habitual e sua expressão mais neutra que em êxtase.



Figura 35: Sequência de A em posições diferentes, na cena hipotética de sua morte pelas mãos de M, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

O uso de temas e descrições como essa, em Robbe-Grillet, não é raro. O autor e cineasta, criador do *nouveau roman*, importante movimento literário que propunha uma nova forma de romance, transitava por temas bastante controversos em sua obra e em sua vida pessoal mas, em alguns casos, indo além do simples fetiche. Seus livros, muitas vezes, incluem cenas sexualizadas e explícitas de estupros, mortes extremamente violentas e torturas sofridas por suas personagens mulheres, em instâncias abordadas em narrativas contendo pedofilia e abusos familiares.

Adam Schatz, em seu artigo para a *London Review of Books*, *At the Crime Scene: Robbe-Grillet's Bad Thoughts* (2014), aponta que o autor já confessou serem essas suas fantasias pessoais, declarando que sua paixão pela jovem esposa, por exemplo, ser também devido ao fato de ainda parecer uma criança e nele inspirar sentimentos paternos e incestuosos (Schatz, 2014, n.p.). Segundo Elvira Monika Laskowski-Caujolle, em seu artigo acerca do sexo e violência na obra de Robbe-Grillet, o autor acredita que a omissão desses desejos leva ao cime. Ela também aponta que as vítimas sempre são mulheres sob o domínio masculino, e normalmente são sedutoras e objetos para o consumo, convidando o leitor a participar das fantasias<sup>25</sup> (Laskowski-Caujolle, 2000, p. 43-45). A contribuição do autor para a história da literatura francesa, a extrapolação da tradição e a exploração de narrativas mais soltas são inegáveis, mas a Literatura, a obra de Robbe-Grillet e o roteiro do filme não são os objetos cujo foco aqui se deposita. É importante, entretanto, a menção à presença desses temas em seu imaginário, já que o universo de *Marienbad* foi construído a partir desse contexto.

A fachada de perfeita concordância entre Resnais e Robbe-Grillet espelha o universo do filme em um certo sentido. Tudo lá aparenta ser perfeito e conflitos não podem existir. Por detrás da fachada, entretanto, se escondem segredos e dores. Por vezes, é como se Resnais fizesse o papel de retirar certos aspectos muito perturbadores de dentro da fábrica intrincada do roteiro. O filme certamente não me captaria tanto se incluísse essas violências mais explícitas. *O Cozinheiro*, *O Ladrão*, *Sua Mulher* e *O Amante*, por exemplo, é um filme

---

<sup>25</sup> A autora argumenta, ainda, que o uso de violência e sexo em seus romances funcionam como uma forma de destruição do romance tradicional. Para ela, as cenas são descritas de maneira fria e matemática, gerando pouca reação e uma necessidade de distância tomada pelo leitor para que suporte a descrição dos atos criminosos. A violência exerce a função de subversão e desconstrução do romance para a criação de um novo discurso. Ela finaliza seu artigo dizendo que "novas formas de expressão produzem a liberdade necessária para a criação não somente do romancista mas também do leitor literário competente" (2000, p. 48). Acredito, entretanto, importante, apesar da importância de Robbe-Grillet na instauração de um novo modo de escrita, que se continue o pensamento sobre o uso de temas como violência explícita e objetificação da mulher de maneira crítica, levantando o questionamento de até que ponto a exploração de tais temas não acaba somente contribuindo para a normalização de temas já tão problemáticos e reais. Isso se torna mais importante levando em conta uma grande quantidade de obras em que tais temas não são explorados a partir de uma perspectiva crítica, e sim como fantasioso e fetichista, colocando o causador dos crimes como herói.

inegavelmente cativante, mas revê-lo é difícil porque, como mulher, é bastante dolorido. De certa forma a não inclusão de violências de abusos sérios de uma maneira não crítica, torna *O Ano Passado em Marienbad* mais poderoso, por não causar esse tipo de dor e aumentar ainda mais seu potencial de interpretações amplas. Percebemos que o filme não foi construído a partir de um olhar não-masculino, pelo contrário, conta com a mulher idealizada e objetificada. Entretanto, devido à sua característica aberta, existe um convite permanente ao espectador, para que insira-se no labirinto de símbolos e imagens. Para que também a espectadora deposite sobre ele seu próprio olhar, revisitando-o e desconstruindo-o com diferentes intervenções e perspectivas.

### **3.2 Por dentro do filme**

O espelho pode servir como ambos aprisionamento e liberdade. Marienbad, como imagem-cristal e cortina de espelhos, funciona como algo de que A precisa escapar. No capítulo anterior, apontei as diversas instâncias em que a ideia de liberdade e prisão se associam à narrativa e à imagem de A. Como mencionado, a leitura do roteiro também fornece a alusão a temas que auxiliam em diversas interpretações, e serve como um apoio ao estudo do produto final de Resnais. Nele são feitas muitas alusões à liberdade e ao hotel como um labirinto e um lugar que não permite ser livre. O olhar do outro pode ser uma outra forma de prisão.

A primeira cena de diálogo entre os hóspedes do hotel no filme acontece a partir da filmagem do reflexo de um espelho, acompanhando um casal em discussão. O homem suplica que a mulher não se importe com o que os outros pensam e aqui já percebemos uma preocupação com olhares externos. O roteiro descreve alguns fragmentos de outras conversas antes de fixar-se na conversa do casal, sendo esta a mais proeminente:

- Você viu com seus próprios olhos?
- Não, mas o amigo que me contou...

Ao longo do filme, o tema do olhar aparece de maneiras tanto evidentes quanto mais enigmáticas. Marienbad age como um local onde as pessoas precisam constantemente se preocupar com as aparências e permanecem conscientes dos olhares externos o tempo todo; as próprias paredes parecem ter olhos, como se o hotel em si tivesse a capacidade de ver e julgar. As imagens-memória que se atravessam em interseções que transgridem a linearidade da narrativa contém em si o peso de olhares: não se sabe a quem elas pertencem, nem mesmo até que ponto representam a realidade. Se considerarmos que grande parte pertence à mente e

memórias de X, existe um ponto do filme em que seu olhar e o olhar do espectador se separam. Em diversos momentos suas narrativas soam quase como direções, como se tentasse montar seu próprio filme ou peça de teatro, com A como atriz principal. Muitas vezes, a cena que nos foi ditada aparece - às vezes um tempo depois, raramente ao mesmo tempo - de maneira fidedigna.

É a partir do último terço do filme que narração e acontecimento se bifurcam de maneira mais proeminente e o espectador acompanha outro olhar. Por vezes o protagonista fica confuso e protesta contra as imagens que não vão de acordo com aquilo que dita. X e A têm uma discussão em que ela chora e afirma diversas vezes que a versão dos fatos que ele apresenta é impossível. X tenta lembrar o que aconteceu em uma noite do ano anterior, mas o que ele diz e o que ela faz diferem. Ele afirma o medo de A de aproximar-se dos espelhos mas, ela, rodeada de espelhos, cola o corpo inteiro em um espelho enorme na parede do quarto. Ele afirma que a porta estava fechada e protesta - "não, a porta estava fechada!" - enquanto A pára contemplativamente em frente à porta aberta. Mais adiante, vemos a situação hipotética em que M mata A com a descoberta do caso, mas a cena é narrada por X de maneira que aparenta ser um real acontecimento. Ele, entretanto, diz: "Não, este fim não está certo. Eu preciso de você viva."

Além da negação de A, a confusão entre os fatos e as narrativas de X, somada à adição de fragmentos de conversas alheias e partes da peça de teatro sobre as quais o olhar dele se depositou, nos leva a questionar a veracidade daquilo que ele nos conta. A pergunta "viu com os seus próprios olhos?" respondida por alguém dizendo que foi um amigo quem contou, traz consigo o tema do filme desse questionamento dos fatos. O que vemos nos é contado por alguém. Nenhuma imagem pode ser absolutamente interpretada como o verdadeiro acontecimento, ou seja, o espectador não necessariamente vê a história de Marienbad com os próprios olhos, e sim o que foi contado dela por outra pessoa. Podemos, ao mesmo tempo, tentar descobrir uma multitude dessas histórias, ao tentar acompanhar outros olhares, não somente o de X.

Muito já foi tratado da interpretação do filme em que vemos tudo do ponto de vista de X e, nesse caso, a imagem de A se encontra sob o peso de seu olhar. Também já foi explicado que a maneira como prefiro ver o filme é a partir da perspectiva de A. Isso poderia ser feito levando em conta suas reações às investidas de X. Pretendo, entretanto, ir mais fundo ainda e inverter os papéis da interpretação mais conhecida: como se tudo fosse, na verdade, criação da cabeça dela. Procurando, portanto, o olhar dela. Uma das maneiras de enxergar o filme dessa forma é a partir da ideia de que X, ou pelo menos como o vemos, não existe. Nesse contexto,

a maneira como ele nos aparece é uma criação da mente de A, existindo para dizê-la as coisas que não tem coragem de dizer para si mesma, talvez.

A primeira vez que tal interpretação surgiu em minha mente foi a partir do momento em que acompanhamos A em seu quarto, olhando para todas as suas coisas – as que contêm sua biografia –, tomando a decisão de escrever uma carta e fugir. Talvez ela tenha sofrido um trauma no ano anterior. A especificidade das circunstâncias desse trauma não se pode afirmar, mas sabemos da afirmação de M de que lá se encontram para que ela descanse. As imagens esbranquiçadas e frenéticas juntas à narração de X também denotam a existência de algo que se encontra reprimido na mente dela, algo que tem dificuldade de lembrar. Segundo Resnais, sua direção aconteceu a partir da perspectiva de que X serviria como algo ou alguém que a auxilia a relembrar e aceitar eventos que se encontram reprimidos, como um psicanalista (Resnais, 2021, p. 15). X, nesse caso, também realiza o mesmo papel do ex-soldado japonês, em *Hiroshima, meu amor*, instigando-a a relembrar um passado que não deseja relembrar. Mas podemos questionar a existência de X como alguém realmente presente; ele pode ser uma completa criação da mente de A. Existem duas possibilidades que fazem mais sentido. Uma delas, é a de que ele seria um hóspede do hotel, alguém com quem A teve breves conversas e posteriormente criou a fantasia de que a persuadiu a fugir. Existe uma cena, próxima ao final do filme, em que a câmera movimenta-se linearmente, passando por uma mesa onde se encontra X, depois para a porta, onde se encontra A olhando na direção da mesa. A câmera vira mais um pouco e X se aproxima dela por trás, caminhando. Seria impossível que ele tivesse saído da mesa e se dirigido naquela direção, naqueles poucos segundos. Isso permite sondar a hipótese de que ela, avistando este hóspede, imaginou-o aproximando-se dela.





Figura 36: Sequência em que a câmera se move através do cômodo em plano-sequência, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961). X encontra-se sentado à mesa, enquanto a câmera se move para a direita continuamente, até que encontra A escorada na entrada; X aproximando-se por trás.

Essa ideia, entretanto, não sustenta completamente a relação difícil entre os dois. Por isso, outra possibilidade é a de que, realmente, A teve um caso com esse homem no ano anterior; talvez ele tenha a traumatizado, até. Mas, no ano presente, ele só está no hotel em sua mente. Notavelmente, é possível observar, ao longo do filme, a pouca interação de X com outros hóspedes, além de M e A, possibilitando o argumento de que ele não se encontra ali fisicamente – talvez os pequenos momentos em que os outros hóspedes parecem reconhecer sua presença sejam um vislumbre do passado. Independentemente de qual das opções seria verdade, ou se nenhuma delas, X surge na mente de A como aquilo que ela precisa para que crie coragem de realizar a fuga de sua atual realidade. Insatisfeita com sua vida, ela foge noite adentro sem carregar nada consigo, à procura de um recomeço. Assim como Georgina, de *O cozinheiro*, ela não teve forças de chegar a esse lugar sozinha; ela precisou de um homem, ou da ideia de um homem, para que conseguisse.

Pode parecer, ao pensar sobre o olhar de A, que o objeto de interesse se torna a imagem de X. Mas, nesse caso, X pertence a ela. É por causa de sua situação de aprisionamento que essa figura dentro dela é criada. Esse é o motivo pelo qual o espelho, tentando lembrá-la de sua existência, de sua agência, assombra-a com cópias que acentuam sua virtualidade e seu estado suspenso. Ela depende de um homem para existir, e antes de fugir ela sabe que sente-se presa a ele, como se fosse parte dele. Entender o filme a partir de A é fornecer a agência que ela sentia em si mesma inexistir.

Ela se encontra, frequentemente, nos cantos, como uma observadora silenciosa, depositando seu olhar sobre os outros hóspedes, incorporando detalhes de suas conversas na sua história. Por vezes, o aparecimento dessas conversas alheias na narração é imediato. A voz de X, que parece uma narração de seus próprios pensamentos, aparece muitas vezes quando A se encontra sozinha, absorta, olhando para os arredores. Por vezes, parece até mesmo narrar o presente. Apesar de A ainda se encontrar sob o olhar masculino, querendo fugir, nessa versão, é a imagem dele que existe dentro da mente dela, subvertendo, de certa forma, os papéis de homem e mulher como portador do olhar.

Junto às narrativas com a voz de X em sua mente, ela vê, em *flashbacks*, sua própria imagem em fragmentos. Suas roupas que frequentemente se alteram e não vão de acordo com uma continuidade, denotam, além da dificuldade que tem de lembrar-se dos fatos verdadeiros, os pensamentos de uma mulher que não consegue mais saber qual é sua identidade, questionando-se sobre quem é, quem foi e quem deseja ser.



Figura 37: figurino de A muda de um *frame* para o outro, em uma cena de *flashback* que aparenta continuidade, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

O desejo dos outros, também, se infiltra na maneira como se vê. Seus múltiplos reflexos funcionam como mais uma representação visual de sua identidade fragmentada, através de sua imagem.



Figura 38: o espelho funcionando como ferramenta visual para a fragmentação interna de A, em *O Ano Passado em Marienbad* (1961). Nessa cena, ela tenta lembrar o que aconteceu no ano anterior, a partir da narração de X, mas sua memória trava e a assusta. Ela olha para o lado e grita para algo que não sabemos o que é.

A protagonista do filme constantemente se sente, dessa forma, vista por olhos externos. De tal maneira que a ideia de existir pelo olhar do outro penetra, inclusive, suas fantasias, "outrificando" como sua própria imagem é vista, da mesma forma que Berger aponta que uma mulher constantemente visualiza sua imagem a partir dos outros. A imagem de A, assim, existe dentro de sua própria mente, de forma que pensar em seu olhar é pensar em sua imagem. É uma interpretação que gera um sentimento duplo e complexo, entretanto. Na tentativa de promover A como uma figura com agência dentro de uma história em que aparenta estar tão presa, ainda se torna necessário entendê-la a partir de um ponto de vista em que ela não existe totalmente livre de um olhar masculino. Mesmo que manifestação de sua mente, aquilo que procura ajudá-la a fugir se manifesta na forma de um homem; possivelmente, ainda, um homem que lhe causou considerável dor.

Mesmo com tais teorias, e as mudanças entre filme e roteiro citadas, não pretendo afirmar que Alain Resnais produziu um filme feminista ou com todas essas ideias em mente. A personagem principal ainda é criada a partir de um ideal de feminilidade que se adequa aos padrões da época. Mesmo que o diretor afirme a possibilidade de tudo se passar na mente da mulher, não é possível afirmar que o fez na tentativa de permiti-la agência ou com o intuito de subversão. Acreditar na versão em que X persuadiu A a fugir – a interpretação mais direta do

filme – nos leva para um universo em que A não é ouvida e encontra-se presa. A escolha de procurar uma outra montagem do quebra-cabeça, uma na qual a mulher possui um papel mais ativo na própria história, é algo que o filme permite. Nunca haverá como saber qual é a verdade, mas ele permite essa escolha, portanto optei por fazê-la. Optei por fazê-la porque acredito na importância dessa escolha; a importância de realizar todos esses tensionamentos e reflexões entre imagem, espelho e olhares quando se pensa na imagem dessa mulher, mesmo que dentro de um contexto em que tais ideias, provavelmente, originalmente, não existiam.

Quando A foge, noite adentro, não se sabe que coisas lhe esperam naquele labirinto noturno, escuro e misterioso. Podemos imaginar que o que lhe aguarda, é uma existência na qual nem X, nem M assombram seus pensamentos e povoam sua imaginação. Uma existência na qual ela não depende de nenhum homem para possuir a própria imagem e entender a própria identidade. Berger estava certo ao apontar o relacionamento intrínseco entre a mulher, sua imagem e o olhar permanente sobre ela, porque este contexto existe de maneira prevalente. Mas espero que A – que todas nós – ao olhar no espelho, não lembre de sua virtualidade e do peso do olhar do outro e, sim, que sua imagem exista por si mesma, profunda, única e mágica. Que ao sair de Marienbad, trilhe seus passos em uma realidade em que ela não precise do olhar de ninguém para existir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De um apetite maior que o cabível, existia a pretensão de unir reflexos, roupas e sonhos como formas de representação de nossas identidades, como se todos fossem espelhos. Aos poucos e, talvez, não rápido o suficiente, a imagem da mulher foi tomando um papel central, o mundo dos espelhos e dos olhares se tornando mais palpável, enquanto o mundo dos sonhos foi voltando para a dimensão intocável de onde vem. *O Ano Passado em Marienbad* é como ver um sonho, só que acordado. E não é seu, é de outra pessoa. Pode-se perceber, portanto, como desprender-me da ideia de incluir o onírico como mais uma forma de imagem foi uma decisão entristecedora. Foi, entretanto, necessária, para que se mantivesse a coerência do trabalho, para que seguisse uma linha que não se bifurca (tanto).

Outro motivo, talvez, mais profundo e inconsciente, seja o de que um mundo em que a mulher não seja associada a um olhar externo para existir ainda não saiu completamente do mundo dos sonhos. Não saiu completamente da fantasia. Perceber, exemplo após exemplo do passado, todas as formas que a imagem da mulher não pertenceu a si mesma, para finalizar com um desejo, um sonho, e não uma afirmação conclusiva de que isto – de fato – não acontece mais, é desafiador.

Um dos motivos pela escolha em seguir meu caminho acadêmico através da teoria e não da prática artística, foi meu não-desejo – que me acometia no momento, em 2021 – de produzir uma dissertação que dependesse de uma produção artística. Nossa pesquisa, entretanto, tem uma tendência a não cair muito longe de nós mesmos, e esta não foi diferente, tocando em mais partes de mim que antes previ, exigindo partes de mim cujo acesso foi da mesma forma complexo.

O aprisionamento *versus* liberdade do espelho, o peso do olhar do outro, são coisas que vivo como artista visual que trabalha com esses temas e como mulher que existe no mundo. *Marienbad* também se tornou objeto por me permitir encontrar, lá dentro, algo que quebrasse tudo isso. Não é certo afirmar que *Marienbad* se trata disso, mas também não posso afirmar que não se trata. Todas as pistas estão ali. Através de retomadas das teorias da imagem, textos sobre o espelho e teorias do olhar, tanto na história da arte quanto no cinema, investiguei as maneiras como as representações da mulher se deram e se dão, até culminar com A, a protagonista de *Marienbad*. Foi estabelecido que tanto o espelho quanto o olhar são essenciais na maneira que sua imagem é formada no filme. Espelhos, com toda a complexidade que carregam, acompanham sua figura e fragmentam-a, intensificando sua

identidade que se multiplica em inúmeras versões. Junto do espelho, o peso constante do olhar, seja dos homens no filme, seja de si mesma, seja do espectador, auxilia nesse processo.

A pesquisa de um filme como objeto artístico se provou desafiadora, devido à separação, muitas vezes existente, entre cinema e artes. O cinema acaba aparecendo mais em categorias adjacentes à comunicação social e à produção audiovisual que na disciplina da Arte. Através da realização de conexões entre os mesmos conceitos em teorias da arte e do cinema, existiu a tentativa de apresentar as teorias da imagem na arte e as imagens da história da arte não só como referências para o cinema, mas imagens cuja evolução resultam no cinema e o que ele contém.

As pesquisas não existem de maneira isolada e, de dentro das mesmas, dezenas de desdobramentos são possíveis. A partir do ponto de vista escolhido, dos espelhos e do olhar, desdobrei a imagem de A de todas as maneiras que achei possível, mas acredito existirem ainda mais possibilidades que não encontrei. Sobre o estudo dela a partir de outros ângulos e pontos de vista, é inviável enumerar todas as possibilidades e desdobramentos. Não contei quantas, entretanto, assisti *O Ano Passado em Marienbad* diversas vezes, procurando dentro do cenário luxuoso monocromático as peças de um quebra-cabeças que não tem solução. Imagino – ou tento imaginar – a quantidade de peças que perdi, e as que não procurei. É um objeto, este, que permite quase infinitas leituras.

Dos conceitos e teorias levantados que fornecem grande abertura para a continuação, a estética dos sonhos no cinema e as diferentes formas de representação da mulher no cinema se destacam. A maioria dos filmes citados durante o trabalho contam com a estética onírica em suas narrativas e aspectos visuais. Pode-se citar *Sonho de Valsa*, *Filme Demência*, *Vertigo*, *Orfeu*, *Tramas do Entardecer*, *O espelho* e *Cisne Negro*, por exemplo, além de muitos que não foram referenciados na dissertação, mas que fazem parte de meu imaginário e referencial, como o trabalho de David Lynch e Ingmar Bergman.

A pesquisa sobre a imagem da mulher, olhar feminino e diversidade no cinema de maneira mais completa também apresenta potencial de aprofundamento, além de abrigar alta relevância contemporânea. Se torna interessante a realização dessas análises, por exemplo, realizando paralelos e contrastes diretos entre produções feitas por mulheres e homens. Uma comparação que não foi incluída no trabalho foi a de dois filmes franceses que retratam o romance entre duas mulheres, *La vie D'Adèle* (2013) e *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), realizados por um homem que objetificou e recriou seus próprios desejos e uma mulher que as representou a partir de uma "desestética", respectivamente. Mais importante ainda é a ida para além de objetos que representam uma hegemonia, na procura de filmes que vão diretamente

contra os padrões seguidos por séculos; incluem realidades, sexualidades e gêneros diversos; e são realizados em lugares fora dos eixos culturais hegemônicos.

A ideia de tempo, trazida prevalentemente no trabalho de Resnais, também apresenta um potencial de ampliação. A maneira como o tempo é visto, e desafiá-la, de modo que não seja somente linear. Na introdução falei sobre minha própria experiência com o objeto, que transcendeu a linearidade do tempo através de minhas experiências e imaginário. Resnais fala sobre o tempo dessa forma em sua obra. Além disso, nossas experiências do passado permanecem em nosso subconsciente de uma maneira não organizada a partir de uma linha do tempo, mas como algo orgânico, fazendo surgir sensações e sentimentos passados como recentes. Isso reflete em uma tendência contemporânea da apresentação de narrativas históricas de uma maneira não linear. Leda Maria Martins, por exemplo, trata do corpo e da performance através do conceito de tempo espiralar, baseado na experiência afro-descendente, permeada por culturas orais em que passado se torna parte do presente, desconstruindo a linearidade das experiências.

O processo de pandemia da Covid-19 repleto de isolamento e caminhos cortados, se provou mais um desafio, ao provocar também um processo de mestrado realizado majoritariamente de forma *online*. Tive o privilégio, entretanto, de realizar uma pesquisa que podia acontecer nessas condições, e de ter encontrado a maioria da bibliografia necessária *online*. Minhas duas viagens à Alemanha realizadas durante o período de mestrado, também um privilégio, permitiram-me a visita a exposições, museus e espaço urbano que, apesar de não aparecerem em relato de maneira prevalente, agregaram conhecimentos e referências que abrem ainda mais potencial de pesquisa e futuro. Infelizmente, não tive a oportunidade de visitar os palácios de Munique onde *Marienbad* foi filmado, mas aguardo pelo dia que verei os salões de espelho de Amalienburg, os corredores de Nymphenburg e os jardins de Schleißheim.

## REFERÊNCIAS

ACOM, Ana Carolina. **O Ano Passado em Marienbad: figurino e estética do tempo.** In: CIMODE. Portugal: Universidade do Minho, 2016.

ALEMANY-GALWAY, Mary, WILLOQUET-MARICONDI, Paula. **Peter Greenaway's Postmodern Poststructuralist Cinema.** EUA: Scarecrow Press, 2008.

ARGUEDAS, Abileny Soto. **La Crítica Fílmica Feminista y El Cine de Mujeres.** In: Escena Revista de Las Artes, 36:72-73. Universidad de Costa Rica, 2013.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Pode um filme ser um ato de teoria?** In: Educação & Realidade, vol. 33 n. 1. UFRGS: 2008.

BALÁZS, Béla. **Nós estamos no filme.** In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de José Lino Grunnewald. In: A ideia do cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BERGER, John. **Ways of seeing.** Reino Unido: BBC and Penguin Books, 1972.

BERTAMINI, Marco; LATTO, Richard; SPOONER, Alice. **The venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings.** In: Perception, v. 23. Reino Unido: SAGE, 2003.

CALANCA, Daniela. **História social da moda.** Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: SENAC, 2011.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES Jr, João; PORTELA, Poema Eurístenes. **Gênero e Raça no Cinema Brasileiro.** In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 36 n. 106. São Paulo, 2021.



CARVALHO, Marília Gomes de; BUEST, Adreana. **Figurino de cinema e imagem feminina**. In: Cadernos de Gênero e Tecnologia, vol. 1 n. 3. Curitiba: 2005.

D'ALLEVA, Anne. **Methods and Theories of Art History**. Reino Unido: Laurence King, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FONTCUBERTA, Juan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Tradução de Maria Alzira Brum de Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. In: História de uma neurose infantil e outros trabalhos, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

HANICH, Julian. **Reflecting on Reflections: Cinema's Complex Mirror Shots**. In: BEUGNET, Martine; CAMERON, Allan; FETVEIT, Arild. Cinema and the Attractions of Uncertainty. Edimburgo: Edinburgh UP, 2017.

HOOKS, bell. **The Oppositional Gaze: Black Female Spectators**. In: Black Looks: Race and Representation. Boston: South End Press, 1992.

KAPLAN, E. Ann. **Women and Film Both Sides of the Camera**. Reino Unido: Methuen & co, 2001.

\_\_\_\_\_. **Looking for the other: feminism, film and the imperial gaze**. EUA: Routledge, 1997.

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador da função do Eu**. In: ŽIŽEK, Slavoj. Um mapa da ideologia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LASKOWSKI-CAUJOLLE, Elvira Monika. **Alain Robbe Grillet: Sex and Violence or the Destruction of the Traditional Novel**. In: Paroles gelées, 18(2). UCLA: Estados Unidos, 2000.

LAURETIS, Teresa de. **Através do espelho: mulher, cinema e linguagem**. In: Estudos Feministas, vol. 1, no. 1. UFSC, 1993.

LEUTRAT, Jean-Louis. **L'année dernière à Marienbad**. Tradução para o inglês de Paul Hammond. Reino Unido: British Film Institute Publications, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 1997.

MCFARLANE, Alan; MARTIN, Gerry. **Glass: a world history**. Reino Unido: The University of Chicago Press, 2002.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. **The Mirror: a history**.. Tradução para o inglês de Katharine H. Jewett. EUA: Routledge, 2014.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **Cinema: imagem e interpretação**. In: Tempo Social; Rev. Sociol. 8(2). USP: 1996.

MITCHELL, W. T. J. **O que as imagens realmente querem?** In: ALLOA, Emmanuel. Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MORAIS, Maria Carolina; ALMEIDA. **A mulher no espelho e a sobrevivência de um páthos**.

MOREIRA, Bárbara. **Casacos Ignorados: reflexões sobre o figurino no cinema**. In: Anais Intercom. Rio de Janeiro: 2015.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?** Reino Unido: Thames & Hudson, 2021.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos Gonçalves. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. USP: 2015.

POLLOCK, Griselda. **A modernidade e os espaços de feminilidade**. In: Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo: MASP, 2019.

\_\_\_\_\_. **Feminist Interventions in the Histories of Art**. In: FERNIE, Eric. Art History and its Methods. Reino Unido: Phaidon Press Limited, 1995.

PRAGER, Brad. **Through the Looking Glass: Fassbinder's World on a Wire**. In: A companion to Rainer Werner Fassbinder. Editado por Brigitte Peucker. EUA: Wiley-Blackwell, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **As imagens querem realmente viver?** In: In: ALLOA, Emmanuel. Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

REIS, Thais Botrel. **A mulher e o cinema: representação feminina no mercado**

**cinematográfico brasileiro.** UFMG: 2017.

RESNAIS, Alain. **Trying to understand my own film.** Entrevista conduzida por André Labarthe e Jacques Rivette. In: HIGGINS, Lynn A. Alain Resnais Interviews. Traduções do francês para o inglês de T. Jefferson Kline. EUA: University Press of Mississippi, 2021.

ROBBE-GRILLET, Alain. **O Ano Passado em Marienbad.** Tradução de Vera Adami. Tradução da introdução de Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RODRIGUES, Isadora Meneses. **A paisagem mental da memória no cinema de Alain Resnais.** In: Significação, vol. 47 n. 54. São Paulo, 2020.

ROMANATO, Daniella. **História da moda e da roupa estudada pelos figurinos cinematográficos.** Campinas: Unicamp, 2013.

ROMANO, Aja. **The racist backlash to The Little Mermaid and Lord of The Rings is exhausting and extremely predictable.** In: Vox, 2022. Disponível em <<https://www.vox.com/culture/23357114/the-little-mermaid-racist-backlash-lotr-rings-of-power-diversity-controversy>> . Acesso em julho de 2023.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Espelhos e reflexos: uso e representação em obras artísticas.** In: Anais do X Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPel. Pelotas: 2011.

SARTORE, Kahena Zanardo. **Dentro do espelho: um processo artístico em fotografia e audiovisual.** UFRGS: 2019.

SCHATZ, Adam. **At the crime scene: Robbe-Grillet's Bad Thoughts.** In: London Review of Books, Vol. 36 no. 15, 2014. Disponível em <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n15/adam-shatz/at-the-crime-scene>> . Acesso em julho de 2023.

SILVA, Cleonice Elias da. **Mulheres negras no audiovisual brasileiro.** São Paulo: PUC-SP, 2018.

SMELIK, Anneke. **And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory.** Reino Unido: Macmillan Press, 2008.

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays.** Reino Unido: Penguin Classics, 2009.

STALLYBRASS, Peter. **Casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VALENTINE, Marguerite. **A film review: Time, Space and Memory in Last Year at**

**Marienbad.** In: The International Journal of Psychoanalysis. 2012.

WARWICK, Genevieve. **Looking in the Mirror of Renaissance Art.** In: Art History, vol. 32 no. 2. Association of Art Historians, 2016.

WEBB, Emma. **The four walls of infinity: Unraveling the Concepts of Space, Time, and Continuity in Alain Resnais's Last Year at Marienbad.** In: Film Matters. EUA: University of North Carolina Wilmington, 2010.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YIU, Yvonne. **The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts.** In: Early Science and Medicine vol. 10 n. 2. Países Baixos: Koninklijke Brill, 2005.