

LA JETÉE, "DOCUMENTÁRIO" DO FUTURO

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia *



Davos Hanich como o homem submetido ao experimento.



Hélène Chatelain representa a mulher pela qual o viajante do tempo se apaixona em La Jetée

Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. Com este intertítulo explicativo começa *La Jetée* (1962), "filme de ficção científica feito com imagens fixas, à exceção de um único movimento" ¹. O curta-metragem narra a aventura de um sobrevivente da Terceira Guerra Mundial que vive como prisioneiro nos subterrâneos de uma Paris destruída. Esse homem guarda lembranças de uma infância feliz na superfície, em tempos anteriores à guerra,

* Jornalista, doutorando em Multimeios, Inst. de Artes, Unicamp.

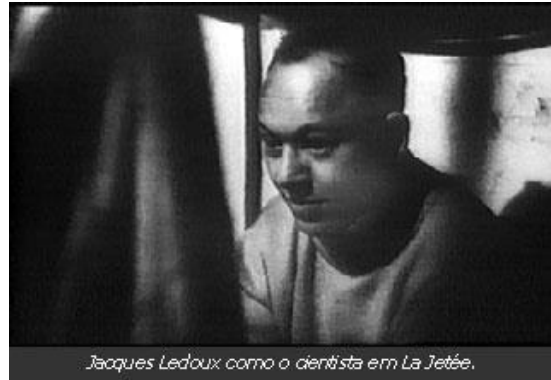
¹ MARKER, Chris. *O Bestiário de Chris Marker*, p. 100.

quando costumava ser levado pelos pais para admirar os aviões no aeroporto de Orly. Numa dessas idas ao aeroporto, quando criança, ele vê um homem ser assassinado. Em virtude dessas lembranças, cientistas do pós-guerra o escolhem como cobaia para experiências de viagem no tempo. Como a superfície do planeta foi devastada pela guerra e pela radiatividade, a humanidade vive reclusa no subsolo e com poucos recursos. A única saída para um renascimento da civilização estaria no sucesso das viagens no tempo e na mobilização de conhecimento e fontes de energia advindas desse artifício. Depois de alguns viajantes do tempo não terem sobrevivido ou acabarem loucos, o protagonista de *La Jetée* será o homem mais apto a reverter em sucesso essa empresa. Ele viaja ao passado, diversas vezes, até que se apaixona por uma mulher. A certa altura o viajante do tempo é enviado ao futuro e trava contato com uma civilização renascida, numa Paris reconstruída. Logo percebe que nunca passou de uma mera cobaia ou ferramenta nas mãos de cientistas e autoridades de seu tempo. De volta do futuro e diante da ordem de não mais viajar ao passado, o viajante acaba por aceitar os favores de amigos que fez na Paris reconstruída. Pede que o enviem ao passado, aos tempos do pré-guerra, para que viva com a mulher pela qual se apaixonou. O reencontro se dá no aeroporto de Orly, em meio a mais forte das sensações de *déjà-vù*. Antes que consiga chegar à mulher, o homem é alvejado por alguém que ele reconhece ser um enviado de seu tempo. Sua execução é testemunhada por ele próprio, ainda criança, num dia de passeio no aeroporto. O filme termina com o narrador dizendo que, no momento em que o homem percebeu o enviado do futuro, compreendeu que é impossível escapar ao tempo, e que aquele momento, gravado em sua memória desde criança era, na verdade, o instante de sua própria morte.

Raymond Bellour procura resumir todos os aspectos de *La Jetée* afirmando:

(...) que esse filme condensa, em 29 minutos: uma história de amor, uma trajetória rumo à infância, um fascínio violento pela imagem única (o único da imagem), uma representação combinada da guerra, do perigo nuclear e dos campos de concentração, uma homenagem ao cinema (Hitchcock, Langlois, Ledoux, etc.), à fotografia (Capa), uma

visão da memória, uma paixão pelos museus, uma atração pelos animais e, em meio a tudo isso, um sentido agudo do instante.²



La Jetée trabalha essencialmente com dois temas recorrentes no cinema de ficção científica: o holocausto nuclear e a viagem no tempo. Contudo, nenhum desses temas é tratado por Marker de forma corriqueira. O paradoxo temporal é intensamente examinado, num exercício que acaba por ratificar a máxima da "inelutabilidade" do tempo. As imagens da Paris destruída e do refúgio subterrâneo também impressionam pela crueza e melancolia. Mas a característica mais marcante do filme reside em sua forma, na opção pela fotomontagem. *La Jetée* é um filme sonoro e em preto e branco, mas que prescinde de uma das, senão a mais característica qualidade de um filme: o movimento. A narrativa decorre da sucessão de imagens estáticas, fotografias filmadas. No entanto, em nenhum momento podemos afirmar que o filme carece de montagem ou que não é cinema, pois, na construção da narrativa por meio da sucessão de fotografias, Marker faz uso de praticamente todos os dispositivos da linguagem cinematográfica. Planos gerais são sucedidos por planos médios ou de conjunto, intercalados por planos próximos e *close-ups* que reforçam a dramaticidade, sem falar nas fusões. Observamos então, com maior evidência, a função da macronarrativa, qualidade cinematográfica já examinada por André Gaudreault em "Film, Narrative, Narration - The Cinema of the Lumière Brothers"³. Se com a ausência de movimento perde-se a micronarrativa, isto é, a narrativa

² BELLOUR, *Entre-Imagens*, p. 170.

³ Em ELSAESSER, Thomas e BARKER, Adam (eds.). *Early Cinema - Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990. Gaudreault menciona a análise de *La Jetée* feita por Roger Odin, para quem "o filme que consiste inteiramente em fotografias ou 'imagens congeladas' apresenta um 'efeito de slide'" (p. 72). Comenta também estudos de Roman Gubern e Jurij Lotman, para chegar à noção de que "embora esses dois níveis da narrativa [a macro e a micronarrativa] sejam concomitantes, eles tendem inevitavelmente a cancelar um ao outro. Ou, mais precisamente, o segundo nível só pode operar tendendo a encobrir o primeiro: espectadores não estão cientes

inerente à movimentação interna de cada plano em particular, *La Jetée* demonstra que a macronarrativa, isto é, a narrativa decorrente da sucessão de planos, uma vez preservada, sustenta sem problemas todo o procedimento do discurso fílmico. Pois como já disse Raymond Bellour, "(...) não é o movimento que define o cinema de forma mais profunda (Peter Wollen tinha razão, ao lembrá-lo recentemente), mas o tempo" ⁴. No Brasil, encontramos experiência como a de *La Jetée* no curta-metragem *Banco de Sangue* ⁵.

Mas o maior interesse de *La Jetée* para este estudo está no recurso ao estilo documentário. Nesse filme, Chris Marker não poupa "aspiração documentária" para dar ares de registro a um relato hipotético ou fantasioso. O modelo do documentário clássico é o que mais se aproxima da estética de *La Jetée*. Uma das características mais importantes é o recurso ao *voice-over*, a narração do início ao fim que explica, comenta e antecipa cada plano ou cena, envolvendo todo o filme numa atmosfera de onipresença e suprema sabedoria. Em *La Jetée*, a voz de Jean Négroni é a "voz de Deus", que não só introduz o espectador ao contexto narrativo, explicando como a humanidade chegou a refugiar-se em subterrâneos depois de uma guerra mundial que devastou o mundo, como também elabora o recado moral engendrado por Marker. Como no documentário clássico, o narrador guia o espectador até determinadas conclusões ou "descobertas morais", mais ou menos como observamos nos mais radicais filmes de tese⁶. Como no documentário clássico, a narração de *La Jetée* também tem um propósito didático. Antes que se apresente a história do amor de um homem por uma mulher do passado, o narrador expõe a história de um futuro pós-guerra comentando imagens de uma cidade destruída e de

de estarem assistindo a um vasto número de micronarrativas sendo ligadas e se acumulando, peça por peça, para a criação de uma macronarrativa. Em outras palavras, a macronarrativa é formada não por micronarrativas sendo encadeadas, mas pelo fato de as mesmas serem sistematicamente desconsideradas enquanto tais. Esse é o caso, pelo menos, num certo tipo de narratividade (o qual tem sido de fato dominante na prática cinematográfica)". (*Ibid.*, p. 72-3).

⁴ BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*, p. 92. Bellour refere-se entre parênteses ao artigo "Feu et Glace", no qual Peter Wollen assinala, na página 21, que "o movimento não é uma necessidade inerente ao cinema" e que "a impressão de movimento também pode ser criada por uma decupagem de imagens fixas". (*apud Ibid.*, 129).

⁵ Filme realizado na ECA-USP. Já o assisti, mas infelizmente não disponho de dados como ano de produção e nome do diretor.

⁶ Aqui convém ressaltar que o filme-tese ou a guia do espectador não são fenômenos observáveis apenas no escopo do documentário clássico. O *cinéma-vérité*, o direto ou filmes de entrevista polifônicos também podem servir ao reforço de uma tese proposta de antemão, por vezes de maneira ainda mais sutil e eficaz do que o documentário clássico.

experimentos científicos em laboratórios subterrâneos. Toda a explicação do narrador, que acaba por selar a construção do espaço diegético, mais a locução das manobras do protagonista, objetiva levar o espectador à conclusão de que "o tempo é inescapável" - é impossível aprisioná-lo de fato, burlá-lo, ainda que em imagens estáticas. Se o cinema permite uma sofisticada manipulação do tempo através da montagem, *La Jetée* demonstra que mesmo imagens estáticas são capazes de fluir e de se submeter ao transcorrer do tempo. O filme trata de um conteúdo posto em constante debate através de sua forma.

Além do *voice-over*, outra característica que contribui para o caráter "documental" de *La Jetée* é justamente esse alijamento do movimento e a ênfase da imagem estática. Para se compreender melhor esse aspecto, convém remetermos às implicações psicológicas, fenomenológicas e até mesmo metafísicas da fotografia, em estudos como os de André Bazin, Roland Barthes ou Kendall Walton, entre outros. A fotografia, enquanto decalque do real, embalsamamento (concepções *bazinianas*), fragmentos de supressão do tempo que atestam o "isto-foi" (concepção *barthesiana*) e dispositivo de transparência (ver artigo de Walton, "On Pictures and Photographs; Objections Answered"), apresenta, até hoje, a despeito de procedentes e repetidos ataques a esta idéia, um forte componente de realismo.

É difícil resistir ao "apelo documentário" da fotografia. Podemos ser bastante cétricos em relação a ela, bastante críticos e reflexivos, mas uma vez pegos de surpresa (e o cotidiano nos prega várias dessas peças), corremos o risco de tomar a imagem fotográfica como documento incontestável, prova da verdade. E isso a despeito do alerta de Barthes ou Derrida quanto à confusão que fazemos entre o "verdadeiro" e o "real", categorias distintas que se estendem ao documentário, conforme assinala Michael Renov ⁷.

De toda maneira, não há como ficar indiferente ao Arco do Triunfo semidestruído em *La Jetée* (ainda que se trate de uma montagem), às imagens da Paris devastada (ainda que não sejam de fato Paris) e aos sucessivos planos dos subterrâneos escuros em oposição às imagens do retorno ao passado de

⁷ Cf. *Theorizing Documentary*, p. 17.

luz e abundância. Quando a viagem no tempo começa a se efetuar, o narrador instiga nosso afeto pela realidade ao comentar o aparecimento de imagens "verdadeiras": "um quarto de dormir verdadeiro", "crianças verdadeiras", "pássaros verdadeiros", "gatos verdadeiros" e "sepulturas "" - são as



primeiras impressões do protagonista de volta ao tempo de sua infância. A fotografia, em *La Jetée*, contribui para um efeito que não chamaria exatamente de "efeito de real", mas sim "efeito de registro". E por mais curioso que isso possa parecer, uma vez que a obra prescinde da imediata característica que torna a impressão fotossensível ainda mais apta à "revelação" do mundo, em termos *bazinianos*: o movimento que desemboca no dispositivo cinematográfico.

Em seu célebre ensaio "A Ontologia da Imagem Fotográfica", André Bazin assinala a importância do dispositivo fotográfico para o dispositivo cinematográfico, aspecto que reforçaria o comprometimento do cinema com o real, com o "desvelamento" (de "tirar o véu") do mundo em que vivemos. Por mais ideológica que essa teoria se revele, o realismo *baziniano* é fascinante e se ergue sobre um edifício argumentativo considerável. Numa perspectiva mais atualizada, Kendal Walton trata exaustivamente de uma metafísica e de uma fenomenologia do dispositivo fotográfico que se aplicam também ao cinema. Se para Bazin a fotografia foi a primeira técnica que dispensou o homem do trajeto de representação da realidade, após as investidas pós-estruturalistas ou pós-modernas Walton advoga que as imagens fotográficas estão num patamar que as distingue das demais imagens pictóricas, ainda que não deixem de ser representações:

*Quase todos os filmes são representacionais; mais especificamente, são representações que retratam alguma coisa, são imagens pictóricas. (...) as fotografias distinguem-se entre as imagens pictóricas por sua transparência: olhar uma fotografia é de fato ver, de forma indireta, porém genuína, o objeto nela representado.*⁸

⁸ "Sobre Imagens e Fotografias: Resposta a algumas objeções", p. 1 (fragmento em xerox).

"As imagens fotográficas são transparentes"⁹, afirma Walton categoricamente. "Ao ver a fotografia de um cravo, vejo o cravo" ¹⁰, complementa. Quando vemos as fotografias de *La Jetée*, vemos as ruínas de Paris, os becos escuros do subsolo, o experimento científico, as lembranças do protagonista, as imagens do passado. Mesmo que isso dependa de um "imagining seeing" como o proposto por Noël Carroll e que Kendall Walton não negligencie. "Imaginamos ver" o Arco do Triunfo semi-destruído, "imaginamos ver" uma fase obscura da história da civilização, período de decadência humana e de nostalgia, mas "imaginamos ver" tudo isso, evidentemente, sobre o suporte persuasivo da imagem fotográfica.

Raymond Bellour sintetiza a questão do apelo documentário de *La Jetée* ao expor estas impressões:

Mas gostaria, principalmente, de dizer porque esse filme de ficção (e até mesmo de ficção científica) pôde parecer indispensável numa seleção de caráter documentário (isso valeria também, por exemplo, para Colloque des Chiens, de Raoul Ruiz). A coisa é simples, apesar de estranha: é que a fotografia, em si mesma, mas também em sua diferença em relação ao filme, ainda mais quando este filme é um filme de ficção, tem uma dimensão documental indiscutível. Ela não duplica o tempo, como o filme; ela o suspende, fratura, congela e, desse modo, o "documenta". Ela constitui, por assim dizer, uma verdade absoluta de cada um dos instantes sobre os quais assenta seu domínio. "A foto é a verdade" (foi o que Godard pediu para Michel Subor dizer a Anna Karina, acossando-a com sua máquina em O Pequeno Soldado). Mas o que realmente significa a frase: "O cinema é a verdade 24 vezes por segundo?" Algo impossível, visto que o cinema esconde o que a fotografia mostra: cada imagem por si mesma, em sua verdade nua, que sucumbe a seu transcorrer. A menos que o cinema possa, em seu próprio transcorrer, aproximar-se dessa verdade por diversos meios entre os quais imagino que o mais seguro, ou pelo menos o mais marcante, seja o de contar uma história, feita de instantes congelados, desde a sua tomada, seja qual for "a vida" com que sejam dotados pela montagem, pela música, pelo texto e pela voz. É o que faz La Jetée, dois anos depois de O Pequeno Soldado da revolução do cinema ter lançado sua fórmula. Trata-se ao mesmo tempo de uma maneira (de novo: não é a única, mas uma das mais radicais e, provavelmente, a mais marcante, de um modo ao mesmo tempo abstrato e material) de verificar uma segunda proposição de Godard, que é preciso articular à primeira (elas se esclarecem

⁹ *Ibid.*, p. 7. O autor continua explicando: "(...) não importa se o que vejo mantém comigo esta ou aquela relação espacial. (Ver um objeto pode exigir ver algo que é verdadeiro a seu respeito, podendo resultar disso a exigência de que ver alguma coisa é, num sentido relevante, reconhecê-la. Mas disso não resulta a exigência de ver o que os fatos egocêntricos predominam - fatos sobre a relação espacial do objeto com o observador).

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

*mutuamente): um filme sempre deve ser o documentário de sua própria filmagem.*¹¹

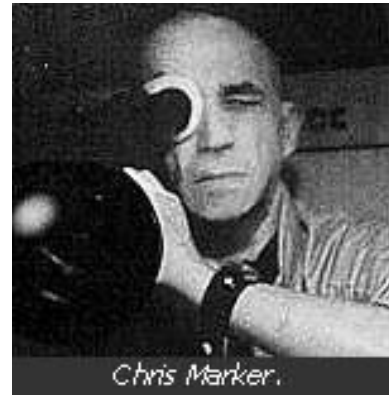
Além de *La Jetée*, outro filme de ficção científica que recorre inicialmente à sucessão de imagens estáticas é *Soylent Green*¹², de Richard Fleischer. Esse filme apresenta uma seqüência introdutória de cerca de 2'15", que antecede a exibição de seu título e pode ser tida como um documentário sobre a fundação e desenvolvimento de Nova York, narrado em fotografias com um fundo musical contínuo. São imagens primeiramente rurais, depois urbanas. Fotografias de colonos, de construções, de Manhattan vista do alto, da produção de automóveis, do tráfego da cidade e das pessoas, do lixo e poluição, em preto e branco e coloridas, abrangendo um período que vai dos primeiros tempos de colonização até o ano de 2020, no qual se ambientará a trama de *Soylent Green*. A sucessão de imagens realça o intenso povoamento e industrialização da cidade, levando-nos a crer que, em 2020, Nova York é uma megalópole hiperpopulosa e poluída. A partir daí tem início, propriamente, a narrativa de *Soylent Green*. Contudo, a seqüência introdutória de *Soylent Green* guarda uma importante diferença em relação à estética de *La Jetée*: nela há movimento do plano, ou melhor, movimento de câmera. Embora sejam imagens estáticas, sua apresentação recorre a *zoom in*, *zoom out* e panorâmicas, por exemplo. Também observamos o recurso a *wipes* (cortinas) na divisão da tela. Conforme as fotografias evoluem do meio rural para o urbano e, finalmente, para o da grande metrópole, o movimento interno dos planos e a montagem se intensificam, dando a impressão de um dinamismo crescente, correlato à passagem do tempo na história de Nova York. O ritmo da montagem obedece a um esquema que vai de uma sucessão de imagens e música mais pausada a um clímax imagético-sonoro (a música se acelera, assim como a sucessão de imagens), para depois retornar ao ritmo inicial. Finda a exibição desse breve "documentário", o filme retoma uma estética tradicional: decupagem clássica estruturada sobre macro e micronarrativas.

De volta ao filme de Marker, em resumo, duas características denunciam a influência do documentário, ou pelo menos de uma estilística documentária,

¹¹ BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*, p. 170-1.

¹² O filme, protagonizado por Charlton Heston, saiu no Brasil com o título de *No Ano de 2020*.

sobre o filme *La Jetée*: o *voice-over*, narração onipresente e onisciente, e a ênfase fotográfica, realce concedido pela exclusão do movimento interno ao plano, algo que caracteriza fundamentalmente o cinema. É assim que o documentarista Chris Marker engendra um documentário hipotético sobre a trajetória de um homem apaixonado por uma mulher do passado, tendo como palco o futuro de uma humanidade devastada pela Terceira Guerra Mundial.



Bibliografia

BARSAM, Richard Meran (Ed.). **Nonfiction film theory and criticism**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

BONITZER, Pascal & DANEY, Serge. "**L'Écran du Fantasme**". Fragmento em xerox.

INTERNET MOVIE DATABASE, www.imdb.com.

MARKER, Chris. **The Rest is Silent**. Disponível em http://es.art.rmit.edu.au/projects/media/marker/Rest_is_Silent_479.html .

NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries** - questions of meaning in contemporary culture. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

----- **Representing reality** - Issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

----- **A voz do documentário**. Fragmento em xerox.

NINEY, François. **L'Épreuve du Réel à L'Écran** - Essai sur le principe de réalité documentaire. De Boeck Université.

ODIN, Roger. **A questão do público**. Fragmento em xerox.

PLANTINGA, Carl. **Rethoric and representation in nonfiction film**. Cambridge: Cambridge University, 1997.

RAMOS, Fernão. **O que é documentário? em Estudos de Cinema 2000** – Socine. Porto Alegre: Sulina, 2000.

RAMOS, Fernão. **Socine** - Panorama da teoria do cinema hoje. Fragmento em xerox.

RENOV, Michael (Ed.). **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993.

SOBCHACK, Vivian. **Inscrevendo o espaço ético**: dez proposições sobre a morte, a representação e o documentário. Fragmento em xerox.

VÁRIOS. **O Bestiário de Chris Marker**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

WALTON, Kendall. **Sobre imagens e fotografias**: resposta a algumas objeções. Fragmento em xerox.

Dados técnicos

Filmografia

La Jetée, dir.: Chris Marker, FRA, 1962

Soylent Green, dir.: Richard Fleischer, EUA, 1973

Fichas Técnicas

La Jetée

Argumento, realização e câmara: Chris Marker

Comentário: Chris Marker

Narrador: Jean Négroni

Montagem Jean Ravel

Música: Trevor Duncan et choeurs de la cathédrale St. Alexandre-Newsky

Elenco: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Henrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Etienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Borowczyk, Janine Klein, Bill Klein, Germano Faccetti

FRA, 1962

Soylent Green

Dir.: Richard Fleischer

Roteiro: Harry Harrison (autor do romance) e Stanley R. Greenberg

Câmera: Richard H. Klein

Montagem: Samuel E. Beetley

Elenco: Charlton Heston, Lee Taylor-Young, Chuck Connors, Joseph Cotten, Brock Peters, Paula Kelly, Edward G. Robinson e outros.

Fonte das imagens

<http://cs.art.rmit.edu.au/projects/media/>

[marker/Image_Library_796.html](http://cs.art.rmit.edu.au/projects/media/marker/Image_Library_796.html)