

Cinema, filosofia e fotografia em “La Jetée” (1962): uma reflexão sobre a despersonalização em Chris Marker¹

Maiara MASCARENHAS²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Vera Borges de SÁ³

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

Leonardo Alves Siqueira BURGOS⁴

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

Este artigo objetiva demonstrar como o uso criativo do cinema na obra de Chris Marker, intrinsecamente marcado por uma despersonalização do seu lugar de autor e também do seu lugar de cineasta, é capaz de fornecer contribuições para três campos diversos do saber: cinema, fotografia e filosofia. Para tanto, através dos conceitos de “desterritorialização” (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 2012); “aniquilamento de si mesmo” (Maurice Blanchot, 2011) e “grau zero da escrita” (Roland Barthes, 2004), conduziremos uma discussão teórica a respeito do procedimento de despersonalização voluntária em Chris Marker. Além disso, analisaremos o caráter híbrido do cinema markeriano a partir das relações entre cinema, fotografia e filosofia no filme *La Jetée* (1962).

PALAVRAS-CHAVE: cinema; fotografia, filosofia; “La Jetée” (1962); despersonalização

1. Introdução

Este artigo objetiva demonstrar como o uso criativo do cinema na obra de Chris Marker, intrinsecamente marcado por uma despersonalização do seu lugar de autor e também do seu lugar de cineasta, é capaz de fornecer contribuições para três campos diversos do saber: cinema, fotografia e filosofia. Para tanto, primeiramente e através dos conceitos de “desterritorialização” (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 2012); “aniquilamento de si mesmo” (Maurice Blanchot, 2011) e “grau zero da escrita” (Roland Barthes, 2004), conduziremos uma discussão teórica a respeito do procedimento de despersonalização voluntária em Chris Marker. E, em seguida,

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Mestranda do Curso de Comunicação do PPGCOM – UFPE, e-mail: maimascarenhas@gmail.com.

³ Prof.^a Doutora do Curso de Comunicação Social da UNICAP, e-mail: verab63@gmail.com.

⁴ Mestrando do Curso de Jornalismo Profissional do PPJ – UFPB, e-mail: leonardomattosburgos@gmail.com.

analisaremos o caráter híbrido do cinema markeriano a partir das relações entre cinema, fotografia e filosofia no filme *La Jetée* (Marker, 1962).

Sobre Chris Marker, Philippe Dubois defende que o mesmo é, juntamente a Jean-Luc Godard, um dos “dois maiores cineastas-pensadores da segunda metade do século XX” (DUBOIS, 2004, p. 26). Enquanto Alain Resnais pontua: “existe uma teoria que circula, e com um certo fundamento, segundo a qual Chris Marker seria um extraterrestre. Ele tem aparência humana, mas a verdade é que vem do futuro ou de um outro planeta” (RESNAIS in GAUTHIER, 1962, p. 52-53, tradução nossa). Ou seja, na História do Cinema e do Pensamento, ao que tudo indica, Chris Marker representa um pensamento divergente e original.

Na antiquíssima versão do famoso *Dictionnaire des Cinéastes* (Collections Microcosme des Éditions du Seuil, 1965) de George Sadoul, encontramos o verbete “Chris Marker” que o define como um “cineasta sarcástico e confiante, sóbrio e brilhante” (SADOUL, 1965, p. 185, tradução nossa). Sadoul também coloca que André Bazin percebe Marker como um sujeito pertencente a uma geração de escritores ciente do poder das imagens, mas que, ainda assim, não estava disposta a, tampouco pretendia sacrificar a linguagem. Nesse sentido, Bazin segue exemplificando que *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1953) é um filme feito com “câmera ao vivo” (SADOUL, 1965, p. 185, tradução nossa), cuja montagem de imagens e palavras é o que mais se sobressai na película.

Por sua vez, a clássica obra de David Bordwell e Kristin Thompson intitulada *Film Art: an introduction* (segunda impressão datada de 1980) também trata de Chris Marker. Num dos primeiros e mais importantes capítulos teóricos sobre o som no cinema, Bordwell e Thompson observam Marker preocupado com a capacidade de o som alterar nossa percepção das imagens. Por isso, dão como exemplo *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), em que se demonstra como o som dirige a nossa atenção dentro da imagem: no filme, três quadros da mesma imagem são apresentados com três narrações diferentes; donde temos três percepções singulares de uma mesma imagem.

Bordwell e Thompson ainda comentam sobre a grande eficácia de *La Jetée* – um filme feito predominantemente com imagens fixas –, enfatizando originalidade, cuidado e consistência com que é feita a justaposição de sons, ritmos e imagens.

Quanto às referências e tendências estéticas, podemos dizer que Chris Marker flerta com a gramática cinematográfica da conhecidíssima Nouvelle Vague. Devido ao

teor engajado de sua obra, no entanto, Chris Marker termina por se distanciar dos temas mais universais e razoavelmente apolíticos que permeiam as obras do movimento.

Dessa forma, podemos perceber que, como Godard, Resnais, Varda, Franju e Demy, Chris Marker é situado num grupo de esquerda no contexto da própria Nouvelle Vague. É o que descreve Geneviève Sellier em seu contundente livro *Masculine Singular: French New Wave Cinema* (Sellier, 2008), pontuando sobre a existência de um grupo à esquerda da Nouvelle Vague, preocupado com minorias, questões políticas e sociais:

O “Grupo da Margem Esquerda” [...] inclui, notavelmente, Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Agnès Varda e Jacques Demy, os quais compartilham da ideia, já explicitamente praticada em alguns de seus curtas, de que experiências estilísticas podem ser articuladas com um compromisso político progressista. Neste aspecto, esses cineastas podem ser fortemente distinguidos dos do grupo *Cahiers*, cujos membros eram mais inclinados a defender uma moderna forma de “arte pela arte” (SELLIER, 2008, p. 211, tradução nossa).

Dentro do *The Left Bank Group* (SELLIER, 2008), Chris Marker combinou o rigor estilístico da Nouvelle Vague com uma profunda necessidade de afirmar o seu ponto de vista sobre as coisas do mundo. Com isso, produziu uma série de filmes de teor politicamente engajado, tais como *Dimanche à Pekin* (Marker, 1956), *Cuba si!* (Marker, 1961), *Le Joli Mai* (Marker, 1963), *La Jetée* (Marker, 1962), *On va parler du Brésil* (Marker, 1969), *Le fond de l'air est rouge* (Marker, 1977), *Sans Soleil* (Marker, 1983), *AK* (Marker, 1984), entre outros.

Apesar desse pequeno preâmbulo onde podemos, com muita clareza, identificar certas contribuições extremamente contundentes de Chris Marker, sobretudo, para a linguagem, a história e a teoria do cinema; sabemos, no entanto, que este diretor é uma incógnita que inquieta mais de uma geração de pesquisadores dada, principalmente, a sua capacidade criativa de alimentar, além do campo da cinematografia, áreas como filosofia, estética, arte, jogos, fotografia etc.

Levando em consideração apenas os autores citados nesta introdução e o respectivo ano da publicação em que eles estudaram ou teceram algum comentário sobre Chris Marker, temos que o mesmo fustigou Sadoul e Bazin (1965); Thompson e Bordwell (1980); Philippe Dubois (2007); Guy Gauthier (1962); Geneviève Sellier (2008); ainda que tais estudiosos pouco saibam precisamente quem é Chris Marker e

inclusive admitam publicamente que Chris Marker é *voluntariamente* o mais famoso cineasta desconhecido da história do cinema.

Mas é justamente partindo da premissa desse aniquilamento *voluntário* de si mesmo que desejamos compreender como e por que Chris Marker realiza o seu cinema híbrido do modo como comumente conhecemos, contribuindo de forma decisiva não somente para os estudos de teoria e história cinematográfica, mas também para entendermos melhor certos campos dos estudos filosóficos e fotográficos. Por isso, além de refletirmos teoricamente sobre a questão da despersonalização em Chris Marker, também analisaremos as relações entre cinema, fotografia e filosofia em *La Jetée*.

2. A despersonalização voluntária: o caso de Chris Marker

As discussões de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Roland Barthes acerca da questão da morte do autor não são recentes e chamam atenção pela forma como conduzem o leitor à duração, à memória e à materialidade do objeto da obra de arte.

Desde 1955, quando, em *A morte possível* (Blanchot, 2011), Blanchot já anunciava, no verdadeiro autor, a necessidade de um aniquilamento voluntário de si mesmo, já se via aparecer a figura de um autor despersonalizado, cujo rosto deveria ser cooptado toda vez que aquela obra fosse retomada.

É um procedimento semelhante ao de Édouard Manet em seu famoso quadro *Um bar no Folies-Bergère* (1882), em que vemos um homem, ao canto do espelho, com o rosto embaçado. Quem poderia ser esse homem e por que ele é posto ali sem que a nitidez de seus traços faciais esteja definida?

A resposta mais simples seria dizer que havia ali um pequeno auto-retrato não muito bem definido de Édouard Manet. Quando, na verdade, estamos diante de um Manet voluntariamente despersonalizado, devolvido à materialidade do Folies-Bergère, capaz de retornar às ausências materiais daquele bar que ficaram presentes no esforço artístico de Manet de representá-lo.

É algo extremamente próximo da discussão de Blanchot acerca da questão da palavra. O que é uma palavra para Blanchot? As palavras, em Blanchot, marcam a presença de uma ausência. A presença de um objeto, de um mundo que está ausente.

Como uma fotografia, a palavra, em Blanchot, é índice de algo que não está ali. E não está ali por duas razões: primeira e mais simples, pela mera ausência física daquilo que a palavra representa; segunda e mais delicada, pela continuidade do tempo e pela incessante transformação do mundo, o objeto material representado pela palavra ou pela fotografia ou pela pintura já não é o mesmo que o do instante da representação – ele é outro e está transformado.

É, aliás, inquietado por isso que Roland Barthes, em *A Câmera Clara* (Barthes, 2006), esconde a fotografia da sua mãe. Barthes sempre soube claramente que uma fotografia fazia pesar o tempo, fazia ver o tempo em pessoa. Que o objeto fotografado estaria inelutavelmente morto e eternizado após o disparo maquínico da câmera fotográfica. Morto porque, dali em diante, aquele homem, aquele objeto, aquela mãe, aquela planta, aquela mulher, aquele bar, aquela paisagem fotografada estaria fadada a se transmutar no tempo, já nada que, neste mundo, poderia fugir às artimanhas da duração: se diferenciar e se repetir. Artimanhas essas que, extremamente niilistas, faziam o tempo, revelando-se em pessoa, desnudar a natureza da sua continuidade.

Por outro lado, uma vez representado, o objeto poderia estar eternizado justo pelo fato de que certas palavras, certas pinturas, certas fotografias são capazes de fazer ver o instante da representação e, nesse sentido, são capazes de reconduzir o receptor, do seu presente, ao tempo da representação. E, nisso, transformar e transformar-se junto com o objeto representado.

É algo que já havia fustigado Walter Benjamin quando ele nos colocou a difícil questão da aura ou da sua ausência na fotografia instantânea. O que está por trás das discussões de Benjamin acerca de aura e instantâneo não é outra coisa, senão, a ausência de tempo para que o objeto fotografado respire, e impregne o ato fotográfico de sua duração, de sua fantasmagoria. Nesse sentido, toda a crítica de Benjamin acerca da morte da aura é perpassada pelo fato de que os instantâneos procedem no sentido de não deixarem o objeto fotografado durar no instante fotográfico. E, exatamente por isso, de tais objetos, é arrancado o direito de responder não somente àquele que os fotografava; mas aos futuros fotógrafos, aos rostos (dos receptores) que virão, e que estarão no mesmo lugar da câmera fotográfica, de frente para o objeto fotografado, para ter com ele, e transformá-lo, e serem transformados.

Nesse ponto, inclusive, caberia deter-nos no aforismo, de *Rua de Mão Única* (Benjamin, 2011), no qual Walter Benjamin reflete sobre a situação de que, no trem,

podemos experimentar, pela primeira vez, a sensação de termos nossos rostos, corpos e olhares direcionados para um outro, para um outro desconhecido, não-familiar, a quem estaríamos, ali, dando permissão de ver um pouco de nosso íntimo e, nisso, transformá-lo. Não seria, então, esse o mesmo perigo de uma fotografia? Deixar-se ver; tornar-se, no instante, do contato com o outro, uma representação para ele e, nisso, também uma nova pessoa?

Essa questão recai diretamente sobre a figura inquietante de Christian François Bouche-Villeneuve, o famoso desconhecido cineasta Chris Marker. Segundo Maroussia Vossen, sua enteada e autora do recente livro *Chris Marker (le livre impossible)* (Vossen, 2016), Marker trazia consigo o gosto inusitado, ao contrário do que é hábito para muitos de nós, de não se entusiasmar com a possibilidade de tornar seus amigos conhecidos entre si. Pelo contrário, Chris Marker cultivava amizades distantes entre si e, nesse movimento, existia um Chris Marker singular para cada uma dessas amizades.

Era como se Chris Marker tivesse a clara noção de que, diante de grupos de pessoas diferentes, se levarmos, por exemplo, para mostrar e/ou conversar uma mesma fotografia ou mesmo assunto, teremos experiências tanto mais heterogêneas a partir daquele mesmo assunto ou fotografia quanto mais esses grupos tenham menos de comum entre si. E, justo por isso, essa experiência será tanto mais criativa e transformadora à medida que esses grupos jamais se conheçam ou saibam de si; fazendo, dessa forma, pesar sobre o assunto ou a fotografia a multiplicidade transformadora de um mundo que foge à necessidade de uma padronização e de uma sistemática.

É preciso ser dito, Chris Marker fazia do procedimento da despersonalização, da neutralização, do aniquilamento de si mesmo, uma questão de ordem, uma rotina diária e obsessiva, uma forma de estar vivo. Tanto é verdade que poucos de nós, sequer, conhecemos a sua fisionomia. Isso quando não recai, sobre nós, quase sempre, a dúvida de que se aquele dito e tão raro retrato, rosto de Chris Marker pertence ele mesmo ou não.

Outras anedotas existem sobre Chris Marker, como sobre o fato de que, segundo Maroussia Vossen, à época da morte de Marker, foi-lhe feita uma genealogia e descobriu-se que o mesmo tinha cerca de sete parentes bem próximos vivendo na França, dos quais nenhum o conhecia ou sabia que ele era um cineasta tão famoso e contundente para a história do cinema.

Por sua vez, Maroussia também relata que, certa vez, estando com Marker no Japão, ela pôde ter com ele num bar chamado “La Jetée”, o qual era habitado por figuras muito excêntricas e irretocavelmente mágicas, e que, ao mesmo tempo, deram-lhe a impressão de serem a verdadeira família de Chris Marker.

Maroussia ainda conta que Marker não tinha endereço fixo e sempre lhe escrevera de todas as partes do mundo; fazendo uso, porém, de uma caixa postal para receber as correspondências dela. Ademais, ele era para ela como um animal selvagem, o qual fugia de todos aqueles que tentavam pô-lo numa gaveta. Inclusive o próprio Chris Marker fugia de si mesmo no momento em que parecia fisgar-se num esforço de estabilidade, não é à toa que, por exemplo, mesmo não sendo religioso, sempre tiveram papel muito importante em sua vida a Rússia e, por sua vez, o Catolicismo Ortodoxo.

É verdade que, retomando essas historietas sobre Chris Marker a partir do ponto de vista da nossa discussão sobre despersonalização voluntária e fotografia não instantânea, sobre fotografia que dura e se transforma com o movimento do mundo, conseguimos ver, nesse cineasta, um claro e genuíno movimento de querer durar, ser eterno através daquilo que Deleuze e Guattari chamavam de “desterritorialização”. Afinal, para Marker, despersonalizar “nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25).

Para Marker, despersonalizar e, por isso, permanecer sempre foi um esforço de ser transformado, de ser desestabilizado, de ser esgarçado, de ser ferido no corpo, de ser escarificado, de perder o próprio rosto para os seus espectadores e/ou seus filmes, suas obras e seus personagens. Para Marker, permanecer sempre foi, enfim, um ato de deixar ser invadido e habitado por outrem, na exata medida em que esse outrem aparece aqui como:

Um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e todavia não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou um equivalente do rosto. Outrem é, antes de mais nada, esta existência de um mundo possível. E este mundo possível tem também uma realidade própria em si mesmo. [...] Outrem é sempre percebido como um outro, mas, em seu conceito, ele é a condição de toda percepção, para os outros como para nós. É a condição sob a qual passamos de um mundo a outro (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 24-25).

Ou seja, quando observamos a despersonalização em Chris Marker, é preciso ter uma imensa doçura para procurar compreender que o que sempre se colocou, acima de tudo, para este homem, foi uma necessidade não só de ser o outro, mas de ser o outro em *devir*⁵, de sair do próprio território para *um novo território*⁶.

Contanto, em Marker, a ideia de um novo território nunca foi o exercício da hermenêutica ou da imitação; isso porque o devir, em Marker, sempre foi uma intensidade, uma desterritorialização: o devir markeriano sempre foi *outlandish*⁷ (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89). Isto é, o devir, em Chris Marker, sempre foi um vetor de saída que implicaria necessariamente um esforço para reterritorializar em outra parte. Afinal, o devir, em Chris Marker, sempre foi um afecto⁸.

Por outro lado, e não por acaso, também é necessário notar como a despersonalização em Chris Marker foi levada até as últimas consequências, fustigando, por conseguinte, o seu lugar de cineasta. O que faz, dessa forma, com que Marker

⁵ Segundo Deleuze, o devir é o primeiro paradoxo das séries lógicas. Logo, um devir é um acontecimento, na medida em que revela o Todo do Tempo e, justo por isso, a própria memória. Ter um devir, nesse sentido, é experimentar a indiscernibilidade, a um só tempo, do passado, presente e futuro. Então, podemos dizer que (poder) ter um devir é (poder) ver e sentir o desfile de vida se dando. Nesse sentido, quando dizemos que Chris Marker tinha a necessidade de ser o outro em devir, queremos dizer que ele tinha a necessidade de ser o outro ao mesmo tempo em que era capaz de se observar transformado por esse outro, nesse outro e a partir desse outro.

⁶ Sendo esse novo território um devir-revolucionário de *Cuba Si!* (Marker, 1961), um devir-estátua de *Les Statues Meurent Aussi* (Resnais e Marker, 1953), um devir-mulher de *La Jetée* (Marker, 1962), um devir-Japão de *Dimanche a Pekin* (Marker, 1956) ou *Sans Soleil* (Marker, 1982), um devir-gato de *Chat perchés* (Marker, 2004), um devir-fotografia em *Si j'avais quatre domadaires* (Marker, 1966).

⁷ A respeito de *outlandish*, ver comentário de Deleuze no *Abecedário*: “não se delira sobre seu pai e sua mãe, delira-se sobre algo bem diferente, é aí que está o segredo do delírio, delira-se sobre o mundo inteiro, delira-se sobre a história, a geografia, as tribos, os desertos, os povos... Escreve-se pois ‘para uso de’ e ‘no lugar de’. Artaud escreveu páginas que todo mundo conhece. ‘Escrevo pelos analfabetos, pelos idiotas’. Faulkner escreve pelos idiotas. [...] Escrever não é assunto privado de alguém. É se lançar, realmente, em uma história universal e seja o romance ou a filosofia, e o que isso quer dizer... [...] O delírio é cósmico... Delira-se sobre o fim do mundo, delira-se sobre as partículas, os elétrons, e não sobre papai-mamãe... é evidente” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-89). Nesse sentido, vale a pena pensar se Chris Marker não delirou, também, em sua obra o mundo e as linguagens inteiras.

⁸ Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, o afecto é a sensação que se experimenta do próprio corpo quando ele, diante de uma percepção, é transformado. Sendo assim, pode-se dizer que o afecto é precisamente aquela experiência própria ao corpo vivido ou em movimento. Ver ainda discussão de Deleuze e Guattari sobre o “devir-animal”: “Ahab não imita Moby Dick e Penteseleia não ‘se comporta como’ a cadela: não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. E antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. André Dhôtel soube colocar seus personagens em estranhos devires-vegetais; tornar-se árvore ou tornar-se aster: não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro. Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Penteseleia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto”. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 204-205).

trapaceie inclusive e principalmente a sua própria língua: isto é, a linguagem cinematográfica.

Mas vale dizer que esse tipo de trapaça extrema é um lugar incontornável ao qual se deve chegar todo aquele que circule em torno daquilo que Barthes relevou como sendo “o grau zero da escrita”. Afinal, todo aquele que reconheça a língua como um imenso de halo de efeitos, de voltas, rodeios e implicações, há de situar-se no insituável, no desconhecido, no lugar onde a escritura faz do saber uma festa, e onde já não cabem as normas do binário – seja o feminismo ou o masculino; seja o homem ou o animal; seja o eu ou o tu; seja o forte ou fraco; seja o ocidente ou o oriente... – porque, aí, o neutro, complexo e o aniquilamento de si já não são proibidos e, justo por isso, declara-se morte à língua como toda e qualquer forma de reificação generalizada.

3. *La Jetée* (1962), cinema, fotografia e filosofia

Estrangeiro em sua própria língua, realizador de filmes feitos num tipo de idioma cifrado, híbrido, numa espécie de dialeto que faz a “língua-cinema” gaguejar, Chris Marker não é pai, mas um dos vovôs da sétima arte. É de toda obra – vídeo, foto, livro, CD-ROM, website, cinema, jogo, instalação – markeriana que não para de ecoar a pergunta ontológica: o que é cinema?

Aliás, o desejo de Chris Marker por cinema é tal que, sem medo, poderíamos chegar à graça de dizer: fizesse Marker uma viagem no tempo até a época em que os irmãos Lumière ainda não haviam inventado o dito cinema; estaria ele envolvido em alguma forma, que não necessariamente a invenção da câmera, de fazer cinematográfico.

Mas por que dizemos isso? Ora, assim como os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, acreditamos que há sempre um “não a” para que se compreenda “a”, da mesma forma que há sempre um “não cinema” para que se compreenda o “cinema”. Ou seja, se se deseja fazer ou se falar de cinema em absoluto, é preciso esgarçá-lo, desconfortá-lo, dobrá-lo, afinal, a história do cinema ou aquilo que o cinema é é também a história da sua memória e, justo por isso, a história da sua alteridade, a história do seu negativo. Porém, quem, além de Godard, exauriu o cinema até as suas últimas consequências? Chris Marker.

É interessante ver que, não por acaso, o movimento de exaustão em Marker não se observa apenas em seu fazer artístico. Como vimos na secção 2 deste artigo, a vida de Chris Marker também foi um exercício de ontologia. Foi aniquilando a si mesmo, fugindo dos raciocínios binários que Chris Marker impregnou os outros, a sua obra, a história e a teoria do cinema, a filosofia, a fotografia, e toda a sua vida de si mesmo.

Compreendemos, nesse sentido, que a memória do cinema nasce e se transforma com Chris Marker a partir do momento em que ele nos mostra a força da narratividade cinematográfica e, conseqüentemente, a sua vocação para contar histórias revelando a imagem do pensamento em pessoa; essas que sejam talvez os maiores qualidades da “coisa-cinema”. Afinal, desde as teses filosóficas sobre a duração propostas por Henri Bergson e retomadas Gilles Deleuze, acerca da capacidade de o cinema, por meio dos procedimentos que lhes são próprios (narração, movimentos de câmera, raccords etc.), dar movimento às imagens do pensamento ou até figurá-las e, por sua vez, atualizar e transformar de forma incessante essas mesmas imagens de pensamento, tem estado muito clara a aptidão cinematográfica de fazer as imagens do pensamento e da filosofia pesarem.

Nesses termos, não é à toa que tenhamos escolhido para a nossa análise um filme sobre cinema, filosofia e fotografia como *La Jetée*. Película esta que, além de refletir sobre a questão da temporalidade da fotografia, não deixa, no entanto, de assombrar o próprio paradoxo da temporalidade no cinema.

Como discutem Maurício Lissosvky (2007), Susan Sontag (1981) e Walter Benjamin (2012), na mudez aparente de uma fotografia, mora um instante temporal, do qual o objeto fotografado, no ato da fotografia, parece ter sido banido. É o que Dubois também defende quando comenta que o instante do ato fotográfico “não exclui uma certa relação com a *duração*, nem a existência de uma grande *mobilidade* interior” (DUBOIS, 2007, p. 166).

Somente a partir da narração, no entanto, é que podemos compreender tal instante, e desfazer a “repressão da consciência histórica” (FLUSSER, 1985, p. 64) imposta pelo clique da fotografia. Como aponta Susan Sontag, “somente o que narra é capaz de nos fazer compreender” (SONTAG, 1991, p. 22). Daí também por que Chris Marker tem a necessidade de falar, através da *voz over* (isto é, narração onipresente), das fotografias fixas de *La Jetée*.

Em certa altura do seu livro *Tempo Passado: cultura de memória e guinada subjetiva* (Sarlo, 2007), Beatriz Sarlo analisa o testemunho de Primo Levi sobre Auschwitz, comentando que “os que não foram assassinados não podem falar plenamente do campo de concentração; falam, então, *porque* outros morreram, e em *seu* lugar” (SARLO, 2007, p. 34). É exatamente como procede Chris Marker a partir das fotografias fixas de *La Jetée*, contando-nos histórias sobre a morte de um homem que viveu numa Paris destruída, envolvida numa atmosfera nazista. Diferentemente do protagonista, Marker não morreu na diegese do filme: justo por isso, ele pode nos contar a história daqueles tempos e também do homem morto.

Por outro lado, Catherine Lupton (2008) ainda ventila a possibilidade de *La Jetée* ser, na verdade, tal qual uma *série de fotos* extraída de um grande filme realizado a partir de imagens em movimento. É o que também aponta Philippe Dubois, quando defende que *La Jetée* é “uma imagem da imagem” (DUBOIS *in* DUBOIS, 2002, p. 11, tradução nossa), isto é, “a pré-representação fotográfica” (IBIDEM) de um filme sobre a realidade da morte de um homem.

Nisso, fica clara a preocupação permanente de Chris Marker com a questão filosófica da memória. Aliás, particularmente em *La Jetée*, também é possível perceber um forte interesse de Marker na “materialização da memória através da tecnologia” (LUPTON *in* LUPTON, *Chris Marker: in memory of new technology*). Ou seja, podemos dizer, a princípio, que o filme *La Jetée* é o objeto em si a partir do qual a história de um homem – e daí também da sua morte – pode ser recolhida.

Mas Chris Marker vai além e termina por dialogar com a discussão do livro *Mediated Memories in the Digital Age* (José Van Dijck, 2007), quando tensiona que, de fato, é difícil determinar o que, afinal, se passa em *La Jetée* e até que ponto as fotografias fixas projetadas na tela do ecrã representam a lembrança de uma morte que já se passou antes do ato do registro fotográfico ou a própria história de como essa morte se dá durante o acontecimento do registro fotográfico: é o que torna o filme tão inquietante.

Circulando em torno dessa mesma preocupação entre memória e tecnologia; real e imaginário; mas lançando mão de um comentário mais explícito, o mesmo tipo de tensão é retomado por Marker, por exemplo, em *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983):

Lembro-me daquele janeiro em Tóquio. Ou melhor: das imagens que eu filmei, em janeiro, em Tóquio. Elas foram substituídas em minhas memórias, elas são as minhas memórias. Pergunto-

me como se lembram as pessoas que não filmam... que não tiram fotos, que não gravam. Como fazia a humanidade para se lembrar? Eu sei, ela escrevia a Bíblia. A nova Bíblia será a fita cassete... de um Tempo que será relido sem cessar... para se saber que ele existiu. Esperando o ano 4001 e sua memória total... (MARKER, 1983).

No ato fotográfico e na abundância de fotografias e de objetos tecnológicos que possam involucrar as nossas vivências, também está inscrita uma ambígua “relação com a morte e a memória” (SUTTON, 2009, p. 209, tradução nossa), que, como sugere Laura Mulvey (Mulvey, 2006), remete à intratável e indizível natureza do tempo com a qual *La Jetée* não para de dialogar. Nesse ponto, aliás, também é interessante perceber como *La Jetée* nos afeta com a imensa sensação da duração bergsoniana demonstrando, a um só tempo, como morte e infância estão imbrincadas.

Ademais, ainda é possível perceber que, nas fotografias fixas de *La Jetée*, o paradoxo “da fronteira incerta entre imobilidade e movimento encontra uma visibilidade fugaz” (MULVEY, 2006, p. 87-88, tradução nossa). Dito de outra forma, em *La Jetée*, “a imobilidade do cadáver é um lembrete de que os corpos vivos e em movimento do cinema são apenas fotogramas animados e que a homologia entre imobilidade e morte volta para assombrar a imagem em movimento” (IBIDEM, tradução nossa).

Dessa forma, vê-se por que escolhemos analisar *La Jetée*, um *corpus* capaz de demonstrar como a questão da despersonalização em Chris Marker está além de uma escolha pela autotrapaça seja em sua própria biografia, seja em seu fazer cinematográfico. Mais que isso, *La Jetée* deixa claro o quanto a morte do autor e do cineasta em Marker esgarça a obra e a vida desse homem e atinge níveis muito profundos: não é à toa que a partir de tal película tenhamos podido traçar reflexões teóricas e filosóficas em torno das relações entre tempo, cinema, fotografia e imagens em movimento.

4. Considerações Finais

Quando Deleuze e Guattari defenderam em 1975 a “literatura menor”, enquanto Blanchot defendia, já em 1955, a ideia do “neutro”, do “aniquilamento de si mesmo”, estava muito claro que, tal qual Barthes, os três teóricos também acreditavam que “a língua [...], ela simplesmente é [...] fascista” (BARTHES, 2004, p. 14) e, justo por isso, é preciso trapaceá-la.

Obviamente, a questão da língua é esgarçada por esses quatro pensadores a um ponto tal em que passamos a questionar, por exemplo, por que é preciso determinar de forma binária adjetivos, pronomes, substantivos, por que é preciso cindir a experiência de mundo e simplificá-la. Nesse instante, aliás, é curioso ver como recaem questionamentos da ordem do “por que é preciso que haja um pronome ‘eu’ que claramente me separe e seja diferente do pronome ‘tu’?” Da mesma forma, saltam perguntas que dizem respeito à necessidade de precisarmos sempre fazer variar nossos enunciados em grau, gênero e número.

Para sermos bem didáticos, podemos dizer que Deleuze, Guattari, Blanchot e Barthes haviam antecipado questionamentos modernos que nos fazem ver a complexidade de problemas como, por exemplo, a necessidade normativa que um transgênero revela ao precisar se estabilizar; isto é, aderir à norma, reproduzindo-a, e, nisso, se dizer homem ou mulher, quando poderia simplesmente se dizer neutro.

Mas como isso contamina Chris Marker? Como já dissemos, Chris Marker é considerado, por muitos e também apaixonadamente por Philippe Dubois, um dos maiores cineastas-pensadores do século XX. Dentro desse contexto, poderíamos esperar uma certa estabilidade e até um pouco sectarismo com relação a uma ontologia normativa do cinema em tal diretor.

No entanto, o que vemos é justo o contrário. Do começo ao fim, da sua biografia à sua obra, Chris Marker se coloca como um homem insituável. Maroussia Vossen, sua enteada, gostava de dizer que ele mesmo se entendia tal qual Fernando Pessoa, cheio de heterônimos.

Mas não era só isso, a heteronomia em Marker também é transposta para a sua obra. A obra de Marker é aberta, a ontologia do cinema em Marker é aberta; porém, se ela o é, é porque, desde o princípio, o desejo de cinema se fez assim. Afinal, como colocava Bazin, ensaiando sobre o mito do cinema total, o que seria do mundo sem as crianças, sem as figuras instáveis, pré-normativas, sem os monomaníacos, os *bricoleurs*, os desvairados, o que seria dos nossos aviões sem o velho do Sonho de Ícaro? O que seria do cinema sem sonhos como os de Marey, de “Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny” (BAZIN, 2014, p. 36)? O que seria do cinema sem Edison, “*um monstro do concurso Lépine*” (IDEM, p. 35-36)? O que seria da sensação do indizível sem uma tela de Turner, de Van Gogh, de Cy Twombly, de Bacon? Sem a *Pietà* de Michelangelo? O

que seria das bibliotecas nacionais sem a Biblioteca de Alexandria? O que seria da memória sem os filmes de Resnais?

Mas, aonde queremos chegar com isso? Queremos, em verdade, fazer notar como, de um homem de paradoxos, de um homem em que, como Barthes, “cada atributo era imediatamente combatido pelo seu contrário” (BARTHES, 2004, p. 7), seria impossível esperar uma “obra-cinema” estável, um cinema que, para durar, fosse incapaz de se ver em outras linguagens.

Afinal, assim como a obra de Barthes, o cinema em e de Chris Marker, sempre deixou muito óbvio que as forças de liberdade, as quais existem somente naquilo que Barthes revelava ser a “literatura” (Barthes, 2004), são um trabalho de deslocamento que se exerce sobre a “língua”, e que funda, dessa forma, a “morte do autor”.

Por isso, não é à toa que a obra-prima de Marker seja um filme feito predominantemente com fotografias fixas e que, além disso, seja uma película que diga respeito a toda uma teoria sobre temporalidade e fotografia, e não necessariamente sobre cinema.

Além disso, não é de se espantar que Marker tenha se expressado prioritariamente através da forma do cinema-ensaio, uma forma de cinema iminentemente híbrida; mas que, por outro lado, faz ver e deixa muito translúcido o quanto o cinema comunica não somente através de imagens visuais: há imagens sonoras, há imagens-lembranças, há imagens tácteis, há imagens de todas as formas que, quando juntas, formam o cinema. Logo, não é por acaso que Chris Marker trabalhe com diferentes mídias.

Através delas, aliás, fica inscrito o desejo ontológico e markeriano de cinema. E, mais que isso, a visão de narratividade cinematográfica e de autoria que estava inscrita em sua obra: o cinema sempre existiu para Marker. Como já dissemos antes, Marker teria inventado a câmera, fosse ela física ou imaginária (mental), se os irmãos Lumière não a tivessem inventado: e um filme como *La Jetée* é a prova cabal disso.

Sendo assim, queremos concluir este artigo lançando a seguinte reflexão: tal qual o aniquilamento voluntário de si mesmo, poderíamos dizer que o uso híbrido do cinema em Chris Marker não é também uma forma de fazê-lo durar? Afinal, da mesma forma Jean-Luc Godard, compreendemos que Chris Marker sempre pareceu acreditar que o cinema estava morrendo e que seus filmes e/ou a sua forma de vida poderiam ser os únicos capazes de salvá-lo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 11ª impressão.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. Estados Unidos: Addison-Wesley, 1980. 2ª impressão.

BOUTANG, André-Pierre. **Abecedário de Deleuze**. França, 1988-89. (Entrevista em vídeo).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2013. 3ª edição, 1ª reimpressão.

_____. **Mil platôs Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012. 2ª edição.

_____. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: AutênciA, 2015. 1ª edição, 2ª reimpressão.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2007.

DUBOIS, Philippe (Org.). **Théorème 6: recherches sur Chris Marker**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011. 1ª edição.

GAUTHIER, Guy. Entretien avec Alain Resnais. In: **Image et Son**, nº 161-162, junho de 1963. Disponível na internet (<http://chrismarker.ch/lesautres/entretien-avec-alain-resnais.pdf>), acesso em 23/04/2017.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker: memories of the future**. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008. 1ª edição, 2ª reimpressão.

_____. **Chris Marker: in memory of new technology.** Disponível na internet (<http://chrismarker.org/chris-marker-2/catherine-lupton-in-memory-of-new-technology/>), acesso em 20/04/2017.

MANET, Édouard. **Um bar no Folies-Bergère.** Paris: 1882. (Pintura).

MARKER, Chris. **La Jetée:** ciné-roman. Nova Iorque: Zone Books, 2008.

_____. **Sans Soleil.** França, 1983. (Filme).

MULVEY, Laura. **Death 24x a seconds:** stillness and the moving image. Londres: Reaktion Books Ltd, 2006. 1ª edição.

SADOUL, George. **Dictionnaire des cinéastes.** Paris: Éditions du Seuil, 1965.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado, cultura de memória e guinada subjetiva.** Belo Horizonte: Cia das Letras, 2007.

SELLIER, Geneviève. **Singular masculine:** french new wave cinema. Estados Unidos: Duke University Press, 2008.

Sontag, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. **Ensaio sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VOSSSEN, Maroussia. **Chris Marker:** le livre impossible. Paris: Le tripode, 2016.