

# Ensaísmo e utopia em um fotofilme de Chris Marker

Érico Elias<sup>1</sup>

Ao ser capturado, tratado e transposto para a estrutura narrativa fílmica, o arquivo fotográfico ganha novas significações. Esse tipo de produção resultante é o que denominamos “fotofilmes de apropriação”, por contraste aos “fotofilmes plenos”, que partem de fotografias capturadas com a intenção prévia de ser transpostas ao formato fílmico<sup>2</sup>. Os pioneiros nesse procedimento, que permanece marginal tanto para a história do cinema como para a história da fotografia, podem ser apontados entre um grupo bastante seletivo e heterogêneo de realizadores franceses atuantes a partir de meados da década de 1950. Nomeadamente, Chris Marker (1921-2012), Agnès Varda (1928-) e Jean-Luc Godard (1930-). Os três mantêm entre si algumas afinidades eletivas, para além do aspecto geracional. Possuem uma obra extremamente longeva e farta, ao longo da qual não cessaram nunca de operar passagens dos mais diversos tipos, entre imagens de naturezas distintas, entre a ficção e o documental, entre diferentes formas de enunciação. Marker e Varda permaneceram de certa forma desconhecidos do grande público, enquanto Godard se fez célebre pelos filmes de ficção realizados ao longo da década de 1960. Os três contribuíram para delinear os contornos do que a crítica viria a chamar de “filme de ensaio”, uma maneira inovadora de fazer cinema, a partir da qual deixaria de fazer sentido tanto a busca por uma verdade factual, característica fundante do

---

<sup>1</sup> É mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado com bolsa FAPESP. Realizou residência artística de um ano na École Nationale Supérieure de la Photographie em Arles, França.

<sup>2</sup> Os “fotofilmes de apropriação” são tema de pesquisa de doutorado em andamento. A pesquisa relaciona a categoria de fotofilmes ao procedimento de apropriação e busca entender as transformações operadas na passagem do arquivo fotográfico à tela do cinema.

documentarismo clássico, como a necessidade de se contar uma história, o princípio da narratividade inerente ao campo da ficção e do melodrama. Vejamos alguns aspectos determinantes para pensar o filme de ensaio e como esse gênero se entrecruza com a criação fotográfica e cinematográfica de Chris Marker, ao longo das décadas de 1950 e 1960.

Em março de 1948, Alexandre Astruc publicou na revista “L’Écran Français” um artigo premonitório, que acabaria por exercer influência decisiva dentre os realizadores da nouvelle vague. Intitulado “O Nascimento de uma Nova Vanguarda: a câmera-caneta”, o artigo propunha o desenvolvimento de novas bases para a criação cinematográfica, a partir das quais seria possível pensar o cinema como uma linguagem, cuja sintaxe e a complexidade fizessem dele um meio expressivo efetivamente amadurecido. Astruc coloca sua proposta em termos que apontam para além da dicotomia entre documentário e ficção, duas correntes que, segundo a historiografia clássica, teriam sido lançadas pelos “pais” fundadores do cinema, os irmãos Lumière, de um lado, e o mágico ilusionista Georges Méliès, de outro<sup>3</sup>. Nas palavras de Astruc, a conquista de uma linguagem significava a conquista de “uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões, do mesmo modo como hoje se faz o ensaio ou o romance” (Astruc: 1948, §4). Daí a associação da câmera à caneta, sintetizada na expressão câmera-caneta, pois o cinema, como associação de imagens à linguagem verbal poderia dar conta dos mais variados matizes do pensamento, assim como a escrita.

---

<sup>3</sup> O historiador do cinema Georges Sadoul foi um dos fundadores da visão dicotômica acerca do nascimento do cinema. Segundo seu ponto de vista ontogenético, o cinema nasceu sob influência de uma vertente documental, representada pelos filmes dos irmãos Lumière, e de uma vertente ficcional, inspirada nas trucagens de Georges Méliès. Tais vertentes representariam diferentes atitudes para com o real, a primeira, buscando sua captação e a segunda buscando nele intervir, a partir de resultados ilusionistas desejados (Cf Sadoul: 1983).

*"Esta arte, dotada de todas as possibilidades, porém prisioneira de todos os preconceitos, cessará de permanecer cavando eternamente o pequeno domínio do realismo e do fantástico social que lhe é acordada nos confins do romance popular quando deixarmos de fazer dela o domínio de eleição dos fotógrafos (...) Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões são muito precisamente de seu interesse" (Idem).*

O texto de Astruc é um dos primeiros a associar o cinema com o campo da escritura e, mais especificamente, ao gênero do ensaio. Em 1940, Hans Richter já havia cunhado a expressão "filme de ensaio", em um breve artigo escrito durante o exílio na Suíça (Alter: 2003, 13). Richter apontava na mesma direção: a necessidade de se conceber um cinema pensante, "um esforço para fazer visível o mundo invisível das imaginações, dos pensamentos e das ideias", sem a necessidade da "representação das aparências externas ou de uma sequência cronológica" (Richter: 1992, 196). Richter representa um elo possível entre o cinema de ensaio que se desenvolveria a partir da década de 1950 e as vanguardas da década de 1920, das quais participou ativamente como realizador e como teórico ligado ao movimento dada na Alemanha.

Uma rápida digressão se faz necessária para jogar luz à ideia de ensaio e suas matrizes históricas<sup>4</sup>. A referência primordial para o gênero ensaístico na história do pensamento ocidental é Michel de Montaigne (1533-1592), que construiu ao longo de sua maturidade o conjunto de escritos intitulado de Ensaio. Diversamente dos tratados filosóficos de sua época, os ensaios de Montaigne trazem reflexões soltas em torno dos assuntos mais

---

<sup>4</sup> As principais referências para tal digressão são o livro *The Essay Film: from Montaigne after Marker*, de Timothy Corrigan (2011), e de artigos publicados por Nora Alter (2003 e 2007) e Laura Rascaroli (2008).

variados e prosaicos, sem se prender a um formalismo rígido. Diversamente das ficções literárias, o autor fala de si, tendo abertamente assumido o fato de que o livro tem seu autor como principal personagem. Em seus ensaios, Montaigne assumiu o ceticismo de sua época, partindo da máxima “O que sei eu?” para desenvolver sua visão de mundo sobre os mais diversos assuntos. Como o significado da própria palavra indica, o ensaio é uma tentativa tateante, despida da pretensão de se colocar como conhecimento objetivo, como verdade última sobre os fatos. Trata-se de uma interpretação do mundo filtrada por uma subjetividade atuante e explícita, mais uma das muitas interpretações possíveis, uma fina mescla de pensamentos, reflexões, análises e memórias<sup>5</sup>.

O ensaio ganha proeminência ao longo do século XX como forma de se contrapor ao positivismo reinante no século anterior. A racionalidade iluminista, bem como a ideologia do progresso contínuo e da objetividade científica que nela vem embutidas, são colocadas em xeque com as duas Guerras Mundiais e entram em crise latente no período posterior aos dois grandes conflitos. Theodor Adorno, um dos mais severos críticos do Iluminismo, coloca a importância do ensaio nesse contexto. “O ensaio não permite que seu domínio seja prescrito. Em vez de atingir o conhecimento de maneira científica ou de criar algo de forma artística, o ensaio se esforça para refletir uma liberdade quase infantil de atear fogo, sem escrúpulos, ao conhecimento produzido previamente por outros” (Adorno: 1991, 4). Não se trata, portanto, de assumir uma posição objetiva ou subjetiva, mas de ir

---

<sup>5</sup> Assim Montaigne se dirige a seus leitores no prefácio dos Ensaios: “Este é um livro de boa fé, leitor. Ele te adverte, desde o início, que não me propus a nenhum fim que não fosse doméstico e privado. Não tive nenhuma consideração sobre sua serventia, nem sobre minha glória. Minhas forças não são capazes de tal intuito. (...) Eu desejo que a gente me veja de maneira simples, natural e ordinária, sem contenção ou artifício: pois sou eu que a mim me pinto. Meus defeitos se verão ao vivo e minha forma ingênua, na medida em que a reverência pública me permitiu. (...) Eu te asseguro que, de maneira voluntária, expus-me por inteiro, coloquei-me a nu. Assim, leitor, eu sou, eu mesmo, a matéria do meu livro” (Montaigne: 2009, 7).

além da dicotomia que opõe objetividade e subjetividade, ciência e arte. Trata-se de assumir a posição de autor perante um mundo em que os significados não são estanques, em que todo conhecimento só se torna possível porque é emitido a partir de um ponto de vista particular e pessoal, com todas as paixões e ódios que daí decorrem. Adorno aponta para autores de língua alemã que desenvolveram a forma do ensaio e que permaneciam alheios ao conhecimento acadêmico da época<sup>6</sup>: Walter Benjamin, o jovem György Lukács, Georg Simmel e Rudolf Kassner.

Duas décadas após a publicação do artigo de Adorno, em 1977, Roland Barthes abriu sua aula inaugural no Collège de France discorrendo exatamente acerca do caráter incerto de seus escritos, além da desconfiança que os mesmos despertavam em meios acadêmicos. “Se minha carreira foi universitária, não tenho, entretanto, os títulos que dão geralmente acesso a tal carreira. E se é verdade que, por longo tempo, quis inscrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo reconhecer que produzi tão-somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise”, reconhece (Barthes: 1980, 6). Com tal colocação, Barthes joga luz a um aspecto decisivo para esse “gênero incerto”. Os ensaios, em sua interpretação, nascem do embate entre a análise de fatos e dados, de fundo científico, e a escritura, de fundo literário, não consistindo, portanto, nem ciência nem literatura.

Se o ensaio se desenvolve como forma privilegiada no âmbito da crítica literária, ampliando-se posteriormente para os campos da autobiografia, dos relatos de viagem e da fotografia, ele vai encontrar no cinema uma de suas plataformas de maior potencialidade. Isso porque o

---

<sup>6</sup> O artigo “Der Essay als Form” foi escrito por Adorno entre 1954 e 1958 e publicado originalmente neste mesmo ano. Usamos aqui versão em inglês.

cinema permite trabalhar de maneira simultânea as linguagens verbal e visual, criando relações complexas entre dois universos heterogêneos entre si. Voltamos então ao “filme de ensaio”. Tanto Hans Richter como Alexandre Astruc trataram em seus artigos do filme de ensaio como uma forma ainda por ser desenvolvida. Richter recolhe exemplos no campo do documentário, enquanto Astruc cita experiências no campo da ficção.

O primeiro realizador a efetivamente transpor o gênero ensaístico para o universo criativo do cinema parece ter sido Chris Marker. Essa é opinião original de André Bazin ao publicar nos “Cahiers du Cinéma”, em 1958, uma crítica sobre o filme *Lettre de Sibérie* (1957)<sup>7</sup>. Bazin recorda a parceria entre Marker e Alain Resnais nos filmes *Les Statues Meurent Aussi* (1953) e *Tout la Mémoire du Monde* (1956)<sup>8</sup>, para os quais Marker escreveu o texto narrado. “Textos incisivos e poderosos, nos quais uma ironia cortante brinca de esconde-esconde com a poesia” (Bazin: 2003, 44). Salieta, assim, a capacidade do autor de colocar em jogo ideias sobre o mundo perpassadas pela criação literária, característica central do ensaísmo. Mas o filme sobre a Sibéria consegue, na opinião de Bazin, ir além, constituindo, de fato, um “ensaio” na forma fílmica, ou, nas próprias palavras do crítico, “um ensaio documentado pelo filme”. Bazin frisa então o conceito de ensaio, assim como desenvolvido na literatura: “ao mesmo tempo que histórico e político, escrito por um poeta” (Idem).

O fator decisivo e inovador nesse filme é o comentário, a voz over que direciona a leitura das imagens de forma polissêmica. Não é mais a “voz de Deus” do documentarismo clássico, é uma voz que não fecha o significado, pelo contrário, o abre em direções diversas e, por vezes, contraditórias entre

---

<sup>7</sup> Carta da Sibéria (1957). Optou-se por manter o nome do filme em sua língua original para os casos em que o mesmo não tenha sido lançado oficialmente no Brasil.

<sup>8</sup> As Estátuas Também Morrem (1953) e Toda a Memória do Mundo (1956).

si. É a “inteligência verbal” de Chris Marker que marca a diferença de seu filme, fazendo com que “não se pareça com absolutamente nada que tenha sido feito até o momento em bases documentais”. A importância do comentário e sua forma de enunciação levam a uma segunda característica inovadora no filme de Marker, segundo Bazin, que ele chama de “montagem horizontal”, “em oposição à montagem tradicional, que joga com o senso de duração através da relação de plano a plano. Aqui, uma imagem dada não se refere à precedente ou à que virá em seguida, mas de forma lateral, em relação ao que está sendo dito” (Idem). É assim que, por meio de um uso ousado da banda sonora, o realizador conduz o espectador partindo “do ouvido para o olho”. Bazin refere-se, então, a uma tomada repetida três vezes consecutivas no filme, cada uma das vezes acompanhada de um comentário distinto, a primeira tomando o partido do governo comunista, a segunda tomando o partido contrário e a terceira buscando uma “objetividade” que se revela, então, completamente inócua. Marker diseca diante do espectador o procedimento próprio de construção de significados e de direcionamento de leitura de uma imagem. Para finalizar o artigo, Bazin aponta para o fato de que Marker faz uso dos mais variados tipos de imagens, incluindo fotos, gravuras e desenho animado, negando qualquer preponderância da imagem filmada sobre as demais e mesmo das imagens realizadas para o filme em relação às imagens apropriadas de outras fontes. O uso de materiais com diferentes procedências e texturas é outra característica do ensaio e reforça a polissemia da obra. Bazin poderia ainda ter mencionado a variedade de vozes que atuam no filme, desde canções tradicionais até lendas locais, a reprodução de diálogo com camponeses e cientistas e de escritos sobre a Sibéria. São textos e discursos provenientes dos mais variados campos discursivos, mixados e relacionados entre si de forma inusitada e bastante pessoal.

Raymond Bellour retomou a interpretação de Bazin, alguns anos depois, para compor sua própria “apologia de Chris Marker”<sup>9</sup>, adicionando mais alguns dados para o entendimento do filme de ensaio. Para Bellour, a questão central do gênero ensaístico está no modo de subjetividade atuante que se dirige diretamente ao espectador, assim como uma carta se dirige ao seu destinatário<sup>10</sup>. O comentário nos filmes de Marker não tem a função de determinar uma leitura de mundo, mas de, dirigindo-se diretamente ao espectador, lançar possíveis chaves de entendimento segundo as quais pode-se criar uma interpretação própria. Não se trata, simplesmente, de assumir-se como “eu” e de fechar o significado do que se quer exprimir

*“É uma questão de escritura e de enunciação, no sentido amplo e restrito do termo. (...) O herói que diz ‘eu’ é avesso ao exibicionismo (...), como na voz e nos comentários de seus filmes, eu, tu, ele, nós, vós, eles, para retornar ao ‘eu’. Supõe um saber falar para ir aos outros e tocar o outro de cada um. Para além do humanismo, trata-se do dom da alteridade” (Bellour: 1999, 336).*

Marker consegue desenvolver em seus filmes uma voz que paira, que passeia por diferentes pronomes e por diferentes tempos verbais, dispensando um ponto de ancoragem fixo em nome da perambulação, da deambulação. Esse procedimento permite relativizar a verdade contida em todo e qualquer enunciado, trazendo para a leitura de seus temas uma complexidade caleidoscópica. Para Bellour, essa é a peculiaridade de um

---

<sup>9</sup> Trata-se do artigo “Le Livre, Aller, Retour (apologie de Chris Marker)”, publicado originalmente em 1998 e posteriormente incluído na coletânea “L’Entre-Images 2” (Bellour: 1999).

<sup>10</sup> O verbo usado em francês é “s’adresser”, que significa tanto endereçar como se dirigir a, lembrando que o filme *Lettre de Sibérie* é composto na forma de uma carta escrita a um amigo desde um país distante, expediente usado em outras ocasiões por Chris Marker como recurso estilístico na narração de seus filmes.



“cineasta-escritor”<sup>11</sup>, à qual pode-se acrescentar ainda a faceta do “cineasta-fotógrafo”.

Em artigo publicado em 1962, na revista “Sight and Sound”, Richard Roud, inglês radicado em Paris e arguto observador da cena cinematográfica francesa, cunhou uma expressão para denominar um grupo de três realizadores que despontavam à época: “A Margem Esquerda”. O grupo é composto por Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda. Semelhanças foram encontradas entre os três, que permitiam sua reunião em uma mesma corrente. A primeira delas é geográfica, já que habitavam em bairros da margem esquerda do Sena. Porém, segundo o autor:

*“A Margem Esquerda, como diz o ditado, é mais um estado de espírito que uma área geográfica. Ela implica um alto grau de envolvimento com a literatura e as artes plásticas. Implica em uma ternura com um tipo de vida boêmia e uma impaciência com o conformismo da Margem Direita” (Roud: 2009, 40).*

Os três cineastas reunidos sob a mesma alcunha compartilham “uma paixão pelos problemas políticos e sociais, e uma convicção de que esses problemas têm seu lugar no universo das artes” (Idem, 41). Acima de tudo, eles têm uma visão comum sobre o cinema, calcado em “um gênero totalmente original e significativo criado por Marker” (Idem), nomeadamente, o filme-ensaio ou, como preferimos chamar aqui, filme de ensaio. Roud opôs o trio a uma dupla que conquistara maior proeminência no contexto internacional do momento: François Truffaut e Jean-Luc Godard. Ele não poderia prever qual destino tomariam as produções dos personagens

---

<sup>11</sup> Agnès Varda, que, como mencionado, foi uma das principais realizadoras para o cinema de ensaio, criou o termo “cinécriture” (ou cinescritura em português), para definir seu processo de criação cinematográfica. O termo pode muito bem ser empregado para o caso de Marker.

colocados em oposição. Godard tornou-se, já a partir do final da década de 1960, um dos cineastas que mais contribuiu para o desenvolvimento do filme de ensaio, tendo inclusive se aproximado da temática política e do cinema engajado de Marker e Varda. Os três realizadores utilizaram o fotofilme como recurso criativo para ampliar os domínios do cinema ensaístico.

Chris Marker é pioneiro na criação fotofílmica, com a criação de *La Jetée*, em 1962, foto-romance de ficção científica transposto para a tela do cinema. Não se trata de um fotofilme de apropriação, da forma como conceituamos aqui, já que não partiu de um arquivo fotográfico pré-existente, mas de fotografias feitas especialmente para o filme, tendo em vista um roteiro elaborado previamente. Seu primeiro fotofilme de apropriação, propriamente, viria quatro anos depois, com um título misterioso e provocativo: *Si J'Avais 4 Dromadaires* (1966)<sup>12</sup>. O nome se explica com os versos de um poema de Guillaume Apollinaire, apresentado logo na abertura: “com seus quatro dromedários / Don Pedro d’Alfaroubeira / correu o mundo e o admirou / ele fez o que eu gostaria de fazer”. O verso restante é o título do filme, exibido na sequência: “se eu tivesse quatro dromedários”. O aspecto irônico de tal expediente consiste no fato de que Chris Marker teve sim a possibilidade de correr o mundo, em sua atividade como jornalista, fotógrafo e documentarista. O filme é composto de fotos feitas por ele em 26 países entre 1956 e 1966. Sua temática é apresentada da seguinte maneira: “um fotógrafo amador e dois de seus amigos comentam imagens feitas em diversas partes do mundo”<sup>13</sup>. Dupla inflexão: Marker indica que não quer falar de suas fotos como autor, ele abdica desse

---

<sup>12</sup> *Se Eu Tivesse 4 Dromedários* (1966).

<sup>13</sup> Optou-se por manter os trechos citados de filmes em itálico, diferenciando-os, assim, dos trechos citados de livro. A tradução do francês para o português foi realizada pelo autor.

status ao dizer que as imagens foram realizadas por um fotógrafo amador, sem reivindicar explicitamente a autoria. Sua temática, em verdade, é a própria fotografia, seus usos e funções. Além disso, coloca três vezes em jogo, fazendo com que o significado das imagens seja construído de forma polifônica ao longo do filme. Os amigos, logo se constata, não estão ali para corroborar o ponto de vista do narrador. Suas falas são críticas e frequentemente incisivas, colocando em disputa o estabelecimento do significado das fotografias mostradas<sup>14</sup>. A narração montada na forma de uma conversa remete ao dialogismo platônico, embora não predomine um jogo de perguntas e respostas, mas uma sobreposição de comentários que se complementam ou se entrecrocavam.

Chris Marker poderia ter optado por coligir suas imagens em um fotolivro ou em um álbum fotográfico. Seu sentido narrativo seria o mesmo, mas a mudança de suporte resultaria em uma mudança decisiva de formato, aí inclusos tanto a materialidade e o manuseio da obra como a maneira como ela é distribuída e consumida. Susan Sontag usa o exemplo de *Si J'Avais 4 Dromadaires* para destacar as diferenças entre fotofilme e fotolivro.

*"A foto em um livro é, obviamente, a imagem de uma imagem. Mas como é, antes de tudo, um objeto impresso, plano, uma foto, quando reproduzida num livro perde muito menos de sua característica essencial do que ocorre com uma pintura. Contudo, o livro não é um instrumento plenamente satisfatório para por o grupo de fotos em ampla circulação. A sequência em que as fotos devem ser vistas está sugerida pela ordem das páginas, mas nada constrange o leitor a seguir a ordem recomendada, nem indica o tempo a ser gasto em cada foto. O filme *Si J'Avais 4 Dromadaires*,*

---

<sup>14</sup> Acerca das três vozes presentes no filme, Catherine Lupton assim se pronuncia: "Se o fotógrafo representa um certo impulso para construir utopias a partir das imagens por ele recolhidas, é frequente que os dois amigos invoquem as rachaduras no mundo dos sonhos de castelos e jardins, a dura realidade da injustiça e da falta de igualdade social, que atenuam a ilusão de uma comunidade global balanceada e sustentável" (Lupton: 2005, 105)

*de Chris Marker, uma reflexão argutamente orquestrada sobre fotos de todos os tipos e todos os temas, sugere um modo mais sutil e mais rigoroso de enfeixar (e ampliar) fotos. Tanto a ordem como o tempo exato para olhar cada foto são impostos; e há um ganho em termos de legibilidade visual e impacto emocional. Mas fotos transcritas em um filme deixam de ser objetos colecionáveis, como ainda são quando oferecidas em livros” (Sontag: 2006, 15).*

Das fotos soltas ao livro, que as enfeixa. Do livro ao cinema, feixe de raios luminosos que projetam fotos animadas impalpáveis. As fotografias deixam de ser objetos colecionáveis, mas qual é a característica que se ganha nessa passagem? A sequencialidade, princípio narrativo, e a possibilidade de usar a palavra escrita permanecem. Além disso, o cinema incorpora a banda sonora. No caso do cinema de ensaio, essa dimensão é primordial, pois é nela que se desenvolve o plano da fala, do comentário. O comentário pode ser transcrito para as folhas de um livro. Os primeiros filmes de Chris Marker, incluso *Si J’Avais 4 Dromadaires*, ganharam uma versão impressa que colige os comentários e fotografias retiradas dos filmes<sup>15</sup>. É uma forma de transposição, já que, no livro, palavras e imagens vêm sempre desconexas, ainda que apareçam lado a lado<sup>16</sup>. A imagem-movimento permite que a dimensão sonora e a dimensão visual coexistam. Não só isso. No livro, as fotografias têm tamanho fixo. Quando transpostas ao cinema, elas podem ser ampliadas e podem ser devassadas por dentro,

---

<sup>15</sup> Os livros *Commentaires* (Marker: 1961) e *Commentaires 2* (Marker: 1967), ambos publicados pelas Edições du Seuil, trazem uma tradução para o suporte impresso dos primeiros filmes de Chris Marker. *Commentaires* reúne seis filmes e *Commentaires 2* reúne apenas três. *Lettre de Sibérie* (1957) encontra-se no primeiro volume (pp. 40-85) e *Si J’Avais 4 Dromadaires* (1966) no segundo (pp.83-169).

<sup>16</sup> Marker realizou diversas obras impressas, nas quais trabalha a relação entre escrita e imagem, fazendo emergir um sentido narrativo para um conjunto de fotografias. Além da coleção de livros de viagem *Petit Planète*, editada por Marker entre 1954 e 1958, vale destacar os livros *Les Coréennes* (1959) e *Le Dépayés* (1982), a versão em livro de *La Jetée* (2008) e produções mais recentes, como os livros *Staring Back* (2007) e *Passengers* (2011). Para mais detalhes, conferir Lupton (2005, 40-47).

em movimentos de câmera reveladores. O que as fotografias perdem ao virar cinema é a materialidade<sup>17</sup>.



Frames do fotofilme Si J'Avais 4 Dromadaires (1966), no qual o realizador Chris Marker lança mão de diversas rimas visuais na passagem entre as fotografias.

Si J'Avais 4 Dromadaires se inicia com uma crítica ao que o senso-comum concebe erroneamente – a indistinção entre fotografia e realidade. “A fotografia é a caça. É o instinto da caça destituído da vontade de matar. É a caça dos anjos... O fotógrafo persegue, mira, atira e, clac! Em vez de um morto, ele cria um ser eterno”. Mas a fotografia não pertence ao mundo, quando a fronteira entre o que é visto e o que é registrado é transposta, já não se trata mais do real, mas de uma imagem, um ente que substitui.

*“Existe a vida e seu duplo, a fotografia pertence ao mundo do duplo. É aí que se encontra a armadilha. Ao se aproximar dos rostos, você tem a impressão de participar da vida e da morte de rostos viventes, de rostos humanos. Não é verdade: se você participa de algo é da vida e da morte das imagens”. (Marker:1967, 88-89)*

<sup>17</sup> Vilém Flusser também apontou a importância da materialidade “leve” das fotografias. “As fotografias são superfícies imóveis e mudas que esperam, pacientemente, ser distribuídas pelo processo de multiplicação ao infinito. São folhas. Podem passar de mão em mão, não precisam de aparelhos técnicos para serem reproduzidas. Podem ser guardadas em gavetas, não exigem memória sofisticada para o seu armazenamento” (Flusser: 2002, 45)

O diálogo segue tratando da televisão e do cinema e leva o espectador a refletir sobre um aspecto crucial da modernidade, o fato de que a experiência sensível do mundo é substituída, de mais a mais, por uma experiência mediada por imagens<sup>18</sup>. Marker reivindica um espectador ativo, cujo senso crítico seja capaz de discernir a experiência sensível da experiência mediada, deixando evidente que as imagens são decalques, e nada além, decalques cujo sentido é condicionado pela legenda, pelo comentário, pela explicação, pela contextualização.



Rostos de pessoas fotografadas em diferentes países: o filme tece reflexões acerca do retrato e permite aos protagonistas anônimos o olhar direto para a câmera, algo interdito segundo a cartilha dos filmes de ficção de Hollywood

Uma série de retratos é exibida na sequência, nos quais os personagens retratados olham diretamente ao espectador. Movimentos no interior das fotografias, de deslocamento ou de aproximação, põem em evidência rostos registrados em diferentes ocasiões. O olhar direto para a câmera é algo que parece minimizar a presença do fotógrafo, criando um elo direto entre a pessoa retratada e o espectador, jogo de espelhamento e de enfrentamento que pressupõe a presença do aparato e a consciência de tal

<sup>18</sup> Indo um pouco além, podemos afirmar, com Vilém Flusser, que nossa experiência é cada vez mais mediada por aparelhos que são capazes, entre outras coisas, de gerar imagens automaticamente, seguindo um código pré-estabelecido por um programa. Flusser vai além de Guy Debord, em sua teoria do espetáculo (Debord: 2002), ou Jean Baudrillard, quando conceitua o simulacro (Baudrillard: 1981). Se para Debord e Baudrillard o foco estava na onipresença das imagens, para Flusser passou a estar na onipresença dos aparelhos (Flusser: 2002).

presença por quem sustenta a pose, jogo expressamente proibido nas cartilhas de filmes de ficção de Hollywood, nos quais o ator nunca deve olhar diretamente para a câmera. Duas questões são postas pelo fotógrafo. A primeira, acerca do anonimato, da fotografia roubada e daquela que é concedida e consentida, inconsciente ótico versus pose. A segunda, que decorre da primeira, acerca do prazer compartilhado que a fotografia permite, em sua dança de aproximação e distanciamento.

*"Eu gosto mesmo é dos desconhecidos. Quando eles menos desconfiam, você os agarra à queima roupa. Isso te dá um estranho sentimento de possessão, o fato de que eles não saberão nunca que sua imagem existe e você será o único a saber". (Idem: 93)*

Assim descreve o fotógrafo o sentimento do voyeur. Mas, então, a aproximação se inicia.

*"Depois, quando o jogo de esconde-esconde se inicia, você é o primeiro a atirar, mas eles também, ao te ver, se colocam em pé de igualdade... É aí que eles aceitam, que oferecem seus gestos e seus rostos, por vezes o mesmo rosto registrado em dois cantos extremos do mundo". (Idem)*

Algumas falas depois, aborda-se o prazer inerente a essa troca. "Se há algo que podemos modestamente dizer da fotografia é que ela é prazerosa. Já perdi a conta das vezes em que ouvi um 'muito obrigado' de pessoas que sabiam muito bem que nem mesmo aquela foto elas iriam ver no futuro" (Idem: 96). Marker toca, então, em um aspecto fundamental da imagem fotográfica: ela sempre nasce de uma interação e essa interação se inscreve enquanto ato, jogo entre subjetividades, o eu diante do outro, o universo

interior diante do universo exterior<sup>19</sup>. Provém daí o poder imensurável da fotografia ao permitir uma aproximação entre dois desconhecidos, que pode dispensar as palavras pelo olhar. O fotógrafo viajante prova desse poder de interação e tem no aparelho muito mais do que uma mera superfície de inscrição, trata-se de um 'estar no mundo'.

O filme passa então a relacionar fotografias feitas em diferentes partes do globo ligadas entre si por elementos em comum: o mesmo horário do dia, uma mesma temática, um mesmo ponto de vista. Marker mostra como o mundo se globaliza, como as atitudes perante os fatos se tornam homogêneas, como a linguagem publicitária se torna onipresente e redundante. A fotografia opera como denominador comum, que permite viajar de uma ponta a outra do globo mantendo uma unidade visual que atua para além do estilo, no próprio âmbito do aparelho / aparato fotográfico. Daí decorre a efetividade do recurso narrativo que busca relativizar o papel do autor, provocando o seu deslocamento. As instâncias de autoria em *Si J'Avais 4 Dromadaires* não passam pelas imagens, realizadas por um fotógrafo "amador" e homogeneizadas pelo dispositivo de captura. Elas se inscrevem no comentário, que serve, antes de tudo, para ampliar as possibilidades de leitura, transformando a tão propalada objetividade fotográfica em pura ambiguidade. Em vez de funcionar como "voz de Deus", onipresente e onisciente, a voz over atua de forma polissêmica, sem fechar o significado das imagens comentadas. Quanto à expressão "fotógrafo amador", que carrega consigo certa carga de negatividade, é tomada por seu aspecto passional, pleno de positividade. Afinal, o amador é aquele que "ama" e que pratica por prazer.

---

<sup>19</sup> A interpretação da fotografia a partir de seu ato gerativo foi formulada de maneira original por Philippe Dubois na coletânea de ensaios "O Ato Fotográfico" (2008).



Si J'Avais 4 Dromadaires é dividido em duas partes, intituladas "O Castelo" e "O Jardim". Na primeira parte, trata de relações de poder que permitem a uma minoria, representada pelo "castelo", sobrepor-se a uma maioria de despossuídos. A temática é tratada em ziguezagues, de forma indireta, porém, incisiva. Um posicionamento político de esquerda perpassa todo o filme. Próximo ao final da primeira parte, a amiga do fotógrafo faz uma contundente observação: "Nós vivemos no castelo. Pior que a tirania é o silêncio, a distância entre aqueles que detêm o poder e aqueles que não. A impossibilidade de comunicar. A única fronteira entre as raças. É o castelo. Os pobres vivem à sua sombra" (Idem: 133). O fotógrafo então lhe interpela. "Um dia, eu vi pobres felizes. Foi na periferia de Nanterre, no primeiro dia da independência da Argélia." Ao que a amiga lhe responde: "um instante de alegria pago por sete anos de guerra e um milhão de mortos. E no dia seguinte o castelo ainda estava de pé. E os pobres continuavam aí, dia após dia. E dia após dia nós continuamos a traí-los" (Idem: 135). Uma foto de um morador de rua dormindo no chão é exibida. A imagem é ampliada na porta da garagem ao fundo, mostrando uma inscrição: "não se deve demolir o castelo".



"Um dia, eu vi pobres felizes. Foi na periferia de Nanterre, no primeiro dia da independência da Argélia."



"Um instante de alegria pago por sete anos de guerra e um milhão de mortos. E no dia seguinte o castelo ainda estava de pé. E os pobres continuavam aí, dia após dia. E dia após dia nós continuamos a traí-los".



Frames da fotografia exibida na cena final da primeira parte. Na porta atrás do morador de rua, pode-se ler: "não se deve demolir o castelo".

O pessimismo crítico da primeira parte é distendido na segunda parte, em que a utopia do "jardim", ponto de harmonia entre homem e natureza, se faz sentir como possível, ainda que não necessariamente provável. Os interlocutores alentam a hipótese de uma verdadeira comunidade internacional subjacente a todas as divisões políticas, formada por todas as crianças do mundo. Passam a tratar de países periféricos que lutaram por sua emancipação, como Coreia e Cuba. Depois, dos países escandinavos e da Islândia, nos quais os avanços sociais rumo a uma possível utopia igualitária se fazem mais contundentes. O amigo do fotógrafo, ao final, opina que ainda a humanidade se encontra muito distante do Jardim. Ao que ele lhe responde: "o importante não é, no fundo, que esteja longe, mas que

exista. E que ele exista em nossa parte mais irrefutável, nossa parte animal. Não é um refúgio; ele vive em nós. É tão verdadeiro quanto a crueldade ou a vontade de viver. Existe bem uma lei do Jardim, que se exprime por gestos extremamente simples, os gestos mais simples de todos” (Idem:166-167). Uma série de imagens em que pessoas e animais se relacionam de maneira terna segue reforçando as palavras do locutor. O filme termina apontando para o anseio de uma paz universal, na qual a fraternidade entre os homens viesse a superar as desigualdades, demolindo, assim, o castelo dos privilégios.



A segunda parte, intitulada "O Jardim", se inicia com a ideia de que existiria uma comunidade internacional das crianças, unidas em sua alegria despreocupada para além das divisões políticas do mundo.



Uma máscara africana, uma escultura e uma pintura: imagens de diferentes naturezas que se entrecruzam no fotofilme, traduzidas por meio da reprodução fotográfica.



Os rostos das fotografias são rebatidos nos cartazes publicitários, nos quais o rosto feminino é idealizado. Os rasgos nos cartazes representam as marcas da passagem do tempo.



A segunda parte do filme termina com fotografias de pessoas com animais, de animais que se relacionam de forma carinhosa entre si de pessoas em tempos de paz, uma visão otimista acerca da construção de uma possível utopia.

Si J'Avais 4 Dromadaires é um filme de embates, embates entre vozes distintas, entre imagens de diferentes origens e naturezas, entre posições reacionárias, que defendem privilégios, e a necessidade de uma revolução emancipatória. É uma obra que exprime o pensamento de uma década de contrastes, mescla de fotofilme de apropriação com filme de ensaio, fotografia enquanto cinema.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. The essay as form. In: **Notes to literature**, Nova York: Columbia University Press, 1991. v.1

ALTER, Nora. Memory essays. In: BIEMANN, Ursula (Ed.). **Stuff it:** the video essay in the digital age. Zurique: Edition Voldemeer, 2003.

\_\_\_\_\_. Translating the essay into film and installation. In: **Journal of visual culture**, v.6 [<http://vcu.sagepub.com>]. Los Angeles: 2007.

ASTRUC, Alexandre. O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. **L'Écran français**, n. 144. Paris: 1948. Versão em português traduzida por Matheus Cartaxo, disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris: Galilée, 1981.

BAZIN, André. Bazin on Marker. **Film comment 39**, n.4 (julho/agosto), 2003.

BELLOUR, Raymond. **L'entre images 2: mots, images**. Paris: P.O.L, 1999.

CORRIGAN, Thimoty. **The essay film:** from Montaigne after Marker. Nova York: Oxford University Press, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2008.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker:** memories of the future. Londres: Reaktion Books, 2005.

MARKER, Chris. **Commentaires.** Paris: Editions du Seuil, 1961.

\_\_\_\_\_. **Commentaires 2.** Paris: Editions du Seuil, 1967.

MONTAIGNE, Michel de. **Essais.** Paris: Pocket, 2009.

RASCAROLI, Laura. The essay film: problems, definitions, textual commitments. **Framework**, n. 2. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

RICHTER, Hans. Der Filmessay: eine neue Form des Dokumentarfilms [1940]. In: BLÜMLINGER, C., WULDD, C. (Eds.). **Schreiben bilder sprechen:** texte zum essayistischen film. Viena: Sonderzahl, 1992. Excertos traduzidos para o inglês disponíveis em <http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html>.

ROUD, Richard. A margem esquerda [1962]. In: **Chris Marker bricoleur multimídia.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

SADOUL, Georges. **A história do cinema mundial.** Lisboa: Horizonte, 1983.