

ALAIN RESNAIS EM MARIENBAD

Roberto Acioli de Oliveira

“Quando vejo um filme, mais do que aos personagens, eu me interessava pelo jogo de sentimentos. Imagino que podemos chegar a um cinema sem personagens psicologicamente definidos, onde o jogo dos sentimentos circularia. Como numa tela contemporânea o jogo das formas chega a ser mais forte do que a [história contada]”

Alain Resnais,

Cahiers du Cinéma, 1961
(LIANDRAT-GUIGUES, S.;
LEUTRAT, J. L. 2006: 142)

O Passado e Seus Labirintos

“Acontece num grande hotel, espécie de palácio internacional, imenso, barroco, decoração fabulosa, porém gelado: um universo de mármore, colunas, rebocos floridos, revestimento dourado, estátuas, serviçais estáticos. Uma clientela anônima, polida, sem dúvida rica, inativa, observa séria, mais sem paixão, as regras estritas dos jogos (cartas, dominós), as danças mundanas, a conversa vazia ou o tiro ao alvo. No interior desse mundo fechado, sufocante, homens e coisas parecem igualmente vítimas de algum encantamento, de uma ordem fatal da qual seria tão vão procurar escapar quanto pretender modificar o menor detalhe. Um desconhecido vagueia de sala em sala – por turnos, deserta, ou tomada por uma multidão guiada -, atravessando portas se depara com espelhos, ao longo de intermináveis corredores. Seu ouvido registra pedaços de frases, ao acaso, aqui e ali. Seu olho passa de um rosto sem nome para outro rosto sem nome. Mas ele volta sempre àquele de uma jovem mulher, bela prisioneira talvez ainda viva dessa gaiola dourada. Eis que oferece a ela o impossível, algo que parece o mais improvável nesse labirinto onde o tempo é como que abolido: ele a oferece um passado, um futuro e a liberdade. Diz a ela que já se encontraram, ele e ela, há um ano, que se amaram, e que ele volta agora a esse encontro marcado por ela mesma e que irá levá-la com ele...” (Idem: 287-8)

Assim começa a versão original do roteiro, que começamos a ouvir ainda durante os créditos iniciais, escrito por Alain Robbe-Grillet para o segundo longa-

metragem dirigido por Alain Resnais, *O Ano Passado em Marienbad* (L'Année Dernière à Marienbad, 1961). Robbe-Grillet compôs o argumento com um desenho de opacidade emprestado de Raymond Roussel, que ele descreveu como “um mundo que não é dado como real, mas como já representado... Enigmas vazios, tempos parados, signos que se recusam significar, ampliação de um detalhe minúsculo, histórias que se fecham sobre si mesmas” – embora algumas imagens tenham referências objetivas: num dos corredores podemos ler *Rosmer* numa placa; alusão a *Rosmerholm*, de Ibsen, peça que Freud e Otto Rank consideraram incestuosa. De acordo com Robert Benayoun, *Marienbad* parece um comentário longínquo a [Introduction] au *Discours sur Le Peu de Réalité* [1927], de André Breton. Contudo, ainda segundo Benayoun, apesar de sua bagagem surrealista, Resnais insistiu não conhecer essa obra.

Na opinião de Benayoun, influências de *Marienbad* seriam visíveis em Ingmar Bergman, *O Silêncio* (Tystnaden, 1963); Federico Fellini, *Fellini 8 1/2* (Otto e Mezzo, 1963); em Robert Altman, *Quinteto* (Quintet, 1979); em Agnès Varda, *Les Créatures* (1966); em Jacques Rivette, *Celine e Julie vão de Barco* (Céline et Julie vont en Bateau, 1974); em Marguerite Duras, *Índia Song* (1975); em Ferdinand Khittl, *Les Routes Parallèles* (*Die Parallelstrasse*, 1962); e o próprio Robbe-Grillet, em algumas cenas de *Jeu Avec le Feu* (1975) (BENAYOUN, R. 2008: 91, 103, 105n1, 106).

Cineasta do tempo, *Marienbad* já estava prefigurado em *Toda a Memória do Mundo* (1956), um curta-metragem onde Resnais vagueia pelos corredores da biblioteca nacional francesa em busca de um testemunho confiável (LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J. L. 2006: 17, 36, 57, 68, 266n278). Na verdade, foi Robert Benayoun quem sugeriu essa correlação, e foi além, afirmando que curtas-metragens como *Noite e Neblina* (Nuit et Brouillard, 1955) antecipa *Hiroshima Meu Amor* (Hiroshima Mon Amour, 1959), *A Canção de Estireno* (Le Chant du Styrene, 1957) antecipa *Muriel* (Muriel, ou le Temps d'un Retour, 1963) e que *As Estátuas Também Morrem* (Les Statues Meurent Aussi, 1953) faz uma breve escala em *Stavisky...* (1974). Quanto a *Eu te Amo, Eu te Amo* (Je t'Aime, Je t'Aime, 1968), Benayoun acredita o complemento perfeito seria *La Jetée* (1962), mas que foi realizado por outro francês, Chris Marker (BENAYOUN, R. 2008: 49n1, 97, 107-8).

De fato, segundo Liandrat-Guigues e Leutrat existe um mal entendido, enquanto alguns acreditam que Resnais quer instaurar uma ruptura com o passado, sua real intenção seria prolongá-lo, mas de outra forma – o cineasta mandou a

equipe de *Marienbad* assistir a filmes da época entre o final do cinema mudo e princípio do falado, a maquiagem de Delphine Seyrig é um poço baseada na Louise Brooks de *A Caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, direção Ernst Pabst, 1929). Desde seu primeiro longa-metragem, Resnais põe em prática efetiva uma simultaneidade temporal:

“(...) *Hiroshima* aniquila o tempo, transformando o espaço numa moeda de troca: tua Nevers contra minha Hiroshima. [Resnais] postula como princípio formal essa idéia do *ubíquo* que se manterá no coração de sua obra. O herói é ao mesmo tempo morto e vivo, japonês e alemão, deitado num quarto de hotel em Hiroshima e morrendo numa do [rio] Loire. A heroína é ao mesmo tempo memória e esquecimento no momento que ela afirma, e com que força cuidadosa de fixação sobre um instante vivido de eternidade: ‘Eu te esqueço já. Olhe como eu te esqueço’. ‘Você é mil mulheres juntas’, ele diz. (‘Todos os hotéis, todos os jardins se parece, todas as cidades, todas as mulheres’, dirá *Marienbad*)” (Idem: 70)

No começo de *Marienbad*, ouvimos mais de uma vez um comentário sobre algo que teria ocorrido em 1928 ou 1929. É que Resnais tem uma preferência por essa época, que ele mesmo afirmou ser a época em que se passa o filme. O compositor Francis Seyrig, responsável pela trilha sonora, disse que Resnais lhe pediu algo que “desse a impressão” de 1925, algo entre uma linguagem musical muito moderna e elementos wagnerianos. Justificando seu interesse por essa época entre as duas guerras mundiais, o cineasta chegou a dizer que ainda não nos interrogamos o suficiente sobre essa época. Talvez por esse motivo, e num esforço de classificação da obra de Resnais, Guigues e Leutrat encaixem *Marienbad* tanto entre os filmes que falam sobre o tempo (ainda que toda a obra caiba aqui), numa “trilogia da modernidade” (*Hiroshima*, *Marienbad*, *Muriel*), mas também dentre filmes com um universo fechado (*Marienbad*, *Toda a Memória do Mundo*, *Providence*, *Mélo*, *Pas sur la Bouche*, *La Vie est un Roman*).

Benayoun identifica uma nostalgia desesperada por certos valores essenciais em *Muriel*, que aqui seria mais flagrante do que em obras precedentes de Resnais. Em princípio, a leitura deste filme é mais direta do que *Marienbad*. Para Benayoun, o subtítulo de *Muriel* (retirado da versão brasileira: “ou o tempo de um retorno”) aponta um tema suficientemente linear para guiar o espectador no labirinto que leva ao tema do reencontro. Malgrado a aparência pessimista das primeiras obras de

Resnais, sejam quais forem seus colaboradores, tendemos sempre para a fusão de dois seres numa súbita e compartilhada dominação do tempo. Enquanto o encontro em *Muriel* permanece invisível, aquele de *Hiroshima*, é ainda Benayoun quem afirma, aborta amargamente o de *Marienbad*, que provavelmente nunca aconteceu ou ainda não se produziu.

Referindo-se às várias hipóteses elaboradas em torno da busca de vários comentadores em relação à pergunta, “afinal, do que está falando *Marienbad*?” Algumas pessoas, como Nicole Zand, viram apenas uma trama psicológica (“o que resta de um amor depois de um ano?”). Outros como Zand, citando o próprio Resnais, propuseram uma solução ao estilo de Borges (“existe um personagem no hotel que imagina tudo”). Certa vez, um artigo no *Cahiers du Cinéma* sugeriu um conflito de transferência entre um psicanalista e sua bela cliente. Em 1961, entrevistando Resnais, Yvonne Baby apontou a prorrogação de um ano roubado da morte. François Weyergans falou de uma representação metafórica do id, do ego e do superego da heroína. Finalmente, em 1963 Neal Oxenhandler sugeriu o casamento místico entre a alma e o noivo divino. Benayoun ancora numa observação do próprio Resnais para concluir que todas essas hipóteses permanecem fragmentárias, o próprio cineasta afirmou que elas não capturam mais do que 80% do roteiro. No comentário de Gilles Deleuze:

“(…) Em Resnais é no tempo que mergulhamos, não à mercê de uma memória psicológica que nos daria apenas uma representação indireta, não à mercê de uma imagem-lembrança que nos remeteria apenas a um antigo presente, mas segundo uma memória mais profunda, memória do mundo que explora diretamente o tempo, alcançando no passado o que se furta à lembrança. Como o *flashback* parece derrisório perante explorações do tempo tão fortes, como o silencioso caminhar sobre o tapete espesso, que cada vez que ocorre situa a imagem no passado, em *O Ano Passado em Marienbad* (...)” (DELEUZE, G. 1990: 53)

Temos ainda a receita do próprio Resnais que, ao ser interpelado no ano de lançamento de *Marienbad*, almeja a introspecção da leitura:

“Existe uma história, certamente, mas eu queria sobretudo propor vários temas psicológicos: a persuasão através da palavra, o medo diante do desconhecido, o estupro considerado como uma união ritual, e até mesmo psicanalítica, tudo apelando ao nosso

mundo mental moderno: a representação de séries não causais, as repetições com variações, a realidade do imaginário materializado, a atualização do passado e do futuro e a mistura de tempos em geral. Em resumo, na decoração faustosa e gelada de um palácio internacional, onde o tempo parece abolido, um desconhecido insiste com uma mulher que eles já se encontraram. Essa mulher tem um companheiro, mas ela dá a impressão de se recordar. Ela luta, cede, se recupera... Mas é pela associação de imagens e sons, por sua forma instantânea, que esses temas devem agir sobre o espectador. Eu gostaria de reencontrar as condições da leitura, me dirigir ao espectador como se ele fosse um leitor – e só...” (DOUCHET, J. 1998:117)

***Marienbad* de Deleuze**

O filósofo Gilles Deleuze considerava Resnais um cineasta do cérebro e do tempo, chamou atenção também para o detalhe de alguns personagens de seus filmes que entram nos sonhos uns dos outros. Mas a expressão “cineasta do cérebro” não quer dizer “cineasta cerebral” ou intelectual. Comentando sobre sua afirmação em 1985, Deleuze explicou que apenas se referia a riqueza e complexidade da obra desse cineasta em contraposição ao cretinismo reinante na indústria cinematográfica (DELEUZE, G. 1990 (a): 86). Desta forma, em *Providence* (1976), Claude, Kevin e Sonya entram no sonho de Clive; em *Eu te Amo, Eu te Amo*, Catrina entra no sonho de Ridder; em *O Ano Passado em Marienbad*, A entra no sonho de X. A relação com o sonho em Resnais seria a mesma que Deleuze identificou no cineasta Vincent Minelli:

“A grande idéia [dele] sobre o sonho é que, antes de qualquer coisa, isso diz respeito àqueles que não sonham. (...) Por que aquilo lhes diz respeito? Porque uma vez que se sonhou com o outro, existe perigo. O sonho das pessoas é sempre um sonho devorador, que poderia nos engolir. Que os outros sonhem, é muito perigoso. O sonho é uma terrível vontade de potência. Cada um de nós é mais ou menos vítima do sonho dos outros” (LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J. L. 2006: 80)

Muito antes de editar seus livros sobre cinema na década de 80, Deleuze já havia demonstrado interesse em Resnais. Em seu livro de 1968, *Diferença e Repetição*, Deleuze aponta *O Ano Passado em Marienbad* como um filme onde se vê bem as formas de repetição que o cinema pode inventar (DELEUZE, G. 1988:

461). De fato, como lembram Liandrat-Guigues e Leutrat, o filósofo construirá parte de sua reflexão em seu *Cinema 1: A Imagem-Tempo* em torno de Resnais (LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J. L.: 12, 20, 74, 80, 160).

As estátuas em *Marienbad* são novas e sua única função parece ser levar os personagens a imaginar, na opinião de Liandrat-Guigues e Leutrat elas contribuem para fazer do filme uma obra aberta. Tanto as estátuas quanto a peça de teatro ancoram firmemente na idéia de representação, mas também na de combinações múltiplas, à imagem dos jogos (cartas, dominó, palitos) que aparecem no filme. Ao contrário do que ocorre em *Muriel*, o filme seguinte de Resnais, o tempo em *Marienbad* flui como um instante-eterno, entre um passado imaginário e um futuro ainda imaginado. Também é significativo, notaram Guigues e Leutrat, que primeira aparição de uma mulher em *Marienbad* seja através da atriz da peça de teatro, enquanto alguém que se disfarça atrás de maquiagens e personagens, ela é um duplo – personagens que são atrizes encontram-se na obra de Resnais também em *Hiroshima Meu Amor* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959), *Muriel, Meu Tio da América* (*Mon Oncle d'Amérique*, 1980) e *Stavinsky...*, fora aqueles filmes que são a encenação de peças de teatro – existe ainda o trocadilho possível entre as palavras “repetição”, em português, e *repetition*, em francês, que também pode significar “ensaio”; ou seja, um duplo da peça ensaiada.

“*Marienbad* é o filme por excelência da repetição. Ele repousa sobre a repetição de uma obra sobre a outra, sobre o tema da repetição relacionada a uma situação incerta (que talvez tenha acontecido) e sobre o retorno de lugares, de palavras, de gestos, etc. O maior objetivo da arte, Gilles Deleuze notou, seria talvez ‘fazer com que atuem simultaneamente todas estas repetições’ (*Diferença e Repetição*). ‘O ano passado’ é (*a priori*) esse passado que o presente não cessa de repetir através dos tempos. *Marienbad* não é o lugar onde se desenrola a ação (o texto [de Alain Robbe-Grillet] distingue ‘aqui, nesse salão’ de Friedericksbad, Karlstadt, *Marienbad* ou Baden-Salsa), ou é um dos lugares onde se repetiu uma ação que aconteceu muitas vezes. [*Marienbad*] é também uma senha que retorna aos esplendores passados de um SPA [estação termal] (então na [antiga] Tchecoslováquia) e àqueles de uma Europa desfalecida dos ‘parapeitos velhos’ (*). Esta senha relembra à memória *L’Élégie de Marienbad*, de Goethe, liga a Boêmia à Baviera, o castelo de Nymphenburg ao parque Schleissheim, ressurgem em *L’invention de Morel*, de Bioy Casares, obra que repousa sobre a repetição ‘eterna’ de uma situação, etc. Estamos na temporalidade do eterno retorno” (Idem, p. 276n479; DELEUZE, G. 1988: 460)

O imaginário dá um salto em *O Ano Passado em Marienbad*. Tomemos as imagens de indivíduos retalhados por pedaços de espelhos contíguos em *Marienbad*, que também são encontradas em *Mélo* (1986) (a propósito da confrontação final entre Marcel Leblanc e Pierre Belcroix), em *Stavinsky...* (Arlette) e em *Muriel* (onde o rosto de Bernard é multiplicado pelo caleidoscópio). Para sair deste jogo de espelhos, Liandratt-Guigues e Leutrat apontam para Deleuze: “o imaginário, não é o irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal. Os dois termos não se correspondem, são distintos, mais eles não cessam de trocar sua distinção”. Descrevendo a questão com outras palavras em 1961, o próprio Resnais afirma seu interesse pelo universo da incerteza: “(...) Eu acredito que, na vida, nós não pensamos cronologicamente, que nossas decisões nunca correspondem a uma lógica ordenada. Nós todos temos imagens, coisas que nos determinam e que não estão numa sucessão lógica de atos que se encadeiam perfeitamente” (LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J. L.: 89).

Para Deleuze, a questão do imaginário será ultrapassada em importância pela do tempo. Segundo o filósofo, *Marienbad* figura um confronto entre os dois amigos, Resnais e Robbe-Grillet. Deleuze se refere a três níveis que operam no filme:

1) O nível do cinema “moderno”, marcado pela crise da imagem-ação, da qual *Marienbad* seria um momento importante: a andança das personagens, mas também seus movimentos e imobilizações, guardadas as devidas proporções, tanto para Resnais quanto para Robbe-Grillet apontam para uma falência dos esquemas sensório-motores;

2) No nível do real e do imaginário, para Resnais há sempre algo do primeiro que subsiste, ainda que correndo o risco de entrar em conflito com o imaginário (algo aconteceu no ano passado? Resnais, segundo Deleuze, acredita que sim). Já para Robbe-Grillet, tudo se passa na cabeça dos personagens (do espectador). Mas nada se passa na cabeça do espectador que não provenha da imagem, afirma Deleuze desdenhando um pouco a posição de Robbe-Grillet. E a distinção entre real e imaginário (atual e virtual, etc) na imagem acaba se tornando reversível e indiscernível.

“(...) *Distintos porém indiscerníveis*, tais são o imaginário e o real em ambos os atores [protagonistas de *Marienbad*]. De modo que a diferença entre os dois só pode aparecer de outra maneira. Ela

se apresentaria antes como define Mireille Latil: os grandes contínuos de real e de imaginário em Resnais, em contraposição aos blocos descontínuos ou aos ‘choques’ de Robbe-Grillet. Mas este novo critério não parece capaz de se desenvolver em nível do par imaginário-real – ele necessariamente requer um terceiro nível, que é o tempo” (DELEUZE, G. 1990(b): 128)

3) A dissolução da imagem-ação e a indiscernibilidade que se segue ancoram uma “arquitetura do tempo” (Resnais) e um “presente perpétuo” (Robbe-Grillet). De acordo com Deleuze, Resnais vê seu filme sob a forma de “lençóis ou regiões de passado”, enquanto Robbe-Grillet vê o tempo sob a forma de “pontas de presente”:

“Se *O Ano Passado* pudesse se dividir, diríamos que o homem X está mais perto de Resnais, e a mulher A de Robbe-Grillet. O homem, com efeito, tenta envolver a mulher com lençóis contínuos dos quais o presente é apenas o mais estreito, como o avançar de uma onda, enquanto a mulher, ora desconfiada, ora obstinada, ora quase convencida, salta de um bloco a outro, não pára de transpor um abismo entre duas pontas, entre dois presentes simultâneos. De qualquer modo, os dois autores não estão mais no domínio do real e do imaginário, mas no tempo (...)”
“Claro, o real e o imaginário continuam seu circuito, porém apenas como a base de uma figura mais alta. Não mais, ou não é mais apenas o *tornar-se indiscernível* de imagens distintas, são *alternativas indecidíveis* entre circuitos de passado, diferenças inextrincáveis entre pontas de presente (...)” (Idem: 129)

Resnais, Godard e o Público

De acordo com Colin MacCabe, foi *Hiroshima Meu Amor* que mostrou que a *Nouvelle Vague* tinha um significado histórico, mas também um alcance estético que faria *Acosado* (À Bout de Souffle, direção Jean-Luc Godard, 1960) parecer um filme adolescente (MACCABE, C. 2004: 137). Ao contrário de alguns de seus contemporâneos, como Jean-Luc Godard, Resnais não é um teórico e nunca foi crítico de cinema. Para ele, o cineasta é apenas um meio de expressão entre outros, Resnais seria uma espécie de anti-Godard! Se por ocasião do lançamento de *Hiroshima Meu Amor* Godard colocou Resnais no Olimpo (chegando a compará-lo a Eisenstein), nos anos 70 ele já duvidava da capacidade do colega cineasta. Ciúmes? Narcisismo? Seja como for, uma pouco antes disso (1966), Resnais faria um comentário que não deixa muitas dúvidas a respeito do seu descompromisso

com a norma, apontado para um novo tipo de espectador:

“Muitas vezes, eu entre num cinema no meio do filme e fui imediatamente atingido pela potência de certas imagens. Eu poderia sair da sala cinco minutos mais tarde e me sentir plenamente satisfeito, mesmo se eu ainda ignorasse o contexto dessas imagens. (...) Dessa forma, *Marienbad* é composto de imagens que se bastam a si mesmas”. (...) “A prova de que as imagens de *Marienbad* se bastam a si mesmas aconteceu quando num festival qualquer o filme foi projetado com as bobinas fora da ordem. Todo mundo aplaudiu. Mas eu acrescento que *existe* uma ordem efetivamente, determinada por mim na moviola de uma vez por todas” (BENAYOUN, R. 2008: 38 e n1, 100)

Resnais tinha (tem?) uma aura de cineasta intelectual que lhe valeu algumas críticas no passado, notadamente pelo abandono do tema político em *Hiroshima* e *Muriel* (alguns sugeriram que a referência à guerra da Argélia é marginal e teria sido incluída apenas para se livrar de críticas). Daí a surpresa quando no final dos anos 60 Resnais realizou *La Guerre est Finie* (1966) e *Eu te Amo, Eu te Amo* – embora Robert Benayoun acredite que *Guernica*, um curta-metragem que Resnais realizou em 1950, prefigure o filme de 1966 (Idem: 49). Naquela época... a relação do público com o cinema teve a chance de caminhar noutra direção:

“Entrevistado pelos *Cahiers [du Cinéma]* em 1963, o semiólogo Roland Barthes afirmou que ‘o homem é tão mortalmente ligado ao sentido que a liberdade na arte parece consistir... não tanto em criar sentido, mas suspendê-lo’. *O Ano Passado em Marienbad* de Resnais marcou uma ‘revolução copernicana’ para os críticos dos *Cahiers*. [Na opinião de François Weyergans,] tal como acontece com a pintura modernista, onde ‘a tarefa do pintor não é mais pintar um tema, mas fazer um quadro’, assim é com a câmera: ‘o trabalho do cineasta não é mais contar uma história, mas simplesmente fazer *um filme no qual o espectador irá descobrir uma história*’. A platéia está agora se tornando “o herói do filme” (BICKERTON, E. 2009: 42-3; o grifo é meu)

(*) referência ao poeta Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) em *Le bateau ivre*: “Je regrette l'Europe aux anciens parapets!”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Éditions Ramsay/Vilo, 2008.
- BICKERTON, Emilie. *A Short History of Cahiers du Cinéma*. London/New York: Verso, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução Luis Orlandi e Roberto Machado. São Paulo : Graal, 1988.
- _____. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990 (a).
- _____. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990 (b).
- DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Cinémathèque Française/Hazan, 1998.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean Louis. *Alain Resnais. Liasons Secrètes, Accords Vagabonds*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.
- MAcCABE, Colin. *Godard. A Portrait of the Artist at 70*. London: Bloomsbury Publishing, 2004.

ROBERTO ACIOLI DE OLIVEIRA é graduado em Ciências Sociais – 1989, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura – 1994 e 2002, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de artigos em catálogos de Mostras, como *Filmes Libertam a Cabeça - Rainer Werner Fassbinder* (CCBB-RJ, 2009) e *A Itália e o Cinema Brasileiro* (RECine, Arquivo Nacional-RJ, 2011). Além da revista *dEsEnrEdoS*, também é colaborador da revista *RUA* (UFSCar-SP) e mantém três blogs sobre cinema e corpo: [Corpo e Sociedade](#), [Cinema Europeu](#) e [Cinema Italiano](#).