

Chris Marker e a perdição do tempo

Pedro Henrique Trindade Kalil AUAD¹

¹ *Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, com a tese intitulada Teoria da literatura e teoria do cinema: a crise e o fantasma. Pós-doutorando do programa de mestrado em Estudos da*

Linguagem da UFG/RC.

e-mail: pedroauad@gmail.com

Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre o tempo, o cinema e o tempo do cinema, se apoiando na obra de Chris Marker, mais particularmente em seu famoso curta-metragem *La jetée*. Para tal análise, articularei o conceito imagem-tempo do filósofo francês Gilles Deleuze com o filme de Marker. Nesse sentido, espera-se esmiuçar o filme francês, seus métodos e história, para provocar uma reflexão incisiva sobre o tempo cinematográfico e a relação particular do sujeito com o tempo.

Palavras-chave: Chris Marker; *La jetée*; Imagem-Tempo; Tempo.

Abstract

This article is a reflection about time, the cinema and the time of the film, relying Chris Marker's works, more particularly of his famous short film *La jetée*. For this analysis, I will articulate Gilles Deleuze's concept of Time with Marker's movie. In this sense, it is expected to scrutinize the french film, its methods and history, to bring an incisive reflection on the cinematic time and the particular relation of humans and time.

Keywords: Chris Marker; *La jetée*; Time-Image; Time.

*I will love you till I die
And I will love you all the time
So please put your sweet hand in mine
And float in space and drift in time*

Spiritualized, "Ladies & Gentlemen We Are Floating In Space"

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o tempo, mais particularmente sobre o tempo no cinema, com base no trabalho do diretor francês Chris Marker. Para tal, utilizarei, mais incisivamente, o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze. Chris Marker é um artista francês que atua em várias áreas e com várias mídias: literatura, fotografia, *CD-ROM*, mas se tornou conhecido por seu trabalho com o cinema. Taxado como documentarista, o trabalho de Chris Marker não se assemelha ao documentário tradicional, isto é, seus documentários não se atêm à demonstração de um fato, nem mesmo à observação imparcial de um evento. Não se parece em nada com, por exemplo, o clássico *Titicut Follies*, de Frederick Wiseman. Chris Marker emergiu no cinema ao se ligar de certa forma ao *cinéma vérité* (a "vertente" francesa do cinema direto), que tem como maior expoente Jean Rouch. Em filmes como *Le Joli Mai*, Marker utiliza técnicas do cinema direto e tem como elemento principal do filme a provocação aos moradores de Paris, tentando descobrir como a população da cidade se relaciona com temas como vida, amor, dinheiro, felicidade, trabalho, guerra e paz.

Porém, Marker faz desse documentário um trabalho de antropologia cultural poética. José Carlos Avelar (1986) afirma que os documentários do cineasta francês são ensaios, não tendo como objetivo aquilo que caracterizaria os documentários tradicionais. A ideia de fazer um ensaio, tendo como suporte o cinema, ou simplesmente um *filme-ensaio*, surgiu na Alemanha com Hans Richter. A ideia de Richter era de que:

Diferente do filme documentário, que apresenta fatos e informação, o filme ensaio, (...) produz pensamentos complexos que não são mais necessariamente fundados na *realidade*. O cineasta é, dessa forma, não mais amarrado a regras e parâmetros da

prática do documentário tradicional e são dadas rédeas livres para usar a imaginação com todo seu potencial artístico. (ALTER, 2006: 17)

Richter situa o filme-ensaio entre o documentário e o filme experimental, definindo assim a “novidade” e a originalidade desse novo estilo de filme.

Marker segue o legado das ideias de Richter, visto que participou do *Groupe de Trent*, no qual Richter teve importância crucial, e onde o termo *essai cinémathographique* era bastante discutido. Marker chegou a ser chamado na França de “1:33 Montaigne”. A ideia de ensaio é fortemente ligada ao nome de Montaigne, uma vez que foi ele quem desenvolveu esse “gênero” de escrita. O pensador francês do século XVI entendia por ensaio a seleção de uma ideia para saber como o eu e a sociedade se relacionam com essa ideia – sendo a frase “que-sais-je” (“o que eu sei?”) o mote revelador de que toda investigação sobre a sociedade é também uma investigação sobre como o eu se relaciona com essa sociedade. O *filme-ensaio* partiria de tal ideia.

Alter afirma que o *filme-ensaio* combina:

Autobiografia, biografia, história, comentário social, e formas de exegese crítica, filmes ensaio, também, adotam vários esquemas formais. Por conseguinte, é incomum encontrar tensões internas interiores em filmes-ensaio porque sua própria natureza como um filme é arrastada em direções diferentes por seus elementos constitutivos. (ALTER, 2006: 20)

O filme *Sans soleil*, de Marker, é bastante significativo neste sentido. Utilizando-se de imagens realizadas na Guiné-Bissau, Japão, Islândia e Estados Unidos, Marker realiza um ensaio sobre a relação do eu e da sociedade com o tempo, escrevendo com imagens; e entende que o cinema, de um modo geral, funciona “como gerador de imagens que estimulam o imaginário do espectador a agir com o olhar o que vê no dia-a-dia, para formar imagens novas” (AVELAR, 1986: 27). Nesse sentido, não se fala de uma verdade – o *vérité* – mas de um cinema em que a “verdade, objetividade, realidade, são apenas os produtos de uma transformação temporal e espacial. Portanto, sujeito à subjetividade” (GRÉLIER, 1986: 11). Dessa forma, o que Marker pretende com seus filmes-ensaio é a realização de certa visão de mundo, um ensaio escrito na tela a partir dos

recursos audiovisuais do cinema, colocando cada imagem como signos que vão sendo decodificados com a união de outros signos.

Chris Marker também criou para o cinema obras de ficção, e *La jetée* é uma dessas raras produções. Apesar de ser uma ficção, o filme funciona como um veículo para entendermos o tempo no cinema e a relação do homem com o tempo e, portanto, não deixa também de ser uma espécie de ensaio. O conceito de Deleuze de *imagem-tempo* é bastante enriquecedor a propósito de tais aspectos na obra de Marker, como podemos observar.

O filme, quase todo feito com fotografias, conta a história de um homem marcado por uma imagem da infância, às vésperas da Terceira Guerra Mundial. Em Paris, no aeroporto de Orly, ele vê um rosto de uma mulher e essa imagem o persegue por toda a vida. Quando acontece a destruição de Paris, os sobreviventes se refugiam no subsolo da cidade e tentam fazer uma experiência de viagem no tempo para ir ao futuro e descobrir como fariam para sobreviver. O protagonista do filme – que não tem nome – é, então, a última esperança, já que é marcado por essa imagem da infância. A experiência conquista seus objetivos e ele se encontra no passado com a mulher cuja imagem é fixa em sua memória: é como se vivessem de novo algo que nunca tinham vivido juntos. Quando o personagem consegue viajar no tempo sem maiores problemas, são implantados os únicos três segundos de movimento no filme: a mulher deitada na cama pisca os olhos.

Com o sucesso da experiência, ele é enviado para o futuro e, com os habitantes do futuro, descobre o que fazer para salvar a espécie humana. Ao voltar para o subsolo de Paris, descobre que os cientistas pretendem matá-lo. Ele, então, recebe a visita dos homens do futuro, que o chamam para viver com eles, mas ele pede para voltar para o passado. Sua chegada se dá no aeroporto de Orly, onde ele vê a mulher da imagem de sua infância. O protagonista corre em sua direção, mas um homem do subsolo vai ao seu encontro para matá-lo. “Não existe escapatória do tempo e a imagem que perseguiu desde sua infância é a imagem da sua própria morte” (LUPTON, 2005: 89).

Durante todo o filme somos alertados pelo narrador sobre a possibilidade do

protagonista estar vivendo tudo como um sonho ou como uma ilusão. Quando o homem, ainda criança, vê o rosto da mulher na plataforma do aeroporto de Orly, o narrador nos informa: “teria a visto realmente? Ou teria inventado esse terno momento para se proteger do medo que se avizinhava?”. Quando a relação entre os dois é estabelecida, ouvimos sobre como o protagonista se sentia a respeito desses encontros: “Quanto a ele, nunca sabe se se aproxima dela, se é conduzido, se o inventou, ou se só está a sonhar”.

Essa estranheza dos acontecimentos que o protagonista sente também é sentida pelos espectadores do filme. O filme é todo construído por fotografias, a não ser no único momento supracitado. O som exerce uma importante função no filme, causando estranhamento. A narração em *off* já pressupõe um movimento que as imagens não possuem. Mas o estranhamento é maior quando vemos imagens paralisadas e ouvimos o som que pressupõe esse movimento: vemos a foto de um sino, o sino está parado, mas ouvimos o som das badaladas; vemos pássaros voando na tela, os pássaros estão parados, mas ouvimos o som da revoada do bando. Não vemos o movimento da imagem, mas ouvimos o movimento do som.

Esse estranhamento se torna ainda maior quando vemos escrito nos créditos, logo no início do filme: “un photo-roman de Chris Marker”. Como acontece com o protagonista quando se questiona sobre a veracidade do que vê ou acontece, somos forçados a nos perguntar: *La jetée* é um filme ou estamos vendo uma fotonovela projetada na tela de cinema?

Os *photo-romans* são, em sua fórmula mais popular, uma derivação do cinema: são revistas com fotos e narração dos acontecimentos, uma espécie de história em quadrinhos com fotografias. No cinema, Marker substitui quase todos os caracteres presentes nos quadrinhos por uma narração onisciente que perpassa todo o filme. Essa indicação inicial (um *photo-roman* e não “*un film*”) é ainda identificada na camiseta que o personagem principal usa: uma camiseta com o personagem El Santo.

El Santo foi o lutador de luta livre mais popular do México. Com o sucesso que atingiu no ringue, El Santo ganhou em 1952 sua primeira revista. Os *photo-romans*

de El Santo misturavam desenho e fotografias, como podemos ver abaixo:



EL SANTO: El enmascarado de plata. Cidade do México: José G. Cruz. 6 set. 1960.

Entretanto, o *photo-roman* pressupunha o suporte físico do papel. O que Marker faz, ao declarar seu filme um *photo-roman*, é aproximá-lo dos quadrinhos,

mas não transformando o filme em livro². Na obra de Marker não temos diálogos, as substituições dos balões de falas por falas sonoras são dispensáveis, mas a substituição da narração escrita por uma falada já pressupõe uma diferença de decodificação no leitor/espectador. Outra diferença substancial diz respeito ao som. Nos quadrinhos não temos som, no máximo lemos onomatopeias. Em *La jetée* temos o som. Por mais que as imagens estejam paradas, o som continua: narração, trilha-sonora, sons que se identificam com as imagens (como quando aparecem sinos parados, mas o som de badaladas é escutado). O que aproxima o filme de Marker do *photo-roman* são principalmente as imagens estáticas, e o fato de que ambos utilizam como suporte principal a fotografia. A estranheza que sentimos ao ver o filme parece muito mais relativa ao uso da fotografia no cinema do que à estrutura do filme de Marker e à estrutura do *photo-roman*.

Sabe-se que o cinema, ao menos nos seus primórdios³, é formado por fotografias em movimento. As imagens na película, registradas uma a uma, quando projetadas numa tela em uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, criam a sensação ou a ilusão de movimento. O “realismo”, antes denotado à fotografia, é transferido ao cinema por seu poder de recriação do desenvolvimento temporal da imagem, “capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento” (XAVIER, 2005: 18). O que vemos no cinema é a ilusão de movimento que advém da reprodução rápida de fotografias em sequência.

André Bazin, em seu texto *Ontologia da Imagem Fotográfica*, coloca a

² Um dos maiores desafios que encontra a adaptação cinematográfica de obras é, justamente, os quadrinhos. O desafio parece maior porque quadrinhos trabalham com um meio narrativo muito próximo do cinema: a imagem. Porém, entre o cinema e os quadrinhos ainda temos o movimento e o som. Em 2005, o filme *Sin City*, de Robert Rodriguez, foi saudado como a perfeita sintonia entre cinema e quadrinhos. Rodriguez fez o filme quadro a quadro como o quadrinho de Frank Miller. Mas a distância ainda permanece: Rodriguez atribui àquelas imagens dos quadrinhos movimento e som, substituiu os balões das falas dos personagens, por falas reais. Com isso, o quadrinho continua sendo o quadrinho e o cinema, o cinema.

³ Nos dias de hoje, com computação gráfica, câmeras digitais e projeção digital, a velha película deixou de ser o suporte principal do cinema, tanto na filmagem como em sua projeção.



fotografia como o maior êxito das artes plásticas. A fotografia teria a capacidade de destituir da pintura a obsessão de recriar a realidade: “entre o objeto inicial e sua representação nada se impõe, a não ser um outro objeto” (BAZIN, 2008: 125), afirma Bazin, dando à objetiva da câmera uma força que os pintores realistas não tinham. O cinema, por sua vez, “vem a ser a consecução no tempo da imagem fotográfica” (BAZIN, 2008: 126), justamente porque as imagens ali representadas têm a capacidade de também apresentar a *duração*.

Segundo Bazin, “a fotografia nos permite, por um lado, admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar (...). Por outro lado, o cinema é uma linguagem” (BAZIN, 2008: 128). A fotografia aparece como um fixador do tempo da realidade, aquele eterno momento cravado em um instante de realidade. O cinema, como uma linguagem, é desenvolvido com uma sintaxe e uma semântica, algo a ser decodificado pelo espectador do filme, a ser interpretado com a junção, ainda, da duração.

Para Barthes, em *Retórica da Imagem*, a diferença central da fotografia para o cinema é que as fotografias têm um efeito de “ter estado aqui” e o cinema de “estar aqui”. A fotografia é tida como um elemento mecânico, tendo por isso a garantia de objetividade – o elemento humano, para Barthes, é apenas conotativo. A fotografia não é como uma cópia, ou mesmo uma cópia mal realizada, como afirmariam os platônicos. Barthes afirma:

A fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do objeto (...), mas a consciência do *ter estado aqui*. Trata-se, pois, de uma nova categoria de espaço-tempo: local-imediata e temporal-anterior, na fotografia há uma conjunção ilógica entre o *aqui* e o *antigamente*. (...) Se pode compreender plenamente a *irrealidade real* da fotografia; sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma *presença*, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica; sua realidade é a de *ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estupefacente do *isto aconteceu assim*: temos, então, (...) uma realidade da qual estamos protegidos. (...) Poderíamos, assim, estabelecer, entre o cinema e a fotografia, não uma simples diferença de grau, mas uma oposição radical: o cinema não seria fotografia animada: nele o *ter estado aqui* desapareceria, substituído por um *estar aqui* do objeto; isto explicaria a

existência de uma história do cinema, sem uma verdadeira ruptura com as artes anteriores da ficção, enquanto a fotografia, de uma certa forma, afasta-se da história. (BARTHES, 1990: 36-37)

A opção de Chris Marker pela fotografia não foi gratuita. A fotografia é usada por sua capacidade de desnudar a imagem cinematográfica. Não se pode dizer que o filme é um filme com fotografias, ou apenas um *photo-roman*, nem tampouco que as fotografias fazem o filme – e não só porque, em um instante, a ilusão do cinema é implantada.

Marker mistura os índices do cinema e da fotografia, confundindo e deixando uma reação estranha em quem vê o filme. O filme não é somente feito com fotografias, como se tivesse “desligado” o mecanismo básico do cinema: o movimento, as imagens reproduzidas a vinte e quatro quadros por segundo. O mecanismo do cinema continua, mas a ilusão do movimento é desnudada, tornando óbvia essa ilusão no cinema. Por outro lado, se pensarmos que são apenas fotografias, quando vemos o filme, mesmo quando as imagens estão estáticas, elas continuam tendo a aura do movimento. Lupton capta bem essa ideia, percebendo que as imagens em *La jetée* continuam contendo “o sopro da vida e movimento que parece animá-las pelo período em que permanecem na tela” (LUPTON, 2005: 91). O movimento continua existindo em “aura”, não só no momento em que se atinge a quantidade de quadros por segundos necessários para o surgimento da ilusão ou quando transições de fotos mais aceleradas acontecem – como se a aura do cinema não cessasse, mesmo com as imagens paradas: “presença cinemática, grávida de possibilidades de transformação em uma outra coisa” (LUPTON, 2005: 93).

Algumas imagens no filme se sucedem como numa continuidade, certa quantidade de imagens que se parecem umas com as outras. Se Bazin diz que a imagem fotográfica é uma forma de fixar um momento da realidade, para que possamos amar este momento, e o cinema é linguagem, Marker une as duas coisas em *La jetée*. O realismo da fotografia é colocado à prova, assim como a linguagem despertada pelo cinema - realismo da fotografia que já é transtornado pelo fato do filme ser uma ficção científica, e a linguagem do cinema é amplificada

até a sua exaustão.

Lupton chama a atenção sobre as escolhas de Marker neste ponto, relacionando as escolhas com a história do filme: “O herói do filme é tragicamente seduzido pela ilusão da vida, e para a ilusão relacionada que o cinema traz o passado à vida e permite que o experimente como se fosse o presente” (LUPTON, 2005: 95). Por isso, nos é enriquecedor o pensamento de Barthes nesse ponto. Se o filme confunde índices de fotografia e de cinema, ele acaba nos colocando entre o momento de “estar lá” e de “ter estado lá”, “como um sonho”, uma *irrealidade real*, não só a que vive o protagonista do filme, mas também do cinema. Ou como ainda afirma Deleuze: “o maior interesse da fotografia é nos impor a ‘verdade’ de inverossímeis imagens falsificadas” (DELEUZE 2007: 95). Com o uso da fotografia no cinema, com o “anúncio” de que se trata de um *photo-roman*, Marker une forma e conteúdo: enquanto o próprio personagem do filme se confunde em relação ao que vê e ao que vive, se é um sonho, se realmente aconteceu, os espectadores do filme também estranham o filme *La jetée*.

Aqui, cabe a nós lembramos o que diz Deleuze a respeito da *imagem-tempo*: em imagens como sonhos, e não mais imagens-lembrança, “a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito” (DELEUZE, 2005: 73), em que “não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito” (DELEUZE, 2005: 73). Podemos ver o protagonista do filme sentindo um estranhamento em relação ao que vê e em relação ao que lhe acontece, como também podemos ver como o próprio filme transmite um estranhamento em relação ao cinema. Dessa forma, o próprio cinema se torna um sonho - ainda mais, “o cinema é como um sonho”, na máxima de Buñuel, ou a “fábrica de sonhos” de Hollywood. Em *La jetée*, tudo acontece de forma dupla: ao mesmo tempo em que o protagonista vai ao passado, na ilusão de viver uma vida com a mulher, vemos no filme um palco armado para que sejamos seduzidos pela ilusão do cinema. As fotografias projetadas na tela se ligam automaticamente a uma outra imagem virtual: a do cinema.

Neste filme, teremos outras formas duplicadas: quando observamos a memória

do protagonista do filme, vemos que ela é sempre remetida a dois níveis: ruínas e museus, as ruínas de Paris e o “museu da memória”. A memória é formada por fragmentos do passado, ela se encontra destruída como ruínas ou é fragmento de uma história retirada de seu contexto, colocada em um museu, como o que nosso herói e a mulher visitam em seu último encontro. O filme também apresenta esse jogo: as imagens estáticas nos remetem às ruínas de um filme, como um pequeno fragmento de um filme – um quadro, dos vinte e quatro por segundo, cuja necessidade o cinema tem para existir. Também temos o filme como um museu: *La jetée* pode ser visto como uma releitura de *Vertigo*⁴, de Alfred Hitchcock, ou ainda como trechos deste filme, retirados para serem colocados em um museu. No filme de Marker, é reproduzida a cena de *Vertigo* em que o protagonista aponta para uma árvore que indicaria épocas diferentes. O protagonista aponta para fora da árvore, ou seja, para o futuro, e diz: “é de lá que eu vim”.



(*Vertigo* de Hitchcock)

(*La Jetée* de Chris Marker)

A semelhança acontece também com o cabelo da mulher de *La jetée*, que coincide com o da personagem Madeleine, de *Vertigo*; os arranjos de flores que aparecem quando o protagonista de *La jetée* espia a mulher pela primeira vez, evocam os arranjos de flores de Podesta Baldocchi, vistos por Scottie pela primeira vez em que espia Madeleine. O próprio conteúdo dos dois filmes também

⁴ No Brasil o filme foi traduzido com o nome de “Um corpo que cai”; Em Portugal o filme foi traduzido por “A mulher que viveu duas vezes”; optamos por continuar com o nome original porque a tradução literal, *Vertigem*, parece muito mais apropriada para o filme.

se aproxima. O filme de Hitchcock conta a história do detetive John ‘Scottie’ Ferguson, que é contratado para vigiar Madeleine, uma mulher com tendências suicidas. Os dois se apaixonam. John ‘Scottie’ Ferguson, na esperança de salvar Madeleine, a leva para visitar a torre da Missão Espanhola de São João Batista. Lá, Madeleine se joga da torre. Com uma crise nervosa, John ‘Scottie’ Ferguson é internado em um hospital. Quando sai, visita os lugares onde Madeleine costumava ir. Em um desses lugares ele vê uma mulher igual à Madeleine: Judy Barton. A partir daí, John ‘Scottie’ Ferguson começa a confundir as duas mulheres.

Em *La jetée* temos a essência do filme de Hitchcock: o protagonista do filme de Marker tenta voltar ao passado para reencontrar a mulher pela qual é obcecado. John ‘Scottie’ Ferguson confunde Madeleine e Judy e se impressiona com a semelhança que há entre as duas, descrendo que existam duas mulheres iguais. Ferguson espera que Judy aja como Madeleine, no intuito de fazer com que Madeleine volte a viver. O protagonista de *La jetée* também participa dessa confusão; não está certo de que a mulher que reencontra no passado era real ou um sonho.

Deleuze afirma que *Vertigo* nos lembra que “o tempo não nos é interior, mas somos nós, interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado” (DELEUZE, 2005: 103-104). Robert Grélier nota a respeito dos filmes de Marker: “Para o viajante a referência é o tempo” (GRÉLIER, 1986: 19). O protagonista de *La jetée* não é somente um viajante, mas um viajante no tempo, percorrendo diversas “ondas temporais”. Quando Marker confunde os índices de cinema e fotografia, quando coloca areia nos olhos do protagonista de seu filme, resta somente uma referência: o tempo.

Marker parece muito consciente do tempo como a última referência possível. Em seu filme *Sans soleil*, o narrador nos diz: “No século XIX a humanidade acertara as contas com o espaço. O desafio do século XX era a coabitação do tempo”. Em *Sans Soleil*, Marker aponta que os tempos são vividos de uma forma própria, por cada pessoa, por cada sociedade, ao mesmo tempo em que temos

as imagens: imagens para serem habitadas dentro do tempo.

Distinguimos a fotografia do cinema pelo poder deste de atribuir àquela a sensação e a ilusão do tempo. Utilizando fotografias em um filme, Marker extrapola a montagem cinematográfica, desnudando e amplificando a própria imagem cinematográfica. Se, na *imagem-movimento*, o relevante é o processo da montagem e, obviamente todo o movimento que ele realiza, na *imagem-tempo* a duração se torna o ponto principal: com essas imagens percebemos o tempo. No caso de *La jetée*, sentimos o tempo direto do cinema. Ou, concordando com Deleuze, “em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objetivo a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende” (DELEUZE, 2005: 56).

Para Deleuze, uma das principais características do conceito de *imagem-tempo* é a auto-referencialidade do cinema. Com uma ficção científica, Marker pensa sobre o tempo no cinema, coloca em seu leito a problemática da ilusão causada pela reprodução contínua de fotografias. A ligação entre imagem e movimento da *imagem-movimento* surge como um problema. Se nos documentários de Marker temos, como disse José Carlos Avelar, uma espécie de ensaio, em *La jetée* não é muito diferente. Temos um ensaio sobre o tempo no cinema, sobre a ilusão causada pelo cinema, por essa *imagem-tempo* paralisada como os animais empalhados que as personagens visitam em um museu. Nora M. Alter também coloca *La jetée* em um entre-lugar que não é a ficção: “um filme de teoria, um filme filosófico, e um filme de crítica cultural” (ALTER, 2006: 92).

Nesse sentido, para Marker, essa ambição de representar o real é dispensável, já que a própria realidade do cinema é tudo o que pretende revelar. *La jetée* representa o cinema para o próprio cinema e, através de suas imagens estáticas, mostra que a ilusão, que deve tudo à duração que está contida nas imagens, é a sua única verdade. O cineasta francês faz um movimento interessante: se o cinema depende da duração, ele retira a duração das imagens. Ainda assim somos seduzidos por essa ilusão e atirados ao tempo de uma forma ainda mais crua, diferente daquela em que o tempo e o movimento coincidem nas imagens.

Marker trabalha como um mágico que revela o seu segredo. Deixamos de crer que o cinema é uma magia de fato, sobrenatural, para descobrir que tudo não passou de um truque. Contraditoriamente, quando descobrimos o segredo do truque, tornamo-nos, automaticamente, um mágico diante daqueles que não o sabem. Revelado o segredo, *La jetée* quer nos tirar a ilusão do cinema e nos entregar ao tempo. Um movimento contraditório mais uma vez: o tempo, a duração, são a razão do cinema.

Por isso passamos por muitas ilusões em *La jetée*. No filme, o homem que chefia as experiências no subsolo do Palais de Chaillot com os perdedores da terceira guerra mundial seria um homem razoável: “Em vez disso, conheceu um homem razoável que lhe explicou sossegadamente que a raça humana estava condenada. O Espaço estava proibido. A única esperança para sobreviver recaía no tempo”, diz a voz em *off*. Porém, os cientistas nos remetem diretamente aos campos de concentração onde aconteciam experiências com os judeus. Sussurram em alemão, não se importam em levar os perdedores da guerra à loucura ou à morte. Ainda somos seduzidos (e seduzimos) a partir das experiências com humanos que acontecem nos subterrâneos do *Palais de Chaillot*. Antes de existir esse palácio, havia, em seu lugar, o Convento da Visitação, destruído durante a revolução francesa. Após a vitória na Batalha do Forte do Trocadéro, Luís XVIII construiu a *Villa Trocadéro*. O *Palais de Chaillot* só foi terminado em 1937, com dois pavilhões em “L”, os jardins e esculturas de artistas e abriga, entre outros museus, o *Musée de l'Homme* (Museu do Homem); e abrigara, outrora, a *Cinémathèque Française* (Cinemateca Francesa). Foi também no *Palais de Chaillot* que, em 1948, a Assembléia Geral das Nações Unidas adotou a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

O Museu do Homem é um museu etnográfico que tem, como ponto principal, a raça humana, com sua evolução e cultura. Marker, em *Les statues meurent aussi*, filme codirigido por Alain Resnais, descreve bem sua sensação em relação ao Museu do Homem:

Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos a cultura. É que a sociedade das estátuas é mortal. Um dia, seus rostos de pedra se decompõem. Uma civilização deixa atrás de si esses traços mutilados como as pedras do Pequeno Polegar. Mas a história comeu tudo. Um objeto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu (LES STATUES).

Em *La jetée*, estamos no subterrâneo da cultura humana, no mesmo lugar em que a história do cinema não cessa de existir e em que os direitos do homem são declarados. A ligação entre os cientistas do filme e os nazistas em um subterrâneo aparece como um aviso: nossa cultura também nos levou ao nazismo; embora ele tenha sido derrotado, não podemos ignorar sua existência – se esquecermos dos direitos dos homens, vamos ser levados a esse subterrâneo de horror, morte e loucura. Sob uma estrutura que homenageia a guerra, temos também, anos depois, uma declaração dos direitos do Homem. *La jetée* não deixa de ser um libelo à liberdade e à humanidade, depois dos horrores da guerra.

Coabitar o tempo, o desafio pregado por Marker ao século XX, significa, antes de tudo, não sermos seduzidos por más ilusões; e termos que olhar para o passado, para o subterrâneo da história humana e para os horrores que o homem também foi capaz de criar. Coabitar o tempo também é o desafio do cinema: extrair das imagens uma sensação que seja somente a do tempo. Marker faz isso com as *imagens-tempo* de seu *La jetée*: liga aquelas imagens fotográficas a uma imagem virtual do próprio cinema. Sem ter mais o espaço habitável, temos que acertar as contas com o tempo.

O cineasta francês leva isso ainda mais adiante. Lidar com o tempo é, de certa forma, lidar contra a lógica do capital, subtraindo da fórmula “tempo é dinheiro” somente o dinheiro, tendo, então, o tempo. A crítica de Eisenstein e de outros pensadores a respeito do cinema de Hollywood é a respeito da visão que eles têm de uma finalidade burguesa, de lucro, nesta cinematografia. Deleuze liga essa fórmula “burguesa” de cinema à *imagem-movimento*. Nesse sentido, ao se remeter ao próprio cinema, Marker faz com que o cinema enfrente “seu pressuposto mais intenso, o dinheiro, e a imagem-movimento cede lugar à

imagem-tempo” (DELEUZE, 2005: 99-100). Dessa forma, *La jetée* não se liga somente ao filme *Sans soleil*, mas também ao seu filme mais ativista: *Le fond de l'air est rouge*. Este filme traça imagens das expansões da esquerda no mundo, pós-maio de 1968.

Com este filme podemos verificar a relação *imagem-movimento* e o capital e sua oposição, *imagem-tempo* e tempo. Marker parece querer lembrar – nesse seu “filme filosófico”, como define Alter – que os *conceitos* da filosofia nunca podem se ligar à lógica capitalista, como aponta Deleuze e Guattari (2007). E ainda, percebe Marker, como Deleuze e Guattari, que “criar é resistir” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 143). Em *La jetée*, Marker explora a criação do tempo no cinema: esculpir uma ilusão, explorá-la, revelando-a e, conseqüentemente, causando um estranhamento. É apenas com esse jogo contraditório de ilusão de coabitação do mesmo tempo que a *vérité*, a verdade do cinema, pode surgir. A *imagem-tempo* no filme faz com que sintamos o tempo, sendo ele tudo o que resta. Para Marker, o tempo é a única ilusão permitida. E podemos ver em *La jetée*, um filme pré-maio de 68, que parece adiantar um de seus lemas: sejam realistas, exijam o impossível.

BIBLIOGRAFIA:

- ALTER, Nora M. Chris Marker. Chicago: University Of Illinois Press, 2006.
- AVELAR, José Carlos. “Imagem e som. Imagem e acção. Imaginação”. In: GRÉLIER, Robert. O bestiário de Chris Marker. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- BARTHES, Roland. “A retórica da imagem”. In: O óbvio e o obtuso: Ensaio críticos III. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. Trad. Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Cinema II: Imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. O Que É A Filosofia? Trad. Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.

GRÉLIER, Robert. "O bestiário de Chris Marker". In: _____. O bestiário de Chris Marker. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

LUPTON, Catherine. Chris Marker: Memories of the Future. Londres: Reaktion Book, 2005.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA:

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes: Jean Négroni, Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux e outros. Roteiro: Chris Marker. Argo Films, 1962. 28 min.

LE FOND De L'air Est Rouge. Direção: Chris Marker. Produção: n/c. Intérpretes: Laurence Guvillier, Davos Hanich, Yves Montand. Roteiro: Chris Marker. Dovidis, 1977. 240 min.

LE JOLI MAI. Direção: Chris Marker e Pierre Lhomme. Produção: n/c. Intérpretes: Chris Marker, Yves Montand e Simone Signoret. Roteiro: Chris Marker e Catherine Varlin. Sofracima, 1963. 165 min.

LES STATUES Meurent Aussi. Direção: Chris Marker & Alain Resnais. Produtor: Alain Resnais. Intérpretes: Jean Négroni. Roteiro: Chris Marker. Présence Africaine, 1953. 30 min.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. Produção: Chris Marker. Intérprete: Florence Delay. Roteiro: Chris Marker. Argos Films, 1983. 100 min.

VERTIGO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbet Coleman, James C. Katz, Alfred Hitichcock. Intérpretes: James Stewart, Kin Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore e outros. Roteiro: Alec Coppel e Samuel A. Taylor. Paramount Pictures, 1958. 128 min.