

Estranhamentos, espaços vazios e memórias –

abordagens entre as obras de Rachel
Whiteread e Alain Resnais

Maria Patrícia Francisco

Cineasta e Artista Plástica. Mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP com a dissertação Um outro cinema - cinema documentário e memória e Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, IA-UFRGS. Trabalha entre o cinema e as artes plásticas, realizando filmes, instalações, fotografias, livros e intervenções urbanas com Coletivos. Seus projetos utilizam repertórios colhidos em suas experiências em artes plásticas expandindo seu campo de ação ao cinema, transitando naturalmente em um campo muito aberto da produção contemporânea, sendo a memória um tema recorrente.

Resumo. Relações entre os modos de produção do espaço da artista Rachel Whiteread e do cineasta Alain Resnais. As grandes peças feitas do espaço entre as coisas do mundo da artista me remeteram ao filme *O Ano Passado em Marienbad* de Alain Resnais com seus grandes espaços de memória e arquiteturas filmicas. É estabelecido nesse artigo uma relação entre esses espaços. Os assuntos que perpassam o ensaio vão desde trânsito migratório, viagens, narrativas pessoais, memórias e são de meu interesse de pesquisa artística. Dentro disso, vou relacionar o espaço trabalhado pela artista e o cineasta.

Palavras-chave. cinema, arte, arquitetura.

Estrangements, empty spaces and memory - approaches between the works of Rachel Whiteread and Alain Resnais

Abstract. Relations between modes of production space of artist Rachel Whiteread and filmmaker Alain Resnais. Large parts made of space between things in the world of the artist have referred me to the movie *The Last Year at Marienbad* by Alain Resnais with its large memory spaces and filmic architectures. It is established in this article a relationship between those spaces. The issues that permeate the text ranging from migratory transit, travel, personal narratives, memories and are of my interest in artistic research. Therefore, I will relate the space worked by artist and filmmaker.

Keywords. cinema, art, architecture.



Considerações iniciais

Em um primeiro momento, gostaríamos de definir o cinema como o cineasta canadense David Cronenberg fez no seu filme curta-metragem *Camera* (2000)¹. O personagem é o ator Les Carlson que foi filmado por uma equipe de crianças que teriam em torno de 10 anos de idade. Ele inicia e termina o filme com a seguinte frase “*Um dia as crianças trouxeram para casa uma velha câmera. Não sei onde a encontraram. Mas elas estavam muito felizes*” (legendas do filme). A frase inicia e termina o curta-metragem. O personagem designado “Ator” fala sobre sua carreira com seriedade, tédio e tristeza, mas ao seu redor cresce um movimento inverso, a alegria da movimentação de uma equipe de cinema, a busca pelo melhor posicionamento de câmera, a afinação da luz, a preparação do som, a maquiagem, para citar algumas das ações realizadas pelas crianças nesse momento, tarefas que seriam desempenhadas igualmente por uma equipe de adultos. O diretor, ao escolher as crianças, conseguiu trazer todo o frescor e a leveza que sentimos ao estarmos fazendo um novo filme, como se fosse a primeira vez, com o mesmo empenho, felicidade e emoção. A emoção que está na última cena do curta, é exibida no rosto do ator, com olhar comovido sob luz e cor diferenciada, dando todo o complemento emocional a cena. Isso é o cinema. Existiu toda uma preparação que, no caso desse filme, foi construída sob nossos olhos para nos levar a emoção final da mesma forma, caso não tivéssemos visto essa preparação da equipe.

Essa construção de definição do cinema serve para marcar aquilo que está no espaço do filme de Resnais, no cinema, e não está em todo momento na obra de Whiteread, nas artes visuais. Isso é um ponto que delimita esses dois espaços de construção poética.

Nos trabalhos de Rachel Whiteread

O trabalho de Rachel Whiteread tem a provocação do aspecto formal no olhar do espectador. Parece ser isso o que está inscrito em primeiro plano e não o conteúdo histórico ou de memória pessoal das obras. A escolha do objeto, as formas, o material utilizado, se esse material vai traduzir o que ela quer dizer sobre o objeto escolhido é o que aparece num primeiro momento. Enfim, uma série de aspectos formais acabam se tornando relevantes. Ela trabalha com peças grandes e isso denota todo um cuidado técnico na realização do trabalho e na escolha dos materiais.



No trabalho de Rachel Whiteread existem dois aspectos: uma linha que vai ao encontro da repetição, que vem do minimalismo, e uma outra que advém desta, mas acrescenta todo um conteúdo histórico que emociona também. É o caso do monumento *Memorial ao Holocausto (Judenplatz Holocaust Memorial)*. Esse trabalho vem de uma aprovação de um concurso e teve uma série de negociações que a artista fez para validar o seu projeto inicial, mesmo assim, teve que fazer concessões para que o monumento se realizasse. A artista já havia morado na cidade e tinha uma vivência histórica ali o que possivelmente proporcionou a integridade histórica do monumento. Sendo uma peça única, com essa conotação de valor da história, o ato da artista colocar para fora, aquilo que era visível por dentro, ao meu ver, auxilia nessa comoção das pessoas que veem o *Memorial*, esse grande monumento dedicado a uma parte da história da humanidade.

Ao ler a sua entrevista concedida a Andrea Rose, diretora de artes visuais do British Council, que supervisionou o pavilhão dos artistas britânicos durante a Bienal de Veneza de 1997, temos muitas referências da produção da artista explicitadas nessa conversa. Ela comenta muito, por exemplo, sobre um documentário antes de realizar a obra “Colchões”.

Eu lembro de ter visto um documentário de televisão sobre uma propriedade residencial particularmente degradada em Hackney, leste de Londres. À medida que o documentário avança, você se torna cada vez mais consciente da degradação e pobreza em que estas pessoas viviam. Um velho cego vivendo na propriedade relatou um mau cheiro terrível vindo do apartamento ao lado. Eventualmente, o conselho municipal intervinha e encontrou um homem que morreu em sua cama. Ele tinha ficado lá por duas semanas e tinha uma espécie de derretido em seu colchão. O cadáver foi removido e o conselho levou a mobília para a rua, com a intenção de levá-la ao lixo. Ninguém veio para buscá-la. Houve esta imagem terrível de crianças brincando no colchão que o velho tinha morrido. Eu devo ter visto esse filme mais de seis anos atrás, mas as imagens ficaram comigo e possivelmente me influenciaram de alguma forma. (WHITEREAD, 1997, p. 450)

Em outra entrevista, dada a uma revista eletrônica, numa interessante fala de Rachel, percebermos sua proximidade com o cinema.

Cinema tem sido uma enorme influência sobre mim ao longo dos anos. Muitas vezes, se eu me sinto completamente presa e não sei o que fazer, eu vou ver um filme. Você pode assistir a um filme e você não tem sequer que participar. Você pode ser completamente passivo ou absolutamente envolvido, e se o diretor é um bom cineasta, cada cena, pode ser a mais bela imagem que você já viu em sua vida.²

Rachel Whiteread em entrevista concedida a Andrea Rose em 1997 comenta sobre os aspectos formais de toda sua obra, porque Rose faz perguntas



que permeiam toda sua trajetória até aquele momento. E nessa entrevista, não podendo afirmar que a artista sempre pense assim, ela mostra mais o trabalho de uma escultora que afasta, com uma certa distância, todo o lado de narrativas pessoais que o trabalho dela proporciona ao espectador. Um trabalho que exalta as ausências, que mostra o que não vemos, o lado negativo das coisas ou o lado positivo dos espaços dessas coisas. Ao ver qualquer obra de Rachel Whiteread, o primeiro pensamento que me vem à mente é a memória devido a apresentação do esquecimento que a artista faz, esse que é o componente essencial das nossas memórias (memória e esquecimento) está ali nas formas apresentadas por ela para “trazer um espaço sem registro e esquecido para o mundo.”

Esse foi o ponto chave que me levou a pensar no filme de Alain Resnais. Um cineasta que praticamente trabalhava o tema da memória em todos os seus filmes. As formas de Rachel Whiteread poderiam habitar qualquer filme sobre esse tema. Claro, o aspecto formal é relevante, quando lemos ela falando na entrevista dada a Andrea Rose no catálogo da Bienal de Veneza em 1997. Ela tem o pensamento da artista, daquela artista escultora que trabalha em ateliê, que se preocupa com a produção da obra, com os seus materiais, enfim todo um repertório de produção plástica e o conteúdo disso fica um pouco em segundo plano. Ela revela na entrevista que tenta esconder esse conteúdo, essa memória, seja familiar, seja dos donos dos objetos que ela usa. Todas essas características também têm a ver com ela estar inserida no contexto de onde surgiu a sua produção, juntamente com os outros artistas contemporâneos à sua trajetória artística.

Andrea Rose: O trabalho em si, o pensamento, é muito formal. Há histórias relativas a cada trabalho, mas a sua abordagem é remover o pessoal e o anedótico, a fim de criar algo mais neutro. Rachel Whiteread: Com as peças de cama, em particular, e talvez com ‘Ghost’, há certamente um elemento de nostalgia. Mas eu não acho que haja necessariamente nada de errado com isso. Recentemente eu tentei tornar mais formal a forma que eu venho trabalhando. Em ‘Sem título (Dez Mesas)’ não é uma referência ao tempo e há um pouco de cor envolvidos, mas é essencialmente um tanto austero e brutal. (WHITEREAD, 1997, p. 451)

O trabalho de Rachel Whiteread trabalha com a noção de série, tentando excluir o aspecto narrativo das obras, potencializando formas. Peças enormes ou em grande quantidade que habitam o espaço.

Uma mesa produzida em massa, do tipo que seria projetado para suportar tanto como um único objeto e também pode estar relacionada com outras mesas idênticas para produzir uma grande área maior. Num sentido, o desenho da mesa ditava a construção da peça (WHITEREAD, 1997, p. 451).



O invisível está na obra dela e na memória, porque a memória é invisível, faz parte do nosso pensamento, de uma construção mental. Ela mostra esse invisível e (A.) Resnais mostra o invisível também, porque põe o personagem a falar sobre o que não vemos – uma construção de pensamentos em grandes espaços privados e públicos.

A artista Rachel Whiteread viajou, como muitos artistas fazem, para fundamentar e enriquecer sua obra e trajetória profissional. Esse trânsito migratório para outros países proporciona vivências profundas e vem de uma necessidade de migrar do próprio ambiente físico e mental de criação para encontrar outro ambiente diferente e inspirador. Assim como os personagens do filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961) que estão de passagem, em trânsito, são migrantes que passam de um lugar para outro, seja em suas memórias, seja no espaço arquitetônico que habitam durante o filme. O trabalho do *Memorial ao Holocausto* (1996) nasceu do trânsito migratório que a artista realizou, quando residiu na Alemanha por um ano e meio que, certamente, deu respaldo ao trabalho da artista para produzir o monumento.

Eu viajei muito em toda a Alemanha e Europa Oriental. Em particular a história de Berlim sob o Terceiro Reich e seus vestígios ainda estão em mim, presente no tecido da cidade e seus subúrbios. Esta é a única razão pela qual eu me sentia de alguma forma qualificada para lidar com um assunto tão emotivo. Pediram-me para fazer propostas para outras comissões públicas, há menos que eu tivesse uma relação direta com o lugar e entendesse algo de sua história, eu simplesmente não posso começar a me envolver. Eu só posso fazer o trabalho que é de alguma forma relacionado com minhas próprias experiências. (WHITEREAD, 1997, p. 454)

Sobre Rachel Whiteread

A artista nasceu em Londres em 1963, utiliza nas suas obras o processo de moldagem de objetos domésticos e espaços arquitetônicos. Ela usa materiais industriais como gesso, resina, borracha e poliéster, moldando os espaços debaixo, à volta ou no interior desses objetos e espaços, criando impressões negativas dos itens com que trabalha, evocando sensações de ausência e perda, podendo causar no espectador memórias e associações pessoais.

Foi a primeira artista feminina a ganhar o Prêmio Turner para a obra *Casa* (*House*) em 1993, prêmio já concedido a artistas consagrados, Richard Long e Anish Kapoor, entre outros.

Eu sei que eu sou uma mulher, uma artista feminina. Anos atrás, alguém descreveu meu



trabalho como ‘minimalismo com um coração’. Eu pensei, ‘Ugh, é uma maneira horrível de descrevê-lo.’ Mas, na verdade, é uma boa maneira de descrevê-lo, porque em cada peça há um pouco de mim. Considerando, acho que com Donald Judd ou Carl Andre, eles estavam realmente tentando não ter a empatia com o seu trabalho.³

No filme de Alain Resnais

A memória do filme de Alain Resnais está relacionada ao tempo. O *Ano Passado em Marienbad* acontece durante 86 minutos aproximadamente. É o tempo do filme, o espaço-tempo. A memória dentro desse espaço é defendida pelos autores, o diretor e o roteirista Alain Robbe-Grillet. Eles afirmam que a história acontece somente dentro do tempo do filme. Não esboçam motivos para acontecimentos posteriores ou anteriores sobre as personagens.

Nenhuma busca, pois, do tempo perdido, dos paraísos proustianos, [...] Em Robbe-Grillet não se recebe, como em Proust, vida, movimento, cor, transparência ideal e conteúdo espiritual da perspectiva de um presente que se torna no nosso passado. Toda perspectiva está abolida (ARISTARCO, 1968, p. 134).

A partir disso, façamos algumas reflexões. O tempo do filme é o quanto de tempo ele precisa para mostrar a história como memória nesse filme – desde o roteiro até dentro da filmagem e da montagem. Para fazer um filme sobre memória, é preciso “dosar” o tempo, articular a favor da história que está contando. Embora ele use no título “o ano passado”, o filme não se refere a uma mera lembrança do que aconteceu no ano anterior. Ele acontece no presente e as lembranças estão impregnadas desse presente. “Presente e passado acabam por confundir-se, ao mesmo tempo que cresce a tensão entre as três personagens” (ARISTARCO, 1968, p. 123)

Temos três personagens e não sabemos os seus nomes, uma mulher A, um homem X e um outro homem M. Há uma espécie de perseguição do homem X para a mulher A, longas falas que constroem a memória dos dois personagens, principalmente, a meu ver, na primeira metade do filme, mais voltado a ele e na segunda metade do filme, mais voltado a ela. A fala é a memória, ou seja, o som, que é muito bem complementado pela fotografia do filme, acompanhados de lentos movimentos de câmera. Falas são coladas às imagens, falas e imagens potencializam a memória e nos mostram essa memória. Essa memória advém de uma construção, adição de lembranças, fantasias, sonhos, desejos, contemplação, meditação.

E quando A pergunta a X como se chama, responde este que não importa sabê-lo: como



não importa definir a cidade onde se encontram (Marienbad, indica Robbe-Grillet, não existe em nenhum mapa), ou onde tenta conduzi-la (para o amor?, a liberdade?, a morte?), nem a sua própria natureza (um sedutor, um louco?), nem a de M (o marido de A?), nem o hotel (hotel ou casa de repouso?) Nada absolutamente se sabe desses lugares nem das pessoas que neles se movem, como fantasmas. (ARISTARCO, 1968, p. 124)

Nas imagens do filme, há imagem do exterior e imagem do interior dos personagens. Imagem do exterior, daquele que enuncia a memória. Imagem do interior, a própria memória construída. Não há um “sinal”, um “toque especial” para mostrar o passado. Ele não usa artifícios clássicos de narrativa para mostrar a memória, ele não mostra apenas, ele constrói no decorrer do filme. A memória, segundo Robbe-Grillet “são coisas que não se reduzem a uma simples explicação”. (ANDRADE *et al*, 1992, p. 36).

É a partir de um fragmento de memória, de uma lembrança, que uma história se desenrola no filme. Na continuidade da história, com longos *travelling*, vão sendo mostrados outros fragmentos e o espectador vai assimilando vários níveis de camadas dessas lembranças exibidas, formando uma memória de *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

O filme fala sobre histórias que nós vivemos na nossa vida afetiva, segundo o roteirista é uma história opaca, de paixões humanas ou passional, com dúvidas, contradições, fantasmas, recordações nebulosas. A história se passa inteiramente num Hotel, com três personagens principais, a mulher (narradora), seu marido e o homem obcecado pela mulher (narrador). O homem obcecado e a mulher são os narradores – a voz *over* que escutamos é dos dois. Espaços vazios ou da memória são mostrados através de uma câmera que parece passear lentamente pelo Hotel, mostrando inúmeras vistas desse lugar e do que acontece lá dentro e no seu jardim.

Há referências diversas no filme. Referência da ordem da memória, como, referenciais mitológicos-gregos, como as estátuas, o jardim ou a forma arquitetônica do hotel. A arquitetura não é apenas um cenário, é como um personagem do filme, o hotel e seu jardim são imponentes perante os personagens. “A estátua que vemos, primeiro na representação teatral da ‘peça’ sem título e depois no jardim, junto aos dois protagonistas, é por si mesma a manifestação, a chave de Marienbad” (ARISTARCO, 1968, p. 133). Todo mundo petrificado, personagens que param na cena, o que está em ação é a mente, o pensamento, ou seja, as lembranças do homem obcecado ou o que o tempo parou.



As pessoas (os personagens) aparecem, muitas vezes, como um *tableau vivant* em muitas cenas iniciais – muda o tempo da imagem, porém a fala da memória segue. Para complementar essa memória da fala, Resnais também mostra a fotografia. Aqui usada como ela é citada em tantos artigos, como símbolo da memória. Assim, tanto o *tableau-vivant*, como as fotografias da personagem e as estátuas do hotel são imagens fixas. Essa fixação que segura o tempo do filme, nos remetendo a uma memória (o tempo todo).

Os recursos ficcionais usados na obra *Marienbad* de Resnais está pautado por um realismo. É esse um dos pontos que torna o filme tão interessante. Lendo uma entrevista de Resnais e de Robbe-Grillet, o entrevistador compara o filme com o livro de Bioy Casares, *A Invenção de Morel*. O livro fala exatamente disso, dessa suspeita de sabermos se estamos ou não num mundo real, não temos essa distinção, ou seja, saber, no caso, o que é memória e o que é realidade.

Segundo Alain Resnais, o filme é um realismo mental. A memória no presente. A personagem, no início do filme faz a negação do acontecido e, posteriormente, a permissão que a história fosse verdade ou o reconhecimento da história lembrada pelo homem durante todo o tempo do filme.

Em *Marienbad*, temos primeiro a impressão que não houve último ano e percebemo-nos depois que o último ano invadiu tudo: que estamos metidos nele. Da mesma maneira pensamos que não houve *Marienbad* e percebemo-nos que estamos lá desde o princípio. O acontecimento que a jovem mulher recusava. Tanto que ela não cessou de lutar e acreditar que iria ganhar a partida, visto que ela sempre recusou tudo e no final, percebe-se de que é demasiado tarde, que afinal, recebeu tudo. Como se tudo isso fosse verdadeiro, apesar de na realidade não o ser. Mas verdade ou mentira aqui já não tem sentido (ANDRADE *et al*, 1992, p. 41).

Sobre o cineasta Alain Resnais

Alain Resnais⁴ poderia ser definido como um cineasta que reflete. Na aparente diversidade dos temas de suas narrativas, desenha-se uma espécie de motivo central: o tempo e a memória. Fez parte do grupo de cineastas da Nouvelle Vague, porém nunca escreveu seus roteiros, tendo diversas colaborações. Dos seus filmes considerados mais relevantes, teve os roteiros escritos por dois escritores ligados ao Nouveau Roman. São os filmes *Hiroshima, meu amor* (1959) com roteiro de Marguerite Duras e *O Ano Passado em Marienbad* (1961) com roteiro de Alain Robbe-Grillet, filmes que revolucionaram o tempo cinematográfico.



No texto *Resnais por Resnais*, os cineastas que discutem seu trabalho e sua obra o comparam com Eisenstein, aplicações inovadoras das ideias do diretor russo, no âmbito da montagem “reencontrar a unidade a partir da fragmentação, mas sem por isso esconder a fragmentação, pelo contrário, acentuando-a, ao acentuar a independência do plano [...]”. É uma unidade de contrastes, uma unidade dialética” (ANDRADE *et al*, 1992. p.16).

Em outro momento da conversa, afirmam que Resnais é um cineasta moderno, que fez o primeiro filme moderno depois da Segunda Guerra, Hiroshima, Meu Amor, completando que ele seria um cineasta cubista, como diz Rivette.

Penso que é mais Braque do que Picasso, na medida em que a obra de Braque é consagrada a essa reflexão, enquanto que a de Picasso é terrivelmente multiforme. Picasso seria talvez mais Orson Welles, enquanto que Alain Resnais se aproxima mais de Braque na medida em que a obra de arte é primeiro uma reflexão no interior de uma certa direção (ANDRADE *et al*, 1992. p. 22).

Na conversa entre eles (Rohmer, Godard, Kast, Rivette, Doniol-Valcroze, Domarchi), Domarchi faz uma análise do processo criativo de Alain Resnais, ou melhor, do conteúdo desse processo, novamente com base ligada a literatura, mas que define e esclarece por onde passa o pensamento desse cineasta.

O que marca Resnais, é o fato do universo se apresentar como uma força anônima e abstrata que bate onde quer, em qualquer lugar, e da qual não se pode determinar previamente a vontade. É deste conflito entre os indivíduos e este universo absolutamente anônimo que nasce então uma visão trágica do mundo. É este um primeiro passo do pensamento de Resnais. Depois vem um segundo passo que consiste em canalizar este primeiro movimento. Resnais retoma o tema romântico do conflito entre o indivíduo e a sociedade, tema caro a Goethe e aos seus epígonos, bem como aos romancistas ingleses do século XIX. [...] Pode-se então muito bem reagir de uma forma extremamente suave para com tal estado de coisas. [...] Basta mostrar as coisas sem ênfase, com muita discrição. E a discrição sempre caracterizou Resnais. (ANDRADE *et al*, 1992. p. 23-24).

Considerações finais

Voltamos ao jogo de cena do filme *Camera* (2000) de David Cronenberg. O elo de ligação encontrado em minhas argumentações sobre as obras de dois artistas Rachel Whiteread e Alain Resnais.

Uma porção de memórias enunciadas em sequência pelo personagem central da trama remete aos personagens de Resnais. Envelhecendo no sono, o



personagem diz na cena que o sonho virou realidade: *Olhem como estou agora. Viram?*

A afirmação depreciativa do ator segue em transformação no decorrer do tempo do filme, memórias e reflexões desenrolando. A cada momento sua apatia vai se tornando emoção até chegar no seu ápice, entra na cena final a sequência pronta do filme.

A velha câmera enunciada pelo ator Les Carson, que reclama que a mesma perambula pela casa, poderia ser uma obra de Rachel Whiteread, a câmera, objeto envolto de estranhamentos, de vazios e memórias, em uma locação numa antiga casa. Em sua fala diz que a fotografia é a morte, conceito de Roland Barthes desenvolvido na obra *A Câmara Clara*. Tudo em sua volta é algo do passado. A câmera um objeto inanimado, mas que produzem muitas memórias, as que nós vemos e as que ele conceitua no filme, como as obras de Rachel Whiteread ou de Alain Resnais.



Figs. 1, 2 e 3. Alain Resnais: *O Ano Passado em Marienbad*, 1961, P&B, 94 min., frame de vídeo.



¹ O filme *Camera* (2000/ 6 minutos) de David Cronenberg pode ser acessado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9cnenqvMEaI>>

² Depoimento de Rachel Whiteread. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16859/1/rachel-whiteread,2013>> Acesso em: 01 de junho de 2014

³ Depoimento de Rachel Whiteread com acesso em <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16859/1/rachel-whiteread,2013>> (idem)

⁴ Alain Resnais, cineasta francês, nasceu em Vannes em 3 de junho de 1922 e faleceu em 1º de março de 2014.

Referências

ANDRADE, José Navarro (et al.) *ALAIN RESNAIS — Toda a Memória*. Embaixada da França em Portugal. Instituto Franco-Português de Lisboa. Cinemateca Portuguesa, março/ abril 1992. p. 30-41, p. 145-147.

ARISTARCO, G.; RESNAIS, A.; ROBBE-GRILLET, A. (et al.) ALAIN RESNAIS. Trad. Antonio Landeira. In: *Cadernos de Cinema*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, volume 5, p. 75–140, 1968.

Depoimento de Rachel Whiteread. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16859/1/rachel-whiteread,2013>> Acesso em: 01 de junho de 2014

Whiteread, Rachel; Rose, Andrea. *Interview* in J. Wood et alii. – op. cit., p. 449-462, 1997

ROBBE-GRILLET, Alain. Tradução Vera Adami, Elizabeth Veiga. *O Ano Passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. (Teatro, cinema, televisão e música)

Referência Audiovisual

L'Année Dernière à Marienbad. (O Ano Passado em Marienbad), RESNAIS, Alain. França: 1961. 86 minutos.

Camera. (Câmera), CRONENBERG, David. Canadá: 2000. 6 minutos.

