

ARTIGOS





TEMPORALIDADE, FOTO E FICÇÃO: UM ENSAIO SOBRE *LA JETÉE*, DE CHRIS MARKER

Alexandre Costi Pandolfo*

Resumo – Este artigo aborda esteticamente questões como experiência, memória e sofrimento e insere-se no debate filosófico chocado pela percepção dos seus limites, trazendo à tona para a sua elaboração duas obras fotográficas: uma fotografia de 1958, de Roger Wrenn, e o foto-romance de 1962, *La Jetée*, dirigido por Chris Marker. A primeira serve de "papel" sobre o qual o texto vai escrito e a segunda é o objeto mesmo do ensaio, a partir do qual é possível articular a crítica ao estado de exceção em que vivemos.

Palavras-chave: fotografia, temporalidade, ficção, memória, sofrimento.

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois
(BENJAMIN, 1994b, p. 37).

Este texto é sobre a fotografia, mas não é apenas uma reflexão sobre a foto em geral, pois, embaixo do texto, literalmente, a foto sobre a qual escrevo foi revelada em 1958. Escrevendo na foto as ranhuras do seu "espetáculo", o texto que segue pretende abismar-se numa ficção para de lá, do subsolo do qual é contado, irromper como consciência da experiência nua da temporalidade. A ficção a que me refiro é o filme *La jetée*, de Chris Marker, de 1963, que conduzirá o movimento narrativo proposto: uma "reflexão argutamente orquestrada", usando as palavras de Susan Sontag (2004, p. 15). A foto sobre a qual escrevo, em que um menino chora após o atropelamento do cão que está em seus braços – este menino e o cão, fotografados verticalmente por Roger Wrenn, em 1958 – representam para este texto o "papel", no sentido material, sobre o qual a escrita vai posta, a imagem sobre a qual estas palavras precisam adstringir-se e da qual não deveriam transbordar, e, ao mesmo tempo, o rastro, o vestígio indelével da temporalidade em toda a sua presença corrosiva, a-conceitual, vital,

* Doutorando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

para a qual o constrangimento estrito da folha está aquém dos rasgos provocados pela desarticulação da presença a si mesma. Naturalmente, as margens da foto revelada não têm poder para conter as palavras que a ela se incrustam até o limite e, contudo, essas margens asseguram à fotografia o registro, asseguram o que não lhe escapa, ao mesmo tempo em que a resguardam do que nela extravasa – esse traçado sobrescrito a rabiscá-la arranhando. Neste caso, as palavras que sobreponho, narrativamente desinteressadas na transmissão do puro em si da coisa narrada (seja como uma informação ou como um relatório), segundo a crítica de Walter Benjamin (1994d, p. 205), e submergidas no território úmido das ruínas após a catástrofe da terceira guerra mundial tal como é narrada no foto-romance de Cris Marker, imiscuem-se a tal ponto nesta foto-matriz de Wrenn que a história que contam também é reflexão, como espelho, da vida nua no estado de exceção em que vivemos.

* * *

Em *La jetée*, a intensa cena que *perturba por sua violência* um homem marcado por uma imagem da sua infância fornece o testemunho não apenas da experiência efetivamente capturada e à disposição de quem a instrumentaliza, mas também dos vestígios espectrais que já não se coadunam com o triunfo do homem em geral sobre a finitude. O resto que excede a compreensão, que excede a prioridade lógica do conhecer anunciada tradicionalmente até hoje como composição do *ver*, estruturada para o acesso intelectual como se o visível e o consciente fossem dados à inteligibilidade do real por serem tautologicamente vistos e conscientes, o resto que excede a compreensão e a composição, e não meramente submetido à presentificação na unidade que assegura ao pensamento a identificação, ecoa inquietante em sua expressão para a patologia do tempo em que vivemos (SOUZA, 2000, *passim*). Para Emmanuel Levinas (2005a, p. 24), "isto significa que nossa consciência e nosso domínio da realidade pela consciência não esgotam nossa relação com ela". A intensa cena que choca, que traumatiza: uma marca carregada desde a infância e cujo significado só paradoxalmente pode ser narrado, essa cena intensa e de certa forma confinada numa sensação de irrealidade à medida que é submetida à escuta dos *emissários através do tempo*, por meio de uma reminiscência, de uma memória que precisa ainda esquivar-se ao espiritualoso e fantasmático programa de sua instrumentalização, contém, parafraseando Giorgio Agamben (2007, p. 28), "um inconfundível indício histórico" – traço que não sucumbe às possibilidades concretas da sua domesticação e mesmo da sua neutralização cronológica.

As imbricações com o momento perdido e não obstante capturado, os fragmentos, os nós e as amarras com as quais a esperança subsiste aberta à teia da sua enunciação visual e musical, a história de um homem que "prevê" a sua própria morte, inteiramente narrada com imagens "paradas", por assim dizer, representa de modo poético "a cumplicidade tão funda com o curso do mundo e com a existência", tal como refere Benjamin (1994b, p. 49) acerca da imagem de Proust. "É um dos filmes mais inquietantes já feitos", afirma Sontag (2004, p. 86).

Também aqui o "mundo" está *em vias de desaparecer* com o alcance visível do homem, o alcance do corpo humano a partir do qual é preciso apropriar-se da visão e especialmente da memória. Olhos que já não veem o mundo nem o que falta ao mundo para ser ele mesmo, é possível dizer parodiando Maurice Merleau-Ponty (2004, p. 19). No subsolo do real, vigilantes e cientistas sagazes submetem o que restou dos vencidos da guerra nuclear faticamente levada a cabo, às experiências capazes de convocar o passado e o futuro em *benefício* do presente, já arruinado. As fotos em sequência contam a história a partir do terminal principal do aeroporto de Paris, encadeadas às decorrências fatais da culminância histórica e pretensoamente fiéis à realidade que narram, elas são inscritas com base na ficção literária (essa obra se chama foto-romance) e sob as precisas palavras iniciais que soam quase como "legendas" à enlouquecedora revelação dos sonos profundos, decifrados em nome do que quer que "civilização" ainda possa significar. A sequência das fotos reveladas cinematograficamente sem o peso da ordenação lógica tal como as coisas poderiam realmente ter acontecido, dão forma ao acontecimento cabal que exige tudo da personagem. Mas as revelações que os sonos profundos trazem à tona não podem escapar à realidade, o que é pressuposto da interpretação a que já Sigmund Freud submeteu os sonhos. A revelação dos sonos profundos levada a cabo em nome do saber, da presença e do desejo de domar ainda outra vez as forças da "natureza", tematizada por Chris Marker, produz a impressão, estranha para toda identidade autorreferente, de que o esboroamento da realidade e o exercício da sua revelação não se coadunam com o revelado aos olhos, e tampouco com as suas reminiscências profundamente ancoradas. Mas o experimentado, o vivenciado, aquilo que o olho não consegue ver e nem a câmara proporcionar, aquilo que não é simplesmente capturável, escorre, escoo, por meio de momentos ímpares, negativos, na obra de arte. É claro que neste caso não se trata das máquinas cada vez mais inovadoras na arte da captura, mas do ponto de vista que sustenta a fungibilidade universal, ponto segundo o qual o "belo" confunde-se com o que *falta* ao olhar para contemplar a totalidade, e que, contudo, a câmara regozijar-se-ia (sempre) em proporcionar – o ideal do *eu-olho* ao qual não é possível ascender, dadas as lógicas capacidades humanas. Um jogo de espelhos até o infinito. A experiência a que me refiro, só paradoxalmente pode ser referida. E estou convencido de que tanto *La jetée* quanto a foto sobre a qual escrevo *dizem* dessa experiência.

Para Susan Sontag (2004, p. 126), "o realismo das fotografias cria uma confusão a respeito do real". Para Walter Benjamin (1994c, p. 169), o advento da fotografia significou um "violento abalo da tradição". Um abalo na credibilidade das imagens que culmina, hoje, nas fotografias eletrônicas, as quais "deixam de atestar, de testemunhar", dadas as diversas formas à sua manipulação, como afirma Márcio Seligmann-Silva (2009, p. 312). E que só paradoxalmente pode ser dito. "A força de uma foto reside em que ela mantém abertos para escrutínio instantes que o fluxo normal do tempo substitui imediatamente", afirma também Sontag (2004, p. 127). Mas não em prol do congelamento do tempo que visivelmente exsurge

para a visão fotográfica. "A fotografia, como técnica, máquina de registrar o instante, arrancando-o da continuidade do tempo, congelando um momento com seu olhar de Medusa, pode ser aproximada da cena do trauma, tal como é descrita por Freud", diz ainda Seligmann-Silva (2009, p. 312). Dito isso, "é evidente", afirma Ricardo Timm de Souza (2001, p. 389), que "não se trata de descobrir, nos escaninhos mais recônditos da consciência, um determinado 'espaço seguro' para a alteridade, mas, sim, trata-se de negar, pelo levar a sério o fato do trauma, tal recorrente tentativa intelectual". É que a realidade do trauma é tal que o seu congelamento temporal fatidicamente culmina na neutralização das resistências reais ao movimento de aniquilação da alteridade, que perpassa e destoa apesar das argutas capacidades intelectuais de resolvê-la métrica ou cronologicamente. Assim, pois, como escreve Robert Musil (1996, p. 34) em seu pequeno escrito "Pensão 'Nuncamais'", inserido na sua conhecida *Obra póstuma publicada em vida*: "quando numa mesma parede estão pendurados vinte relógios e os observamos de súbito, todos os pêndulos encontram-se numa posição diferente; todos existem e não existem ao mesmo tempo, e o tempo real se esvai entre eles, isso pode trazer resultados inquietantes". Claro que as mais inventivas engenhosidades científicas procuraram sempre subordinar eventos desse tipo a precisas e corretas leis, o que, no mais, "anularia a impressão de inquietante", é possível dizer, parafraseando Freud (2010, p. 356). Inquietante: o que deveria permanecer oculto, mas exurgiu, porque houve *tempo* para isso.

Embrenhada no jogo da verdade por meio das múltiplas formas da *percepção*, e das infinitas capacidades intelectuais de lograr avidamente a realidade, a "doutrina das semelhanças" para dizer com Benjamin, (1994a, p. 108) – que em determinado momento pretendeu apresentar fielmente a realidade no curso em ascensão do pensamento identificante – essa doutrina, no ápice em que deveria opor-se às aparências, culmina na generalização massiva da aparência (SONTAG, 2004, p. 103)¹, para a qual a onipresença do ser e a sua artilosa articulação com o pensar subordina tudo o que lhe é estranho, *tudo* que significa a realidade mesma e a alteridade que não se coaduna meramente com o pensar sobre ela; submete ao poder ordenador do *logos* sintetizante, para o qual o tempo mesmo pôde ser apaziguado no "conforto dos ninhos conceituais" que essa mesma racionalidade engendra – "uma indecência intolerável no contraste com a verdade irrepresentável", afirma Ricardo Timm Souza (2006, p. 132). O que se desagrega, pois, junto à experiência são as estruturas de segurança e domesticação do tempo e o mundo racional-existencial retroalimentado subjetivamente para a autocompreensão; desintegra-se em *atrído* com a temporalidade, com a "aspereza radical, que significa a falência de toda e qualquer estrutura autossuficiente de compreensão conciliadora da realidade" (SOUZA, 2001, p. 402). De modo particularmente expressivo, os

1 - Nas palavras da autora: "A notícia de que a câmera podia mentir tornou muito mais popular o ato de se deixar fotografar", cujas consequências são cruciais para uma história tão apegada à história da verdade.

escombros e os rastros palpáveis da percepção não estão meramente organizados em *La jetée*. O esforço de organização empreendido e exigido pelo diretor acontece, todo ele, por isso, já em escombros. É importantíssimo dizer, nesse sentido, as palavras de Franz Rosenzweig (1989, p. 23): "eu pó e cinzas, ainda estou aqui". Em *La jetée* "aqui" é tão tarde quanto o é para o menino que aqui abraça o cão morto. As experiências recordadas por meio das fotografias em sequência preservam, por assim dizer, "a sabedoria inteira da filosofia", como afirma Rosenzweig (1989, p. 59): "o pensamento ciente de que não há conhecimento com independência do tempo".

Nessa fotografia, Roger Wrenn não preserva do esquecimento uma fatia de vida, meramente; por meio dessa foto, a articulação do instante perdido com a morte instalada dá provas cabais da sua degradação, degradação que é a da capacidade mesma de *organizar* um evento-limite. É já "o momento de universalização que está na base da representação [que] é destruído devido à singularidade do evento-limite", como afirma Seligmann-Silva (2000, p. 77). Certo de que nenhuma recordação serve objetivamente para ordenar, no sentido próprio, a realidade, e que, todavia, por meio de uma grande teia de recordações tecida nervosamente é que a vida acontece ao *eu-olho*, e mesmo a experiência acontece (e a possibilidade vital de narrar) – uma foto como essa também preserva do esquecimento o esquecimento de si próprio, porque é expressão da vida e de vida diante da morte, e não uma vida já morta e capturada, petrificada e neutralizada em seu poder corrosivo do presente ou neutralizada em seu poder de denúncia da presente vida nua. No pequeno debate entre a cristalização e a corrosão temporal, é possível dizer, esta foto *interrompe* o movimento do esquecimento: o que é vital para a sua sobrevivência. Interrompe – e isso não pode acontecer fora do tempo. Contudo, o movimento do esclarecimento sempre logrou contemplar, consagrar o esquecimento, logrando o apagamento até a sucção pelo progresso. E é essa convicção do congelamento do instante que é perturbada em *La jetée*, não porque as recordações da personagem sejam manifestações diretas do acontecimento, mas por aquilo que suscitam de descontínuo, em prisma, em expressão da multiplicidade, é justamente o que não se compreende a si mesmo, no sentido em que referiu Theodor Adorno em "Minima moralia". As recordações que irrompem em *fragmentos de tempo duas vezes vividos* carregam em seu deslocamento e em sua espessura o que há de cabal. Pois toda a lembrança traz consigo um pedaço de "morte", desde que se entenda que ela provém da antessala da morte, como aparece no filme de Chris Marker. Mas o que vem à tona nesse filme não exsurge cingido a tal ou qual modalidade do visível que requer com constelação das coisas a sua unificação subjetiva, monadológica – uma vitalidade pretensamente determinada pelo que no sujeito compreende o outro desde o seu esquematismo visual, o esquematismo visual do ser. O esfacelamento da bipartição e da lógica de subsunção do outro ao ato de ver empreendido pelo sujeito que acredita a tal ponto dominar a realidade e submeter a vida à regência do seu olhar, ainda hoje capaz de convencer que o visto *vive* "em nossos olhos pelo que nos olha"

(DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29), só tautologicamente pode esquivar-se à mortandade a que seu olhar determina a alteridade, como se tudo o que viveu ou vive jamais tivesse existido senão para a contemplação do sujeito. Em *La jetée*, a ficção segundo a qual é possível jogar num lugar do tempo alguém que de lá seja capaz de trazer comida, fonte de energia, medicamentos, esperança, enfim, exige a entrega total do corpo ao fascínio das boas intenções, da razoabilidade, ao custo da vida. Esteticamente, diante do filme de Marker, é o artificialismo tradicional do pensamento hegemônico ocidental em suas retroalimentações operatórias de ombros para o sentido que se esvai, com o privilégio do conhecimento perante a catástrofe, perante as ruínas. A presença moribunda das coisas em *La jetée*, inclusive a própria personagem moribunda, excede todas as tentativas de estabilização conceitual até o limite em que ao conceito já não se opõe medrosamente o que quer que irracional, aqui, ainda signifique; a irracionalidade patente da regência geral da organização deste mundo submundo já não se exime dos processos mais clarividentes e metodologicamente sistematizados e organizados com a ajuda de drogas, as mais potentes para empreender a busca, a perquirição do que é *preciso*, do que é necessário à manutenção do mistério vincado ao *eu-olho* – mas o mistério enquanto tal, o olho que vê, a coisa que é vista e o que nela se esconde, o sujeito em visível movimento de superação e a alteridade abarcada no movimento da sua sucção – para ficar com boas representações do pensamento fenomenológico – o mistério enquanto tal é negligenciado por esse olhar que efetiva a sua visão em detrimento, literalmente, do corpo exposto, nu, torturado. Mas a evocação do que está objetivamente perdido e que, no entanto, sobrevive apenas por meio de uma longa reminiscência não é simplesmente dada ao conhecimento miraculoso do cientista, em *La jetée*. O que resiste na coisa à sua própria organização e à organização em geral, para a qual o conhecimento científico está bem representado, está imbricado à desestabilização do *eu-penso*, à desestabilização do *eu-sou*, hegemônicos e inúteis à composição *própria* da obra que não se submete à macabra dança da harmonia em geral.

Após a crise radical dos planos perversos de apaziguamento da consciência da debilidade, consciência da qual tanto *La jetée* quanto a foto sobre a qual escrevo são expressões, paradoxalmente falando – o esgotamento, a falácia dos esquematismos mentais que logram efetivar o seu movimento à custa da própria consciência deste, a começar, sobretudo, pela captura do tempo, da qual o *logos* sempre foi uma frustrada manifestação, assombra as tratativas para a sua enunciação. E todo o esforço do diretor em dar uma aparente organicidade a sua obra é um gesto que acontece já nos escombros. Nesse sentido, a capacidade de entregar o rosto ao "facho das trevas que provém do seu tempo" caracteriza, nos termos de Agamben (2010, p. 64), justamente a contemporaneidade dessas duas obras. Ainda, a objetividade fraudulenta da cientifização do mundo oferece-se em espetáculo para si mesma, no ponto em que faz "exceção às formas plásticas da presença", é possível dizer com Levinas (2005b, p. 215). Em seu enigma e ambiguidade a obra de arte excede a realidade

propriamente dita da "subjetividade purificada de contingências humanas", e nessa totalidade faticamente em ruínas "os tecidos da arte são agora preenchidos de tempo", afirma Ricardo Timm Souza (2010, p. 94, 96). "É a sua terceira dimensão", diz Seligmann-Silva (2009, p. 324). O tempo esvai-se entre elas. E é "todo" o tempo do recolhimento das forças últimas para o último instante que perturba os limites da sua ficção.

Temporality, photo and fiction: an essay about Chris Marker's *La jetée*

Abstract – This essay aesthetically addresses issues such as experience, memory and suffering and inserts itself in the philosophical debate shocked by the perception of its limitations, bringing up for its preparation two photographic works: a 1958 photograph from Roger Wrenn and the 1962 photo-romance *La Jetée*, directed by Chris Marker. The first serves as a "paper" on which the text goes written and the second is the text's object itself, from where it is possible to articulate a critique of the state of exception in which we live.

Keywords: photography, temporality, fiction, memory, suffering.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?*. Tradução Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2010.
- BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. v. 1.
- BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. v. 1.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c. v. 1.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994d. v. 1.
- DIDI-HUBERMAN, G. A inelutável cisão do ver. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FREUD, S. O inquietante. In: FREUD, S. *Obras completas*. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.
- LEVINAS, E. A ontologia é fundamental?. In: LEVINAS, E. *Entre nós: ensaios sobre alteridade*. Tradução Pergentino Pivatto (Coord.). Petrópolis: Vozes, 2005a.

LEVINAS, E. Diacronia e representação. In: LEVINAS, E. *Entre nós: ensaios sobre alteridade*. Tradução Pergentino Pivatto (Coord.). Petrópolis: Vozes, 2005b.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MUSIL, R. Pensão Nuncamais. In: *O Melro e outros escritos de obra póstuma publicada em vida*. Tradução Nicolino de Simone Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

ROSENZWEIG, F. *El nuevo pensamiento*. Tradução Isidoro Reguera. Madri: Visor, 1989.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVISKI, A. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Fotografia como arte do trauma. *Temas em psicologia*, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, R. T. *Metamorfose e extinção: sobre Kafka e a patologia do tempo*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

SOUZA, R. T. Fenomenologia e metafenomenologia: substituição e sentido. In: SOUZA, R. T.; OLIVEIRA, N. F. (Org.). *Fenomenologia hoje: existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SOUZA, R. T. Por uma estética antropológica desde a ética da alteridade: do "estado de exceção" da violência sem memória ao "estado de exceção" da excepcionalidade do concreto. *Veritas*, v. 51, n. 2, p. 129-139, 2006.

SOUZA, R. T. *Adorno e Kafka: paradoxos do singular*. Passo Fundo: Ifibe, 2010.

WRENN, R. *Kinder aus aller Welt*. München: Hanns Reich Verlag, 1958.