

QUANDO O IMPOSSÍVEL ACONTECE: DISNARRATIVO, OU A NARRATIVIDADE EM SÉRIE

Fátima Chinita¹

Resumo: Partindo do conceito de de "disnarrativo" ("dysnarration"), tal como formulado por Alain Robbe-Grillet em 1976 e publicado no "Le Monde" de 26 de Fevereiro desse ano, pretendo abordar uma das práticas narrativas mais mistificadoras do cinema moderno e pós-moderno, na qual a história, ao mesmo tempo que se vai contando, se nega a si mesma. O efeito é obtido por recurso a três linhas narrativas ("séries"), as quais se entrecruzam durante o tempo do filme, gerando personagens, locais e situações verdadeiramente "impossíveis" (ou seja, como defende Deleuze, possíveis em si mesmas mas não quando combinadas umas com as outras). Esta estrutura narrativa ("teleestrutura") relança constantemente a história, dotando-a de uma natureza alegórica superior à descritiva (tanto mais que os filmes são enriquecidos por meio de citações artísticas intermediais). O efeito é paradoxal - a de uma história impossível que se vai criando sob os nossos olhos - e o resultado é um autêntico labirinto fílmico. Cabe ao espectador tentar descodificar a obra, tarefa obviamente votada ao malogro por efeito da própria construção. A exemplificação será inteiramente efectuada a partir de um filme de Robbe-Grillet estreado em 1983, mas sempre actual devido ao enigma abstracto que o permeia. Refiro-me a "La Belle captive" (FRA).

Palavras-chave: Disnarrativo, Impossibilidade, Paradoxo, Alain Robbe-Grillet, La Belle captive

Email: chinita.fatima@gmail.com

Alain Robbe-Grillet, escritor/cineasta francês e uma das figuras maiores dos movimentos literários Nouveau Roman e Nouveau Nouveau Roman, cunhou em 1976, o vocábulo "disnarrativo" ("*la dysnarration*"), num artigo publicado no jornal *Le Monde* de 26 de fevereiro desse ano. O termo reporta-se a uma forma de narração que põe em causa a narrativa tradicional e tudo o que ela comporta: a linearidade, a reprodução do real, a omissão da técnica². A descontinuidade da ordem causal e temporal resulta (Bakker 1993) na incompreensibilidade voluntária do sentido fílmico, o que torna mais explícito

¹ Escola Superior de Teatro e Cinema.

² Não confundir o conceito de "disnarrativo" tal como proposto por Alain Robbe-Grillet com o defendido por Gerald Prince em 1988 (no artigo "The Disnarrated"). Nesta última conceção, o disnarrativo é algo que poderia ter sucedido mas não ocorreu, o que implica que várias hipóteses narrativas sejam descartadas em curso de narração: "The elements in a narrative that explicitly consider and refer to what does not take place ("X didn't happen"; "Y could have happened but didn't"). These elements constitute an important means of emphasizing TELLABILITY" (Prince 2003 [1987], 22).

o nível de narração (ou enunciação) externa à obra. André Parente ajuda a explicar o cinema disnarrativo de Robbe-Grillet, ao mesmo tempo que realça a dimensão metaficcional do mesmo (2000, 131-146). Segundo Parente, o cinema disnarrativo³ designa uma operação de contestação da narrativa por si mesma, especificamente orientada *contra* a narrativa clássica. As suas principais características são: estrutura serial múltipla, descronologização, narração de um mundo inexplicável.

Na disnarração de Robbe-Grillet, uma “série” é uma combinação audiovisual livre, não sujeita a linearidades e causalidades. Como observa Parente (2000, 138), “cada série corresponde a uma narrativa, à realidade que uma personagem inventa ao mesmo tempo em que age”. Em termos práticos, pode dizer-se que uma série é uma *versão* de uma história. Num mesmo filme podem coexistir diferentes versões dos mesmos acontecimentos, vividos pelas mesmas personagens⁴. A “serialidade narrativa” utilizada por Robbe-Grillet implica que as várias séries de acontecimentos do filme se situem todas ao mesmo nível narrativo, e não subordinadas a um ponto de origem superior. Assim, em cada filme de Robbe-Grillet tudo se transforma numa estrutura descentrada e circular, atrás de cujas aparências se encontra emboscado o sentido fílmico.

Esta estrutura fílmica composta por séries é uma “teleestrutura”. Trata-se de um sistema de relações descontínuas que o vidente reconhece como fazendo parte de um todo e contendo uma intencionalidade subjacente que só a análise do conjunto permite tornar claro: “O espetador deve dissociar o que o texto

³ Também apelidado de “falsificante”.

⁴ Este aspeto é particularmente notório em *L'Éden et après* (1970, FRA/CHEC) e *N. a pris les dès* (1971, FRA) que não só contêm, internamente, várias versões actanciais, como se relacionam mutuamente em díptico. Tal como o jogo dos títulos, em anagrama, deixa antever, o material (imagens e sons) de cada filme é o mesmo, verificando-se uma nova ordem de montagem do segundo para o primeiro. O segundo contém igualmente a personagem do jogador de dados que funciona como narrador diegético e introduz, em comentário *off*, os elementos de imagens e sons já vistos e ouvidos no filme anterior. *L'Éden et après*, que foi o primeiro filme que Robbe-Grillet não escreveu, é a mais comercial das duas obras do díptico. Nela o espectador consegue aperceber-se de três partes: (1) aventuras de um grupo de jovens estudantes num café, de decoração minimalista e abstrata, chamado Éden; (2) a mesma temática, mas agora vista numa sala de cinema (contém imagens quer da primeira parte, quer da terceira, o que permite fazer a ligação entre uma e outra); (3) aventuras dos mesmos jovens no deserto africano. A primeira e a terceira parte do filme funcionam como um reflexo em espelho uma da outra.

escrito dissociou, pois os segmentos afastados se encadeiam em uma estrutura mais vasta [...]” (Parente 2000, 139)⁵. Refira-se que a serialidade de Robbe-Grillet se faz sentir em todos os códigos cinematográficos – natureza da imagem, cores, *décors*, guarda-roupa, sons, etc. – pois que a narratividade não é apenas uma questão de história (no sentido de *fabula*). Esta forma de enunciação possui três grandes consequências ao nível do sentido fílmico: o filme é uma estrutura não sequencial; os postulados diegéticos contraditórios entre si proliferam; o filme é acometido de uma forte polivalência semântica, proporcionando ao vidente múltiplas escolhas em simultâneo.

Esta poli-valência é perfeitamente compatível com a teoria dos “impossíveis” formulada por Gilles Deleuze em *L’image-temps* (1985), segundo a qual duas coisas são igualmente possíveis mas não ao mesmo tempo. O verdadeiro impossível é aquele que não nos permite escolher, que nos condiciona o tempo todo a um caminho enigmático e ilógico. É o que sucede em *La Belle captive* (Alain Robbe-Grillet, 1983, FRA), filme escrito em parceria pelo próprio realizador e por Frank Verpillat.

O núcleo diegético deste filme de Robbe-Grillet pode resumir-se a um punhado de acontecimentos: um homem, Walter, pertencente a uma incógnita Organização, é encarregado de entregar, com urgência, um envelope a um senador, o Conde de Corinthe, mas é desencaminhado do seu propósito ao encontrar uma jovem loura ferida, jazente no meio da estrada. Com a intenção de aceder a um telefone, Walter desloca-se a uma mansão próxima onde é fechado num quarto com a bela desconhecida, que, refira-se, ele encontrara previamente numa discoteca, nessa mesma noite. Aparentemente, ao acordar, após o que poderá ter sido uma noite de sexo com a bela loura, que eventualmente lhe mordeu o pescoço, Walter desloca-se a casa do senador e encontra-o morto, não sem antes ser informado de que a loura é “noiva” do falecido e se encontra desaparecida. Walter decide, então, investigar por conta própria o paradeiro da jovem e o imbróglio da situação, sendo confrontado com

⁵ A teleestrutura possui afinidades com o trabalho do sonho freudiano, pois consiste na transformação de uma estrutura profunda (algo que é incompreensível) numa estrutura de superfície (em que o sentido se torna claro) através de um esforço de análise do vidente. A diferença reside, neste caso, na inexistência de condensação e deslocamento no conteúdo narrativo propriamente dito.

nova descoberta extraordinária: a jovem em questão morrerá sete anos antes em condições duvidosas numa praia deserta, podendo ter sido ferida de morte pelo próprio noivo, o Conde de Corinthe, que é fisicamente igual ao próprio Walter. Seguindo as pistas do caso, Walter dirige-se a casa do pai da jovem e acaba por ficar nessa noite a dormir no quarto da mesma, sendo vítima de uma cabala experimentalista que o torna cobaia de um sistema de transmissão de imagens por meio de um capacete neurológico. Acorda aos gritos antes de, no filme projetado diretamente no seu cérebro, ser executado, por um pelotão de homens vestidos de negro e encabeçado pela sua própria superiora hierárquica, Sarah Zeitgeist, na mesma praia onde o cadáver da loura fora descoberto. Ao acordar, Walter encontra-se num quarto e Sarah é a sua namorada. Tudo parece ter sido apenas um pesadelo até que, ao dirigir-se para o trabalho, encontra a mesma jovem loura jazente no meio da rua. Chega um jipe com cinco dos homens de negro e Sarah, vestida como no “pesadelo”. Disparos, o ecrã fílmico vai a negro. Fim da história e, presumivelmente, fim de Walter.

Pese embora algum mistério e certas dúvidas, a ordem dos factos por mim apresentados parece linear e a situação mais ou menos compreensível. Na verdade, não é de todo assim, nem para nós, espetadores da obra, nem para o seu protagonista, Walter. A enunciação diegética dos acontecimentos parece ocorrer na ordem inversa à sua apresentação. Walter estaria a sonhar com uma suposta Organização onde a sua namorada é, afinal, a sua chefe. No interior desse pesadelo seria cobaia de um sistema de projeção de imagens por parte do pai da loura, o Professor espiritista Van de Reeves, com ajuda do médico Morgentodt; logo, tudo o que vê é produzido pela máquina a que se encontra ligado. No interior da projeção dessa “história” (o pesadelo projetado tem um *guião* que termina com a execução do protagonista), Walter, supostamente, dorme em três situações distintas, todas elas relacionadas com o *décor* principal do filme: uma mansão, que surge por três vezes em três estados de manutenção e decoração. Numa dessas ocorrências, Walter afirma que vai dormir, o que parece sugerir que a cena que se segue é onírica e produzida mentalmente por ele. Noutra situação, mais recuada, Walter acorda na clínica de Morgentodt. Logo, a descoberta da mansão fechada a cadeado e alegadamente inabitada há

seis ou sete anos pode ser uma produção mental sua. Num momento ainda mais recuado do filme, Walter acorda no interior do quarto onde foi fechado com a louira, mas esta desapareceu e as paredes da habitação encontram-se forradas a jornais velhos, que estão por todo o lado. Na casa de banho adjacente há algas e das torneiras não jorra água canalizada. Alucinação? Novo pesadelo? Em todo o caso, seguramente produção mental da personagem.

Por estranhos que estes encaixamentos e regressões possam parecer, a verdade é que existe uma espécie de justificação diegética, cuja lógica nos obriga a explicar o fim (a execução cidadina) como um encaixamento para fora; como se toda a obra tivesse sido sonhada em *off* por um protagonista invisível. Acontece, porém, que esta justificação que, apesar de tudo, obedece ao princípio da teleestrutura (pois tem em consideração o filme no seu conjunto) é falaciosa. A obra não possui meramente um sentido e a melhor evidência deste facto é a sua descronologização. Após um plano enigmático de Sarah Zeitgeist conduzindo a sua mota à noite, o qual é apresentado intercaladamente com o genérico, a ação começa numa discoteca chamada Matchu Club, onde Walter observa a louira Marie-Ange a dançar. Recebe um telefonema de Sarah, vai encontrar-se com ela num cemitério e a partir daí a ação engrena numa história de contornos investigativos e onde nem sequer falta um segundo investigador com o qual Walter se cruza por três vezes. Ou seja, aparentemente, a história é compreensível do fim para o princípio e do princípio para o fim, o que resulta num paradoxo fílmico: uma dupla enunciação. Se considerássemos que do princípio para o fim a enunciação cabe ao autor mor e do fim para o princípio ela é responsabilidade direta da personagem, teríamos o problema resolvido. Não é, porém, assim tão fácil. Ambas as enunciações são, em última instância, produzidas pelo autor implícito e ambas contêm enunciação mental por parte do protagonista.

Na discoteca Matchu Club, Walter, em *off* (mas na voz de outro ator) afirma: “*J’étais seul. J’attendais. Je ne savais depuis quand et je ne savais pas quoi*”⁶. Walter olha para fora de campo e vê Marie-Ange a dançar, na pista, com outros homens; ele permanece na zona do bar a beber um *cocktail* Bloody Mary. Entra

⁶ “Estava só e esperava. Não sabia desde quando nem o quê” (tradução minha).

um plano de Marie-Ange, agora com uma imagem de fundo diferente, cheia de fumo, e outra música, a dançar sedutoramente só para ele e olhando-o diretamente (olhar dirigido para fora de campo). Sob a mesma música do plano anterior, Marie-Ange dança com Walter na pista e confirma verbalmente o regime de indeterminação com que a cena principia: “*Je n’ai pas de nom. Je l’ai perdu*”.⁷ Segue-se outro plano de dança sedutora só para Walter, que se encontra fora de campo (desta vez a imagem é pontuada por um grande *flare* de uma intensa luz situada atrás de Marie-Ange). No mesmo plano, em continuidade, a loura vai falar com Walter, que se encontra sentado no bar na mesma posição em que o víamos no primeiro plano mencionado, mas Marie-Ange *continua* a conversa que tivera com Walter na pista de dança. Portanto, logo nesta cena inicial temos várias hipóteses: (1) a loura não existe, sendo produto da imaginação de Walter (facto que parece confirmado, quer pela sua inexistência num plano mais aberto que Robbe-Grillet nos fornece da discoteca, quer porque, mais à frente na obra, somos informados da sua morte sete anos antes); (2) a loura existe apenas como fantasia de Walter, o que explicaria os dois planos de dança sedutora, em ambiente profundamente artificial e com o olhar endereçado ao protagonista; (3) a loura é real, uma vez que fala com Walter. No entanto, Walter, apesar de ser visto na pista de dança, também é visto junto ao balcão do bar e na mesma posição. Logo, ele pode nunca ter chegado a dançar e a falar com a loura, que o próprio, aliás, em dado momento, reconhece ter desaparecido. Todas estas hipóteses são possíveis, validadas pela planificação, e todas elas são impossíveis, destruídas pelo mesmo meio. Ou seja, são impossíveis.

Este desconcertante método é utilizado em todas as cenas do filme, que podem sempre ser interpretadas como pesadelo, fantasia ou alucinação. Os eventos podem ter acontecido ou não ter acontecido do modo como *nós os vemos* serem enunciados. Assim, as diferentes hipóteses narrativas que Robbe-Grillet nos apresenta configuram-se como os postulados diegéticos contraditórios referidos por Parente. Cabe ao espetador decidir da validade do

⁷ “Não tenho nome. Perdi-o” (tradução minha).

que lhe é mostrado, mas nenhuma das propostas é inteiramente válida e não conduz a uma conclusão inteligível e, sobretudo, infalível.

A produção de sentido organizada deste modo ocorre não apenas dentro de cada cena, mas também ao longo de todo o filme, em blocos maiores. As demarcações não são, todavia, bem identificadas, existindo um elevado nível de sobreposição. Encontramo-nos agora no domínio das séries e de um conjunto de acontecimentos formulado de modos diferentes. Existem três séries, facto comprovável pela recorrência de ações, personagens e locais por três vezes no interior do filme. A obra está organizada em torno de um conjunto de *décors* nucleares. Por ordem de importância, temos: a “mansão”, “estrada” (inclui a rua), “quarto”, “bar”. Todos ocorrem por três vezes na obra.

Na primeira visita de Walter a mansão é vista como antro de uma sociedade secreta, presumivelmente de cariz sexual e envolvendo atos dessa natureza entre jovens (as belas cativas) e homens mais velhos e socialmente poderosos⁸. Ao acordar, Walter sai da mesma mansão que, todavia, tem um aspeto completamente diferente, parecendo ter sido varrida por um *tsunami*, de tão destruída, inundada e cheia de algas que se encontra. Os homens desapareceram todos e Walter está sozinho. No exterior, o seu carro encontra-se estacionado no mesmo sítio e nenhum maremoto destruiu o jardim. Walter coloca a hipótese de ter enunciado mentalmente o ocorrido na véspera: “*Je devais me rendre à l’évidence que j’avais dans ce dancing trop bu de mélanges diverses*”.⁹ Ao tentar visitar pela segunda vez a mansão, Walter encontra-a fechada a cadeado. Supostamente, ninguém lá mora há dez anos, como diz o médico da clínica adjacente; uma das suas pacientes, cuja saúde mental pode ser problemática, afirma mesmo: “*La maison d’à côté n’existe pas, monsieur*”¹⁰. Walter penetra na mansão uma terceira vez, a qual se encontra em estado

⁸ O *cocktail* Bloody Mary adquire nesta versão contornos vampíricos de sangue, aspeto confirmado pela mordedura que Marie-Ange inflige a Walter na cama do quarto onde ambos são encerrados.

⁹ “Tinha de aceitar a evidência de que fizera demasiadas misturas alcoólicas na discoteca” (tradução minha).

¹⁰ “A casa aqui ao lado não existe” (tradução minha).

híbrido: não possui algas no chão à entrada, mas o seu interior está novamente com o aspeto pós *tsunami*¹¹.

Também por três vezes (na mansão, na clínica do Dr. Morgentodt e na sua casa) Walter descobre que possui marcas de mordedura vampírica, as quais surgem no seu pescoço numas cenas mas não noutras, o que sugere a interpenetração não linear de séries diferentes. Do mesmo modo, Marie-Ange surge, por três vezes (na estrada à noite, na praia deserta e na rua citadina) com uma das pernas ensanguentada, ferimento que teria dado origem à sua morte¹². Os gritos de Walter e o som de vidros a partirem-se ocorrem igualmente por três vezes: na primeira visita à mansão Walter deixa cair o *cocktail* que Marie-Ange, acorrentada, se aprestava a beber; mais tarde Walter ouve o ruído de vidros a quebrarem-se (em *off*) na casa de banho da mansão pós-*tsunami*; por último, o som é ouvido no domicílio de Corinthe (que corresponde à própria casa de Walter). Neste caso o interesse da recorrência, que confirma a existência de três séries distintas, reside no facto de o protagonista de cada uma delas poder ouvir o que se passa na(s) outras, que se encontra(m) em desfasamento temporal. Esta noção parece suportar a ideia de mundos paralelos e alternativos, mas o problema é que no tipo de estrutura sobre a qual me debruço - eles são todos inviáveis, porque impossíveis.

Os regressos, por três vezes, aos *décors* nucleares encontram-se ligados a personagens chave do enredo, todas elas com nomes metafóricos. Marie-Ange, a loura, tanto surge num diáfano vestido branco como num transparente vestido negro e tanto pode ser um anjo de morte (sugadora do fluido vital) como ela própria uma vítima assassinada. A sua conotação com o *cocktail* Bloody Mary ocorre assim por duas vias. Sarah Zeitgeist remete para uma aglutinação dos vocábulos germânicos “*Zeit*” (que significa “tempo”) e “*geistig*” (que se reporta a algo relativo às faculdades mentais). Ambos os aspetos são as

¹¹ Apenas uma ligeira diferença a reportar: onde antes, no patamar da enorme escadaria, se encontrava um enorme pano negro suspenso, agora está uma gigantesca reprodução do quadro da execução que se vê em direto na parte final da obra.

¹² Esta diversidade na disparidade permite alinhar a hipótese de, numa das séries, o predador ser um homem (Corinthe, que mata Marie-Ange com um arpão de pesca); noutra uma mulher (Marie-Ange, que suga o sangue de Walter). Numa terceira série, inteiramente onírica, o predador é externo e maquínico não se conhecendo muito bem a sua encarnação.

duas pedras de toque da construção fílmica de *La Belle captive*: o tempo e a enunciação mental. O Professor van de Reeves espiritista que coloca o herói num sonho induzido, remete para a palavra francesa “*rêves*” (que significa “sonhos”) e todo o filme aponta para a possibilidade do filme inteiro ser um pesadelo. Como afirma Walter em dado momento, numa ligação onírica à serialidade: “*J’ai l’impression de repasser tout le temps par les mêmes lieux, comme dans un mauvais rêve ou dans un parcours piégé*”¹³. O nome do médico Morgentodt é um misto de “Morgen” (“manhã” em alemão) e “Tod” (“morte” na mesma língua) e a personagem surge, efetivamente, ligada à prisão das cativas, à execução de Walter e ao óbito de Henri de Corinthe, que vai oficialmente declarar.

Ao nível das personagens, contudo, o fator mais interessante, e que se reveste de mais uma impossibilidade, é o facto de Walter e Henri de Corinthe serem encarnados pelo mesmo ator (Daniel Mesguich). Quando Walter se dirige a casa do senador e o encontra morto é, possivelmente, uma projeção de si mesmo que vê ou, então, ele e Corinthe são uma e a mesma personagem. O dispositivo técnico de projeção de pesadelos manipulado pelo médico, quer em casa de van de Reeves, quer na residência de Corinthe, sugere duas circunstâncias diferentes do mesmo ato (tanto mais que o exterior da casa de van de Reeves não é visto e pode corresponder à residência do senador). Numa das circunstâncias, o protagonista, enquanto “Walter”, escapa à execução intrafílmica; noutra, enquanto Corinthe, é vítima dela, falecendo porventura, num gesto de retaliação contra a morte de Marie-Ange de quem ele teria sido o verdugo. No entanto, se Walter e Corinthe são a mesma personagem, num processo de condensação tipicamente freudiano, então o filme desdobra-os em dois momentos distintos que ocorrem ao mesmo tempo: o que Deleuze designa como presente do passado (Corinthe morto) e presente do presente (Walter em casa de Corinthe). Estes dois tempos são simultâneos, pois que Walter pode ver-se a si próprio enquanto Corinthe e coexistir com ele na *sua* casa.

¹³ “Tenho a impressão de passar a toda a hora pelos mesmos sítios, como se me encontrasse num pesadelo ou num percurso viciado [labirinto]” (tradução minha).

O tempo é assim colocado à prova e falha sistematicamente o teste da linearidade. Aliás, Marie-Ange observa logo na primeira cena: “*Le temps pour moi, ça n'existe pas*”. É certo que ela está morta ou é um fantasma ou nunca existiu e que à luz dessas hipóteses a afirmação tem o seu quê de autêntico. No entanto, o comentário é válido para o filme inteiro. Nesta obra, o tempo é incerto como as personagens, os locais e os acontecimentos, contribuindo para minar a credibilidade de todos eles. Por essa razão, o filme recorre sobejas vezes à repetição de excertos de cenas ou planos, por vezes num mero e muito rápido apontamento visual (são autênticos *flashes* mentais), mas numa ótica diferente do uso modernista de *jump cuts*. Estas repetições são verdadeiramente significantes e ligadas à ordem do tempo na perspectiva deleuziana. Em *La Belle Captive* tudo remete para o tempo; até a mansão se chama “Villa Seconde”. Os *flashes* temporais já aludidos tanto podem reportar-se a momentos transcorridos no filme (ex: Walter e Marie-Ange na cama), funcionando como “pontas” de passado do presente, como podem ilustrar eventos que irão ocorrer daí a algumas cenas (ex: Marie-Ange em versão espírita em casa do pai), atuando como “pontas” de futuro do presente.

As impossibilidades e a manipulação suprema não se limitam ao tempo; elas afetam igualmente situações impossíveis. Várias sandálias ensanguentadas são descobertas ao longo do filme – na estrada, junto ao corpo de Marie-Ange; à entrada da mansão, sob um monte de algas; no armário da casa de van de Reeves – não obstante fazerem parte sempre do mesmo par. Se é perfeitamente plausível encontrar uma sandália, não se pode dizer o mesmo do número de vezes que esse evento se verifica. O mesmo sucede com a proliferação de postais que retratam uma praia deserta, em frente à qual foi colocado um cavalete de pintura com uma tela bordejada internamente por uma cortina de teatro vermelho à italiana e situada além de uma das famosas sandálias de Marie-Ange no primeiro plano do quadro¹⁴.

Esta relação entre o filme e outros domínios artísticos contribui para desrealizar todo o universo fílmico, na continuidade de uma iluminação

¹⁴ Esta figuração remete para o título do filme: *La Belle captive* que é, por sua vez, o título quer de um conjunto de seis obras pictóricas da autoria do pintor René Magritte, quer de um picto-romance anterior do próprio Robbe-Grillet, ilustrado com 77 telas também de Magritte.

claramente falseada e estilizada (como por exemplo na cena do automóvel que transporta até à mansão Walter e Marie-Ange ferida) e de uma interpretação de actores maquinal¹⁵. O filme de Robbe-Grillet é profundamente intermedial, realizando um *interface* com a pintura não realista de Magritte, de cujos trabalhos a obra vai revelando imagens todas elas adulteradas face ao original¹⁶. Telas em cavaletes são, talvez, o *leitmotiv* mais recorrente do filme, sugerindo a mestiçagem entre arte e realidade e, por recurso às obras de Magritte, a indicação de que uma continua a outra. Nos quadros que dão título ao filme, como em tantos outros, Magritte prolonga o fundo do *décor* (natureza) no interior da tela à frente da qual o cavalete foi posicionado, o que é em si mesmo uma impossibilidade¹⁷.

BIBLIOGRAFIA

Bakker, Kees. 1993. “Robbe-Grillet et la dysnarration: Essai narratologique”.

Acedido em 24 de Maio de 2011. URL: <http://kees.bakker.pagesperso-orange.fr/robbe-gr.htm>

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 - L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.

¹⁵ Fazendo jus a uma frase de Walter proferida a outro respeito: “*A moins qu’une machinerie ne nous controle à notre insu et qu’on soit en train de nous manipuler*”.

¹⁶ Numa delas podemos ver os homens anónimos de chapéu de coco à janela em *Le mois des vendanges* (1959) mesclados com o cadáver da loura no interior de uma divisão onde também se encontra um gramofone. As nuvens brancas sob um magnífico céu azul em *Le faux miroir* (1935) fazem sentir-se em inúmeros instantes do filme: numa das paredes da clínica de Morgentodt, no interior da mansão devastada pelo *tsunami*, numa tela pousada sobre um cavalete, etc.

¹⁷ A *oeuvre* de Magritte é feita, justamente, deste procedimento artístico (Stoltzfus 2005). O realismo subjetivo de Robbe-Grillet é uma representação da realidade como *ficção*. Por isso tantas vezes regressamos à praia, numa transvisualização do quadro, que ganha vida, e por tantas vezes somos confrontados com as cortinas vermelhas do teatro à italiana que fazem parte da tela. Refira-se que o genérico do filme consiste numa imagem da tela sob o cavalete plantado na areia: os nomes dos artistas/técnicos e respetivos papéis/cargos surgem dentro do quadro que possui uma tintagem sépia. No entanto, o som é crucial nesta obra: o ruído intrusivo da potente mota de Sarah Zeitgeist, o grito de Walter e os disparos da execução sumária, a voz *off* do narrador-protagonista, mas sobretudo a composição musical “15º Quarteto” (a qual pontua os momentos mais dramáticos do filme e ajuda a baralhar os dados da cronologia). Esta composição musical está presente nas três grandes séries do filme e tanto na forma intra como extradiagética. Funciona como segundo grande *leitmotiv* do filme e fator de unificação numa estrutura eminentemente descentrada e circular.

- Parente, André. 2000. “O cinema disnarrativo”. In *Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora.
- Prince, Gerald. 2003 [1987]. *Dictionary of Narratology* (revised edition). Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Robbe-Grillet Alain. 1961. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit.
- Stoltzfus, Ben. 2005. “*La Belle captive*: Magritte’s Surrealism, Robbe-Grillet’s Metacinema”. *Image & Narrative* 13. Acedido em 28 de Dezembro de 2012. URL: <http://www.imagenadnarrative.be/inarchive/surrealism/stoltzfus.htm>
- Winter, Scarlett. 1988. “Réflexions filmiques. Perspectives intermédiales dans *La Belle captive* de Robbe-Grillet”. In *Le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, editado por Frank Wilhelm. Luxembourg: Lansman/Sesam.