

Serge Margel

Universidade de Neuchâtel
Universidade de Brasília (UnB)
E-mail:
margelserge@gmail.com

Tradução

Lucas Parente & Alexandre
Gouin



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Do Spectrum ao Speculum: La Jetée de Chris Marker e a montagem contrafactual

*From Spectrum to Speculum:
La Jetée by Chris Marker and the
counterfactual montage*

*Du Spectrum au Speculum : La Jetée de
Chris Marker et le montage contrefactuel*

RESUMO:

Este ensaio busca mostrar que *La Jetée*, de Chris Marker, não é um filme de imagens estáticas, mas de imagens projetadas, cuja realização é uma montagem que o próprio filme descreve. *La Jetée* é a projeção de um momento singular em que o personagem principal já viu sua própria morte. A partir daí, desenvolverei duas noções. Por um lado, a imagem fantasma, ou o espectro, como lugar de observação que permite ver sem ser visto. Essa imagem não é vista, mas ela nos vê, nos observa, nos espia. Por outro lado, o tempo contrafactual, um tempo possível ou paralelo, no intervalo dos instantes presentes, que nunca esteve presente como tal, mas que cada momento contém virtualmente ou de forma fantasmal.

PALAVRAS-CHAVES: *fantasma; imagem; instante; memória; montagem.*

ABSTRACT:

This text attempts to show that Chris Marker's *La Jetée* is a film not of still images, but of projected images, whose shooting is a montage that the film itself describes. *La Jetée* is the projection of a singular moment in which the main character has already seen his own death. From here, I'll develop two notions. On the one hand, the phantom image, or specter, as a place of observation that allows to see without being seen. This image is not seen, but it sees us, watches us, spies on us. On the other, the counterfactual time, a possible or parallel time, at the interval of present moments, which has never been present as such, but which each moment contains virtually or in a phantom way.

KEYWORDS: *phantom; image; moment; memory; montage.*

RÉSUMÉ :

Ce texte tente de montrer que *La Jetée* de Chris Marker est un film non pas d'images fixes mais d'images projetées, dont le tournage est un montage que décrit le film lui-même. *La Jetée* constitue la projection d'un instant singulier où le personnage principal a déjà vu sa propre mort. A partir de là, je développerai deux notions. D'un côté l'image fantôme, ou le spectre, comme lieu d'observation qui permet de voir sans être vu. Cette image n'est pas vue, mais c'est elle qui nous voit, nous surveille, nous espionne. De l'autre, le temps contrefactuel, un temps possible ou parallèle, à l'intervalle des instants présents, qui n'a jamais été présent comme tel mais que chaque instant contient virtuellement ou de façon fantomale.

MOTS-CLÉS : *fantôme ; image ; instant ; mémoire ; montage.*

Submetido em 22 de setembro de 2023

Aceito em 30 de janeiro de 2024

Considerações etimológico-estéticas sobre o espectro

§1 – Darei início a este texto sobre o espectro e as imagens fantasmas em *La Jetée* de Chris Marker propondo uma reflexão etimológica e estética sobre as noções de *spectrum* e de *speculum*. E citarei antes de tudo uma frase de Jean-Jacques Rousseau, tirada deste texto enigmático intitulado *Diálogos de Rousseau juiz de Jean-Jacques*: “Eu precisava necessariamente dizer com que olho, se eu fosse um outro, eu veria um homem tal como eu sou”. Esta frase de Rousseau é sem dúvida um dos enunciados mais especulativos que há. Especulativo, não no sentido de não manter nenhuma relação com a experiência, segundo uma ideia corrente e ingênua, ou que se destaque de toda realidade empírica, mas antes por inscrever a questão do olho, do espelho, do reflexo, no cerne da realidade. O olho, o olho do outro, ou aquilo que me permite ver a partir dos olhos do outro, de me ver visto a partir do olho do outro, eis em que consiste o espectro e a questão do especular, a noção de imagem especular, que nomearei aqui imagens fantasmas. E quanto às imagens fantasmas? Em que consistem, se é que consistem em algo, ou que possuem uma consistência qualquer? O que podem nos dizer as práticas da arte, e a escrita cinematográfica, sobre a fabricação das imagens especulares, fantasmas ou espectrais? Avançarei uma hipótese muito simples, que declinarei em três pontos. Antes de tudo, uma imagem fantasma é um lugar de observação, que permite ver sem ser visto (*vídeo-videor*; não apenas o *cogito ergo video*, mas o *cogito ergo videor*. A partir do momento em que penso, eu sou visto — mas visto por quem, desde onde, desde qual lugar, qual instância ou qual sujeito de enunciação?). Em seguida, este lugar de observação é especificamente reflexivo, no sentido em que ao ver a partir deste lugar sem ser visto, a gente se *vê visto*, como se o si mesmo fosse um outro. Tais imagens não são vistas ou olhadas, mas são elas que nos olham, nos observam, nos vigiam, nos espionam. Por fim, esta reflexividade das imagens especulares implica uma variação de escala, que lhes é inerente, e que permite cartografar a realidade, o que quer dizer ao mesmo tempo observá-la, descrevê-la e modulá-la, mas sem alterá-la, como um mapa em relação a um terreno cartografado.

Em suma, e segundo tal hipótese, uma imagem especular ou fantasmal representa o observatório cartográfico de uma espionagem. E para demonstrar esta hipótese, eu dividirei o texto em dois tempos. Por um lado, reconstituirei as bases lexicais da *speculatio*, à guisa de pesquisas etimológico-estéticas de uma noção. Por outro lado, analisarei a questão das imagens fantasmais e dos espectros em *La Jetée* de Chris Marker.

Para bem compreender a noção de espectro, deve-se passar do *spectrum* ao *speculum*. O que nos conduz do francês *spéculaire*¹ ao latim *specularis*, “que é relativo ao *speculum*”, e do

¹ N. dos T.: No caso do autor se referir especialmente a um termo em francês, optamos por manter o original.

latim ao grego *ske/ptomai*, volto meu olhar em direção a, examino, observo, espreito ou espio — o espião, em grego, é o *sko/poj*, de onde a pulsão escópica. Ora, todas estas noções não vão sem uma atenção voltada ao léxico e a certos pontos precisos que concernem aquilo que chama-se *translatio studiorum*, não somente a tradução propriamente dita como também o deslocamento literário, estético, filosófico e teológico. Em francês, o termo *spéculaire* é ambíguo. Por um lado, significa observar, que pode-se entender no sentido de contemplação, de estudo ou de raciocínio abstrato. Por outro lado, significa contar com algo, ou calcular, como se aposta em algo para ter êxito em seu projeto, ou para obter um lucro, como em toda transação bancária ou da bolsa de valores. Ora, passando do francês *spéculation* ao latim *speculatio*, adentra-se no campo das variações de escala da auto-reflexividade. Na *speculatio*, há a raiz indo-europeia *spek-*, que levou à cadeia interminável de termos derivando de *specio* (por vezes *spicio*), eu observo, como *species*, a espécie, *spectrum*, a imagem, que traduz o grego *eidolon*, *specula*, o observatório, e por extensão a altura ou a eminência, ou ainda *speculum*, ao mesmo tempo, e voltarei a isto, o espelho ou a transparência, e a sonda do médico, esse instrumento que permite observar o interior dos orifícios do corpo, a orelha, o olho, a vagina ou o ânus. *Specio* e *spicio* formaram um grande número de termos compostos, como *despicio*, olhar de alto a baixo, de onde denegar, desprezar, o que dá *despectus*, a despeito, ou ainda *prospicio*, olhar em frente, prever, *circumspicio*, olhar de todos os lados, *respicio*, voltar-se para olhar, referir-se a, de onde *respectus*, o respeito, *suspicio*, que tanto pode querer dizer levantar a cabeça para olhar, ou admirar, quanto olhar para baixo, ou suspeitar, *suspectus*, o suspeito, ou ainda *inspicio*, olhar em, examinar, inspecionar, de onde *inspector*, o inspetor, o examinador, ou o escrutinador de corações.

§2 - Ademais, o verbo *specio* deu a forma frequentativa *specto*, que implica então a frequência ou a repetição da ação, ou a ideia de uma observação contínua, insistente, ou até compulsiva. *Specto* significa ter os olhos fixos em, estar orientado para, como *spectator*, aquele que tem o hábito de observar, de contemplar, trata-se de um observador do céu ou de um espectador de teatro. E aí também há numerosos derivados, e bem conhecidos: *inspecto*, *introspecto*, *suspecto*, *perspecto*, *prospecto*, *respecto*... A partir dos verbos *specio* e *specto*, volto aos substantivos *speculatio*, *specula*, *speculum* e *spectrum*, mas não antes de ter precisado o sentido militar e policial do *speculator*, o observador espião, por vezes a sentinela ou o guardião, por vezes o guarda-costas, ou até o batedor, o mensageiro ou o correio. O *speculator* é o encarregado de espiar aqueles de que se tem interesse em conhecer ou surpreender as intenções, ou aquele que espiona o que acontece em território inimigo ou adversário. Neste sentido, o verbo *specular* quer dizer espionar e o substantivo *speculatio* a espionagem. Quanto aos termos *specula* e *speculum*, eles foram sem dúvida os mais investidos pela “especulação” filosófica e teológica. *Specula* designa um lugar de observação, ou um observatório, mas é também a altura, o reduto, que permite a tal observação de se

realizar nas melhores condições. É uma altura específica, uma altura que não é como as outras, uma altura que permite justamente de ver sem ser visto, e que pode tornar-se ou significar um lugar escondido, um lugar secreto, ao abrigo do olhar dos outros, ou dos inimigos. *In speculis esse*, quer dizer estar à espreita, estar em estado de observação vigilante, ou estar espionando o inimigo. E chega-se, enfim, por este mesmo caminho, ao termo *speculum*, cuja significação é múltipla. Ele pode tanto designar o espelho, o reflexo, a superfície refletora, quanto a imagem ela mesma, a reprodução fiel. Ele pode ainda indicar a sonda, já o vimos. É o espéculo, sem itálico, com acento agudo na letra é, tornado mais recentemente um instrumento de cirurgia cuja superfície interna polida forma um espelho e serve a separar, alargar e explorar (examinar, vigiar, espionar) certas cavidades do corpo que permaneciam inacessíveis, como a orelha, o olho, a vagina ou o ânus — fala-se justamente de *speculum oculi*, *speculum uteri* ou *speculum ani*. O *speculum* é como um vidro ou uma janela a partir da qual, ou a partir de cujo lugar, pode-se ver aquilo que o olho, ele mesmo e dele mesmo, não vê. O que implica uma mudança de lugar ou de *topos*, de ponto de vista ou de escala — daí a minha atenção às cartografias ou às mudanças de escala. Essa mudança topográfica abre janelas a níveis de realidade diferentes. *Specular* é o vidro, é uma janela de múltiplas entradas, um lugar de observação com escalas variáveis. Em um de seus *Sermões*, Santo Agostinho escreve: *si specularia in ventre haberemus* (1841, p. 413), que poderíamos traduzir ou parafrasear: “se pudéssemos observar como através de um vidro o que levamos no ventre...”.

Grande pensador das imagens especulares, Agostinho distinguirá dois tipos de visão, a *visio per speculum* e a *visio de specula*. Para a alma, de fato, ou para o espírito há duas maneiras distintas de ver Deus, ou seja, de ver aquilo que não se vê, o indiscernível ou o invisível: uma visão em espelho e uma visão face a face. No livro XV do *De Trinitate*, capítulo VIII, Agostinho cita duas passagens das *Epístolas aos Coríntios* de São Paulo:

Vemos agora através de um espelho, em enigma, depois veremos face a face (*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*) (*I Cor.*, XIII, 12) (1994, p. 498).

E nós que, com a face descoberta, contemplamos um espelho a glória do Senhor, somos transformados na própria imagem, de glória em glória, pela ação do Espírito do Senhor. (*Nos autem revelata facie gloriam Domini specularantes, in eadem imaginem transformamur de gloria in gloriam, tanquam a Domini Spiritu*) (*II Cor.*, III, 18) (1994, p. 498).

A interpretação que avança Agostinho consiste em definir a relação entre a visão *per speculum* e a alma como imagem transformada:

Ao investigarmos qual seja esse espelho e como ele é, o primeiro pensamento que nos ocorre é que nos espelhos apenas vemos uma imagem. Nos empenhamos em tal sentido: pela imagem que nós somos (*per imaginem hanc quod sumus*), vemos de algum modo, como em espelho, aquele que nos criou (*per imaginem hanc quod sumus*) (1994, p. 498).

Nós somos, portanto, nós mesmos esta imagem, a partir da qual pode-se ver *per speculum* a imagem do invisível. E é aí que Agostinho distinguirá a *visio per speculum*, ou seja, a a visão através do espelho, e a *visio de specula*, ou seja, a visão desde um lugar de observação, separado da imagem refletida no espelho.

Contemplamos (*speculantes*), disse ele, como em espelho (*per speculum*), e não: contemplamos como de um mirante (*de specula*). O idioma grego, de onde foram traduzidas as cartas apostólicas, não dá lugar a ambiguidade alguma. Há um termo para espelho (*speculum*) onde se vêem as imagens das coisas e outro para mirante (*specula*), altura de onde se pode divisar mais ao longe. E os dois termos diferem inclusive no som (1994, p. 498-499)².

A imagem de que fala Agostinho, esta mesma imagem (*eadem imaginem*), na qual nós nos transformamos — nós nos tornamos um outro ou nós nos tornamos outro que não nós mesmos —, é a imagem mesma do invisível, que nós contemplamos através do espelho³. Olhando a imagem do invisível *através* do espelho, nos transformamos nesta imagem, nos tornamos nós mesmos esta imagem pela qual somos outros que não nós mesmos. Dito de outra forma, de uma certa maneira, somos nós mesmos a imagem invisível na qual nos transformamos. E é no que consiste a espectralidade da imagem, ou desta imagem que não somente nos olha, mas nos transforma, nos assimila e nos devora.

A visão *per speculum* é então uma visão fantasmal ou espectral, de *spectrum*, que vem também de *specio*, e que indica os ídolos, os simulacros, os espectros, tantas quantas imagens que se produzem na superfície do *speculum* e dele se destacam ou dele se separam — até o ponto em que elas nos olham e nos observam ou até este ponto de observação que elas nos transformam “nesta mesma imagem”. Tal visão não é a visão de um fantasma, como o objeto

² Não obstante, traduz-se hoje o verbo *katoptri/zēsqai* (*speculare*), na frase *th\ n do/xan kuri/ou katoptrizo/menoi* (*gloriam domini speculantes*), em *II Cor.*, III, 8, não, como Agostinho, por *videre per speculum*, “contemplar através de um espelho”, mas por “refletir à maneira de um espelho”. Cf. J. Dupont, “o cristão, espelho da glória divina segundo *II Cor.*, III, 18”, in *Revue biblique*, 56, 1949, p. 392-411. Faço notar ainda que Fílon, referindo-se a *Ex.*, XXXIII, 13, sobre a visão de Moisés, já falava, ele também, de uma visão através do espelho, mas de um espelho que não é nada mais que Deus ele-mesmo: “É Moisés que diz: “Manifesta-te a mim, que te vejo claramente” (*Ex.*, 33, 13); possa tu não manifestar-te a mim pelo céu, a terra, a água, o ar ou em geral por um dos seres do devir; possa eu não ver tua forma em um outro espelho que e Ti-mesmo, ó Deus, porque as aparições nos seres do devir se dissipam, mas aquelas que se fazem no ser não engendrado podem permanecer estáveis, firmes e eternas”, *Legum allegoriae*, III, §101.

³ “Quanto a estas palavras: “Nós somos transformados na mesma imagem”, é certo que o Apóstolo entende por isto a imagem de Deus que ele chama a mesma imagem, dito de outra forma aquela mesma que nós contemplamos (*id est, quam speculamur*)” *ibid.*, XV, VIII, 14 (1994, p. 499).

percebido de um olhar, mas é a visão desde um lugar fantasma. É uma visão especificamente topográfica. É ver do ponto de vista do fantasma, é ver-se visto por um fantasma, como por exemplo ser visto, ou se ver visto a partir dos olhos de Lázaro ressuscitado. Mas o que se vê do ponto de vista do fantasma, quem vê quem, quem vê o quê, quando o olho em questão tornou-se aquele de um fantasma, ou do *spectrum* — de um morto, de um sobrevivente, ou de um não-existente? O *spectrum* é alguma coisa do *speculum*, é a imagem refletida do espelho que se destaca de sua superfície, que se separa dela e que torna-se por assim dizer esta imagem autônoma que nos olha, nos chama e nos interpela. O *spectrum* designa não somente aquilo que se reflete na superfície do *speculum*, mas é também aquilo que é refletido a partir de tal superfície como *speculum* ou como espelho. O *spectrum* diz, portanto, realmente alguma coisa do *speculum*, alguma coisa de reflexivo ou de auto-reflexivo, e que gostaria agora de desenvolver ou desdobrar a partir de uma análise de *La Jetée* de Chris Marker.

Memória de fotograma

§1 - *La Jetée* de Chris Marker é um filme realizado em 1962. Chamado foto-romance, este curta-metragem de 29 minutos ganhou o grande prêmio do primeiro Festival de ficção-científica em 1963 em Trieste. Mas é também um livro, ou um livreto, intitulado, por sua vez, cine-romance, publicado 30 anos depois. Entre o filme-foto e o livro-cinema, se as imagens não coincidem rigorosamente, fotograma por fotograma, o texto permanece absolutamente o mesmo. No livreto que vem com o DVD, que contém *La Jetée* e *Sans Soleil*, o texto cabe em duas páginas e meia⁴. É muito denso, muito bonito, acompanha, segue ou anuncia cada uma das imagens, cada plano ou sequência do filme, do começo ao fim. “Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância”. É a primeira frase do filme, que pode-se ler e ouvir ao mesmo tempo. Decomposto de forma esquemática, *La Jetée* se divide em três partes. O prólogo, o corpo do filme e o epílogo, que retoma o prólogo. A primeira parte se desenvolve na plataforma de embarque (*la jetée*) do aeroporto de Orly, vê-se aí uma criança, seus pais, três comissárias de bordo que se preparam para partir, o rosto de uma mulher, um avião no céu e o corpo de um homem que aparece, correndo, depois enfim o preto. Essa parte, que dura 3 minutos, é composta por 17 planos, dos quais três pretos. A segunda parte, que dura mais de 22 minutos, se passa em um subterrâneo, depois da terceira guerra mundial. Há carrascos, há prisioneiros. O homem em questão, ele também prisioneiro, é objeto de experiências, que projetam-no no tempo, neste tempo fragmentado que já o

⁴ Dois filmes de Chris Marker : *La Jetée* / *Sem sol.* 2003 DVD Argos Film, um desenvolvimento de Arte France. Com livreto francês-inglês. Ver ainda os *Commentaires II* de Chris Marker, Paris, Le Seuil, 1967, e *La Jetée*, fotogramas e fotografias do filme em uma diagramação de Bruce Mau, Zone Books, New York, 1992.

prólogo narra. Esse tempo se repete também no epílogo, com seus 36 planos sucessivos que encadeiam-se em um ritmo fulgurante e cadenciado, em 1 minuto e 30. Vê-se o homem que penetra no aeroporto de Orly, que corre em direção à mulher, que a alcança na extremidade da plataforma, e que é morto por um homem, que reconhecemos ser um dos carrascos do subterrâneo.

“Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância”. O termo de imagem é aqui dos mais dúbios. Não apenas ele formula o problema do estatuto da imagem, imagem fantasma, imagem real, imagem mental ou material, imagem do passado, do presente ou do futuro, imagem fixa ou em movimento, fotografia ou cinema. Ele abre sobretudo o campo das relações complexas entre a filmagem e a montagem⁵, a tomada de uma imagem — no caso aqui uma imagem de infância, modelo prototípico das imagens fantasmas — e o procedimento da montagem, que vale por operação de escrita, ou invenção de uma nova escrita da memória. *La Jetée* é um filme sobre a memória, sobre o trabalho da memória, sobre a escrita traumática de uma memória. É um filme que engendra uma *memória do presente*, uma memória que fantasmaliza ou espectraliza o presente, e cuja única função terá sido de revogar o passado, de reescrever a história no *futuro anterior*⁶ e de inventar um porvir que já teve lugar.

Compreende-se então porque este filme “vem absolutamente no topo da lista dos filmes de ficção científica”, como diz William Gibson, escritor que liderou os movimentos cyberpunk. E mesmo se mais de um elemento o confirma (a projeção no tempo, a cripta e o subterrâneo, as cenas de tortura, o sábio louco, ou o doutor Frankenstein), é a outra direção que gostaria de dirigir minha análise. Depois de tantos estudos críticos, frequentemente remarcáveis⁷, irei procurar do lado da montagem uma maneira de ver, de ler e de ouvir este filme que difere dos outros. Chris Marker não diz nada da montagem, em *La Jetée*, ao menos nada de explícito. Ele não teoriza o conceito, como Eisenstein, Vertov, ou mais próximo a ele

⁵ “Nos documentários de Marker, escreve François Niney, o comentário mantém a relação das imagens e às imagens em uma distância — reflexiva, nostálgica, epistolar. No lugar de criar uma imagem como atualidade no indicativo do presente, a ficção literária, epistolar, joga deliberadamente com o intervalo irredutível entre imagem tomada e imagem montada, entre mundo presente e vista do passado, entre visão atual e comentário retrospectivo”. (2002, p. 105).

⁶ N. dos T.: O tempo ao qual se refere o autor em francês é o *Futur antérieur* que equivale em português ao futuro do presente composto do indicativo. Exemplo: “quando ele voltar, você já *terá liquidado* o assunto”. No entanto, mantivemos o termo “futuro anterior”, deixando-o em itálico, já que a expressão fica esclarecida pelo próprio contexto, sem que se cause tamanha ruptura no fluir do ensaio.

⁷ Além dos artigos citados nas notas que seguem, remeto ainda aos textos de François Jost, “Photographie d’un film projeté”, in *Pour la photographie*, Colloque Germs, Paris, 1983, Bernard Leconte, “Autour du début de *La Jetée* de Chris Marker”, in *ibid.*, e do mesmo *Approche d’un film mythique: La Jetée*, Chris Marker, 1962, Paris, L’Harmattan, 2005, e Jean Louis Schefer, “A propos de *La Jetée*”, in *Passages de l’image*, Paris, Museu nacional de arte moderna, Edições do Centre Pompidou, 1990.

Pelechian, e Godard. Em *Descrição de um combate*, filme de 1960, Marker reivindica no entanto uma maneira de organizar o caos pela escrita cinematográfica: “Comunicar-estabelecer uma ordem, uma relação entre coisas hostis ou incompreensíveis”⁸. Na encruzilhada das reflexões deleuzianas sobre o falso *raccord* e a questão do incomensurável, Jacques Rancière fala da montagem dialética de Marker, que produz o choque dos heterogêneos, opondo-a à montagem simbólica de Godard, que busca “estabelecer uma familiaridade” entre elementos estranhos:

A maneira dialética investiu a potência caótica na criação de pequenas maquinárias do heterogêneo. Fragmentando continuidades e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ela cria choques (Rancière, 2012, p. 66)⁹.

Deixarei Rancière no meio do caminho, por assim dizer, vou faltar ao compromisso, tomando um desvio, espero que um atalho, para evitar o peso das classificações dialéticas e a utopia das reconciliações históricas. Ficarei no choque, ou mais exatamente passarei do choque dos heterogêneos, que abre ou assinala uma nova situação histórica, ao traumatismo das hostilidades, que aciona uma projeção temporal, ou que opera uma contrafactualidade na curva do tempo. É o tempo do trauma, a revogação do passado e a escrita da memória no *futuro anterior*, mas é também o que nomearei *princípio da montagem contrafactual*. Ter-se-á mostrado, ter-se-á analisado, decomposto, descascado, um fotograma após o outro¹⁰, *La Jetée* é um filme onde a “filmagem” é ela mesma uma “montagem”. Não no sentido de Vertov, de uma montagem conceitual, ou seja, que opera já a nível do conceito, mas no que tecnicamente, praticamente, o filme é “obtido pela refilmagem na truca de precedentes tiragens fotográficas” (Dubois, 2002, p. 11)¹¹. Dever-se-ia então aqui falar das duas filmagens do filme, ou mais ainda dos dois regimes de filmagem. O primeiro, com atores, cenário, *mises en scène*, que assumem o universo diegético do filme, e que conta “a história de um homem marcado por uma imagem de infância”, seria realizado com tomadas fotográficas. O segundo,

⁸ *Descrição de um combate* (1960). 60 min, 35 mm, cor. Cf. Guy Gauthier, 1994, p. 75-81.

⁹ Referindo-se essencialmente ao *Tombeau d’Alexandre* (1993) em “A ficção documental: Marker e a ficção da memória”, Rancière dirá que Marker “opera de maneira dialética: compõe séries de imagens (testemunhos, documentos de arquivo, clássicos do cinema soviético, filmes de propaganda, cenas de ópera, imagens virtuais...), que organiza de acordo com os princípios propriamente cinematográficos da montagem, para definir momentos específicos da relação entre o ‘reino das sombras’ cinematográfico e as ‘sombras do reino utópico’”(2013, p. 167-212).

¹⁰ Reenvio à decupagem de *La Jetée* plano por plano, com encadeamento de fotogramas, realizado por um grupo de trabalho do Centro de linguística e de semiologia da Universidade de Lyon II, sob a direção de Jean-Louis Leutrat. Ademais, pode-se consultar o comentário do filme feito pelo próprio Chris Marker, publicado no número 38 de *L’Avant-scène du cinéma*, em 1964.

¹¹ “A superfície de projeção e de representação cinematográficas, escreve Diane Arnaud, torna-se desde então uma página de um álbum sujeita a um duplo extracampo: o prolongamento contíguo de uma parte, e o folheamento descontínuo de outra parte, dando lugar a uma dupla incerteza quanto aos limites de cada foto e ao volume de “páginas-planos” assim filmadas”, (Arnaud, 2010, p.298).

que viria em um segundo tempo, se produziria em um laboratório, uma ilha de montagem, desta vez com uma câmera que filma as fotografias de origem. Trata-se exatamente de uma técnica de refilmagem na truca, essa “mesa especialmente equipada para filmar os intertítulos (cartelas, créditos, etc.) e para uma tomada imagem por imagem” (Pinel, 2008, p.21).

Dois regimes de filmagem, mas nos dois casos a questão é ambígua. Pode-se realmente falar de uma “filmagem” fotográfica, e pode-se dizer de um filme que o filmamos na mesa de truca, chamada às vezes justamente de mesa de filmagem? Seja como for, o filme que se vê, quando assistimos a *La Jetée*, é a refilmagem de fotografias. É na truca que a filmagem teracontecido. Dito de outro modo, aquilo que vemos, em *La Jetée*, os personagens, os cenários, as cenas, aquilo que o filme filma, aquilo que ele mostra — esta imagem fantasma — e nos conta — este homem marcado por uma imagem de infância — é mediatizado por fotografias. O filme filma fotografias, e não pessoas ou cenários. E é nisto que consiste a montagem, na retomada, no relance ou na reescrita cinematográfica de fotografias¹². Toda a ambiguidade fantasmal da imagem fílmica encontra-se neste procedimento, segundo o qual *filmar é montar*. Toda a ambiguidade, certamente, mas também a originalidade do filme de Chris Marker, este trabalho da memória e de sua escrita, seu traumatismo de guerra, gira ao redor do sentido que deve-se aqui atribuir aos termos de fotografia. Se compreende-se por isso uma imagem fixa, que se opõe às imagens em movimento do cinema, *La Jetée* faria parte daquilo que chamaríamos de “filmes de imagens fixas”, como *Salut les Cubains* de Agnès Varda, contemporâneo de *La Jetée*, e inteiramente realizado com fotografias de viagens à Cuba. Ora, em *La Jetée*, há ao menos um plano, chamemo-lo assim por enquanto, que permite pensar que uma câmera de cinema já estava presente durante as tomadas fotográficas. É o plano das pálpebras da mulher — o plano 282 na decupagem analítica do filme —, que se abrem e se fecham. Um simples piscar de olhos, nada mais que um batimento de cílios. O que leva a pensar, por metonímia, numa certa implicação entre fotografias e fotogramas, entre tomadas fotográficas e reproduções fotogramáticas. “A maioria dos planos, escreve Roger Odin, teria sido realizada por duplicação (à razão de 24 vezes por segundo) de um único

¹² Sobre esta operação de “retomada”, podemos ainda reenviar à exposição de fotografias *Staring Back* de Chris Marker, apresentada no Wexner Center for the Arts, em Ohio, em 2007. Nesta exposição, o espectador que passeia diante das fotografias de Marker desenrola sua obra cinematográfica “como uma película diante de um projetor”, escrevem André Habib et Viva Paci, “*Photo and Film Browse. Entre les images qui bougent et celles qui restent (dans l’œuvre de Chris Marker)*”, in *Fixe/animé. Croisement de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, op. cit., p. 347. Poderemos sobretudo consultar o catálogo da exposição, em Chris Marker, *Staring Back*, Columbus, Ohio / Cambridge, Mass., Wexner Center for the Arts and The Ohio State University / MIT Press, 2007. Cf. A. Janser (éd.), *Chris Marker. A Farewell to Movies / Abschied vom Kino*, Zurich, Museum für Gestaltung, 2008, A. Habib et V. Paci, *Chris Marker et l’imprimerie du regard*, Paris, L’Harmattan, 2008, et V. Paci, “*This is (not) the end. Quelques notes sur l’œuvre de Chris Marker et sur des images et des mots qui restent, et reviennent, comme des souvenirs*”, in *Fonction / Fiction*, Montréal, Dazibao, 2008, p. 73-89.

fotograma” (1981, p. 49). Mas qual é a questão de uma tal distinção, entre fotografia e fotograma? Trata-se de dois níveis de narração, de dois tipos de ficção, que se cruzam ou se enredam, mais uma vez como na maioria dos clássicos de ficção científica?

O debate crítico está aberto, imenso aliás, mas uma coisa é certa, o dispositivo cinematográfico remete a um encadeamento de fotogramas e cada fotograma a um instante fotográfico. Um “instantâneo”, é a palavra chave, ou a chave de toda a ambiguidade fílmica da imagem, ou melhor, da dubiedade traumática desta imagem de infância, imagem fantasma, da qual o filme constitui a memória. À diferença de um filme de imagens fixas, *La Jetée* produz um novo dispositivo de fixação ou de congelamento de imagem (*arrêt sur image*)¹³. Aliás, quem terá dito que o instante está desprovido de temporalidade — os filósofos, os físicos, os fotógrafos, os cineastas? O instante não é um ponto geométrico indivisível, ele não é sem duração, ele não é sem movimento. Mas ele é um corte, uma decupagem do tempo. Ele é um intervalo, um interstício, uma dobra do tempo, uma conversão que vale sempre como ponto de vista ou ângulo de visão. É o lugar do tempo onde o tempo torna-se ficção. E falar de instantâneo fotográfico como constituinte fotogramático do cinema, não é nada mais que um alibi, para opôr imagem fixa e imagem movimento, para apagar do tempo seu universo de ficção, sua força de conversão ou seu poder de projeção¹⁴. O *instante*, que pode e deve se duplicar 24 vezes por segundo, para reconstituir um movimento, no cinema, ele mesmo não está nunca desprovido de movimento, nem de duração nem de espaçamento, mas remete a um outro regime de mobilidade e de temporalidade. Não se trata mais de um movimento *entre* instantâneos fotográficos, ou entre fotogramas sucessivos, segundo o velho procedimento cronofotográfico, que decompõe e recompõe o movimento, mas trata-se antes do movimento *do* próprio instante, que podemos chamar aqui *ficção*. E neste sentido, o instante cinematográfico desempenharia ele mesmo o papel de um operador de ficção, que converte o presente em memória¹⁵. O instante é uma ficção que produz a memória paradoxal do presente. Como vimos, em *La Jetée*, o encadeamento fotogramático do filme reconstitui a

¹³ E o que Raymond Bellour diz da vídeo-instalação de Chris Marker *The Hollow Men* (2006), pode também se estender a *La Jetée*: “O tempo desta ficção é a pura experiência do tempo que se dá por uma multiplicação de espaços, como memória imemorisável de um excesso de movimento arrancado da fixidez. Tais seriam as condições requisitadas por uma memória do século” (2006, p. 27). Podemos também ler de Raymond Bellour, mais precisamente sobre *La Jetée*, “L’interruption, l’instant”, in *La recherche photographique*, 3 (Le cinéma, la photographie), 1987, p. 51-63, retomado em *L’Entre-images. Photos. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990, p. 109-134. “Se há tantas imagens congeladas [em *La Jetée*] (todo um filme, mesmo curto), é também porque elas reúnem-se ao redor de uma imagem única, a da morte do herói” (1990, p. 130).

¹⁴ O que permitiria repensar uma vez mais a oposição que analisa Thierry Kuntzel sob os termos de *filme-película* e *filme-projeção*, ou “fixidez-separação/continuidade-mobilidade” (1978, p. 97-110).

¹⁵ Falando dessa vez da instalação multimídia de Marker *Zapping Zone* (1990), Raymond Bellour dirá que o espectador se vê “errando com precisão na beira de um presente desde já convertido em memória”, “Éloge en si mineur”, in *Passages de l’image, op. cit.*, p. 169, retomado em *L’Entre-images, 2. Mots. Images*, Paris, P.O.L./Trafic, 1999, p. 43.

instantaneidade fotográfica de um congelamento de imagem. Cada um dos planos do filme, como os 17 planos do prólogo, representa o movimento de um congelamento, que pode durar de 1 a 20 segundos. Este movimento não é fruto nem de um decurso do tempo, nem de um deslocamento no espaço — a não ser quando do batimento de pálpebras, esse olhar que pisca, que nos olha —, mas sim de uma projeção do tempo¹⁶. É exatamente o que acontece nesta imagem de infância do homem, de que o filme conta a história. É um instante *fixado* e *projetado* ao mesmo tempo, um instante de conversão, cuja fixação sobre o passado é projetada no futuro. “A polícia do campo espionava até o sonho. Este homem foi escolhido entre mil, devido à sua fixação sobre uma imagem do passado”. Uma fixação que equivale a um instante de morte, onde o homem enfim compreendeu — é a última frase do texto, a última imagem, o fim do filme — “que aquele instante que lhe tinha sido dado a ver quando criança, e que não tinha cessado de obsedá-lo, era aquele de sua própria morte”.

§2 - *La Jetée* é um filme não de imagens fixas mas de imagens projetadas, cuja filmagem é uma montagem que descreve o próprio filme. *La Jetée* constitui, de fato, a projeção deste instante, desta imagem instantânea onde o homem já viu sua própria morte. Entre o prólogo e o epílogo, entre estes dois encadeamentos de planos fechados muito rápidos, que se repetem sobre a plataforma de embarque de Orly, uma longa trama narrativa de mais de 22 minutos, composta de 17 sequências, conta então a situação do homem prisioneiro no subterrâneo, submetido a experiências que o projetam no tempo e que têm todos os traços de sessões de tortura. A terceira guerra mundial estourou, a cidade de Paris está destruída, o ar não é mais respirável e o espaço reduziu-se ao subterrâneo. Em suma, as condições de vida desapareceram. O sábio louco se explica declarando justamente que “este homem foi escolhido entre mil, devido à sua fixação sobre uma imagem do passado”. Ele faz a ligação entre tal fixação da imagem e o enclausuramento do espaço, que torna a vida doravante impossível e para a qual apenas uma projeção no tempo poderia abrir um novo campo de presença, um horizonte de sobrevivência, ou a ficção de um porvir possível. É o que diz o sábio louco ao prisioneiro. Ele lhe explica

que a única ligação possível com os meios de sobrevivência passava pelo Tempo. Um buraco no Tempo, e talvez por ele seriam enviados víveres, medicamentos, fontes de energia. Tal era o objetivo das experiências: projetar no Tempo emissários, chamar o passado e o futuro em socorro do presente¹⁷.

Depois da terceira guerra mundial, guerra atômica ou nuclear, a vida sobre a terra não é mais possível, o presente está fixo, ele mesmo prisioneiro, reduzido ao espaço fechado do subterrâneo. Sem alteridade nem lado de fora, a existência está suspensa, congelada,

¹⁶ Ainda ao se tratar de *La Jetée*, Jan Baetens falará de um procedimento metaléptico, “que engendra a comunicação entre dois universos diegéticos, aquele do presente e aquele do passado”, (2001, p. 175).

¹⁷ *La Jetée*.

traumatizada, feito morte, ou em sofrimento. E o que traumatiza, no sofrimento, para retomar a palavra de Levinas, é “uma impossibilidade de se destacar do instante da existência” (1983, p. 55). O que torna o sofrimento insuportável, impossível de se viver, é a impossibilidade de libertar-se dele, de fugir, de recuar, de sair, de encontrar refúgio alhures, de evadir-se, logo de deixar o instante presente. Ora, utilizar o sofrimento para sair do tempo, é exatamente em que consistem as experiências do subterrâneo: “a princípio, nada mais que ser arrancado do tempo presente”. Para sair do instante presente, para sobreviver à catástrofe, ultrapassar o trauma, deve-se projetar no tempo a fixação de uma imagem do passado. É preciso que de alguma forma se revogue o princípio de irreversibilidade do passado, segundo o qual aquilo que já teve lugar não está mais submetido às exigências do tempo. Formalmente, tecnicamente, praticamente, é o que acontece no encadeamento fotogramático dos instantâneos fotográficos, mas é também o que se produz pela enunciação das sequências, ou das experiências do subterrâneo. Cada experiência constitui a projeção no tempo de uma imagem do passado, de uma imagem fixa, de uma imagem que congelou o passado, portanto que o tornou irrevogável. Ela se repete, se reproduz, se duplica, diversas vezes por segundo, até fazer surgir, nascer ou aparecer — “surdir”, diz o filme — outras imagens verdadeiras, que operam cada uma como uma abertura ao exterior, um buraco de sobrevivência no tempo. Vemos gatos, pássaros, como uma cena de predadores e de vítimas, inserida *entre* as imagens de crianças e de tumbas, que já evocam o destino trágico da personagem¹⁸:

Recomeçam. O sujeito não morre, nem delira. Ele sofre. Continuam. No décimo dia de experiência, imagens começam a surdir, como confissões. Uma manhã do tempo de paz. Um quarto do tempo de paz, um quarto de verdade. Crianças de verdade. Pássaros de verdade. Gatos de verdade. Tumbas verdadeiras. No décimo-sexto dia, ele está sobre a plataforma. Vazia. Às vezes ele reencontra um dia de felicidade, mas diferente, um rosto de felicidade, mas diferente. Ruínas. Uma garota que poderia ser a que procura. Cruza-se com ela sobre a plataforma. Ela lhe sorri de um automóvel. Outras imagens se apresentam, se misturam, em um museu que é, talvez, aquele de sua memória¹⁹.

À diferença de conceitos tradicionais do tempo, onde os instantes presentes encadeiam-se, do passado irrevogável ao futuro contingente, passam um no outro, se sucedem, se retêm e se antecipam, mas sempre sob a forma de uma longa cauda de cometa, que cai e desaparece no tempo, os instantes do filme, os instantes da memória, de seu museu ou seu palácio, constituem a projeção do próprio tempo. Não são os instantes que desaparecem *no* tempo, mas é o tempo ele mesmo que se projeta *sobre* o instante. Logo após o plano do batimento de pálpebras, entramos na cena do museu:

¹⁸ Cf. Philippe Sohet (2001, p. 157).

¹⁹ *La Jetée*.

Por volta do quinquagésimo dia, encontram-se num museu repleto de feras intemporais. Agora que o tiro está perfeitamente ajustado, projetado sobre o instante escolhido, ele pode permanecer aqui sem esforço²⁰.

E evidentemente, não é por acaso que o batimento de pálpebras abre a sequência do museu, o Museu de História Natural de Paris. Um batimento, um piscar, que representa aqui — é minha hipótese — a virada do filme, o momento traumático de reviravolta onde a projeção sobre o instante escolhido equivale a uma revogação do passado — não para mudar ou para modificar o passado (como na maior parte dos filmes de ficção-científica), mas para aí introduzir um futuro, ou este futuro pelo qual uma outra passagem do tempo torna-se possível, o presente se converte em memória e a imagem torna-se fantasma. O batimento das pálpebras, marcando a presença de uma câmera de cinema no *set* de filmagem, ou a temporalidade de um congelamento de imagem, indica neste momento a inserção do futuro no passado, o “buraco no Tempo”, para que por ele se faça “passar víveres, medicamentos, fontes de energia”.

De uma certa maneira este batimento de pálpebras, é ele o buraco no tempo, o interstício que abre, como a cortina de um aparelho fotográfico, este momento de projeção do tempo sobre “o instante escolhido”. Nós estamos no quinquagésimo dia, no fim de uma série de experiências que mergulham o homem em seu passado, nas imagens de sua memória, talvez em busca desta mulher que ele encontrou diversas vezes, e que ele reconhece.

Assim terminou a primeira série de experiências. Era o início de um período de testes onde encontrar-se-ia com ela em diferentes momentos. Por vezes a encontra diante dos sinais. Ela o acolhe simplesmente. Chama-o seu Espectro. Um dia, ela parece ter medo. Um dia ela se debruça sobre ele. Quanto a ele, não sabe nunca se é dirigido ao encontro dela. Se é dirigido, se inventa ou se sonha²¹.

É aí que entre dois planos muito breves do homem dormindo, sonhando, sofrendo, com a testa enrugada, vemos um plano mais longo do rosto da mulher sobre um traveseiro, subitamente batendo as pálpebras. Um batimento que reconstitui todo o enigma do trauma, entre uma capacidade de destruição e uma força de sobrevivência, entre clausura e abertura²², “fixação sobre uma imagem do passado” e “projeção sobre o instante escolhido”. É o traumatismo das pálpebras, que marca esse instante de conversão, esse lugar e esse momento de projeção do tempo no instante de sobrevivência que é o museu da memória. Uma vez as pálpebras batidas, uma vez o tempo projetado sobre o instantâneo fotográfico, uma vez o passado revogado, uma vez o instante escolhido tornado lugar da memória, de

²⁰ *La Jetée*.

²¹ *La Jetée*.

²² “É somente, escreve Cathy Caruth, reconhecendo a experiência traumática como uma relação paradoxal entre a capacidade de destruição e a força de sobrevivência que poderemos reconhecer o que resta de incompreensível no cerne da experiência catastrófica” (1996, p. 58).

sobrevivência, de energia, o filme passa por uma mutação, e passamos de uma temporalidade a uma outra, onde a partir de agora é o passado que se diz contingente — e o futuro torna-se irrevogável. Mas essa passagem do tempo, dever-se-ia dizer esse batimento do tempo, como se diz um batimento de asas — e a figura da asa em uma fusão²³ cruza também por um dado momento o rosto da mulher²⁴ —, não reproduz o curso sensível do tempo, entre passado, presente e futuro, mas desloca ou transpõe uma fixação em projeção:

De volta à sala de experiência, ele sentiu que alguma coisa tinha mudado. O chefe do campo estava lá. Da conversa à sua volta, ele compreendeu que, diante do sucesso das experiências com o passado, era no futuro que pretendiam agora projetá-lo. A excitação de uma tal aventura lhe escondeu por algum tempo a ideia de que o encontro no Museu tinha sido o último²⁵.

O homem não voltará a ver a mulher, a não ser no instante de sua morte, na extremidade da plataforma, no final do filme. O passado acabou, está agora revogado. Ele terá servido apenas para encontrar o bom momento, para escolher o bom instante. Ele terá servido de *kairos* para nele projetar o tempo, para nele infiltrar futuro, introduzir contingente, como a seringa do carrasco injeta líquido nas veias do prisioneiro, quando das experiências do subterrâneo. Mas insistamos em tais cenas de projeção, em tais planos de injeção, onde o tempo joga o jogo de um operador de ficção, por onde o passado torna-se contingente. À diferença das viagens no tempo dos clássicos de ficção científica, em *La Jetée*, o homem submetido às experiências não mergulha em sua própria memória, para reviver instantes passados, como já dissemos para mudá-los, modificá-los, transformar o curso do tempo. O objetivo dos carrascos é de utilizar estes instantes passados como lugares de projeção, servir-se deles como de portas, janelas, fendas ou interstícios, como a superfície lisa do *speculum* onde se espelha a imagem fantasma de um espectro, em suma, como buracos para deixar o tempo introduzir-se nele, o tempo projetar-se nele, o contingente revogá-lo. E mais ainda, os carrascos querem tomar emprestadas essas imagens do passado, apoderar-se das imagens fixadas sobre o passado, para fazê-las surgir “como confissões” na superfície da memória, no museu da memória, onde o homem pode doravante “permanecer sem esforço”. É a operação dos carrascos, sobreviver ao trauma pelo trauma, inventar um outro tempo depois do Apocalipse. Mas este tempo não é um tempo como os outros, justamente, este futuro não é o futuro contingente de um presente que já está aí, que teve lugar a um momento dado, consignado no passado, inscrito na memória ou arquivado na história. Este tempo é um tempo contrafactual, um tempo possível ou paralelo, no intervalo dos instantes

²³ Cf. Dubois (2002, p. 35). Réma Bensmaïa dirá das fusões de *La Jetée* que elas criam “buracos” na percepção”, e permitem assim “dizer” o indizível e de “ver” o irrepresentável (1988, p. 10 e 14).

²⁴ Jean-Luc Alpigiano verá nestas imagens de pássaros “o emblema da morte sempre presente mesmo nos sonhos mais apaziguados” (1997, p. 47-48).

²⁵ *La Jetée*.

presentes. É o tempo do interstício entre os instantes, um tempo que jamais teve lugar, que nunca foi percebido, que nunca foi presente como tal ou realmente, mas que cada instante contém virtualmente, ou de forma fantasmal, em sua espessura, ou em sua ressonância:

O futuro estava melhor protegido que o passado. Ao cabo de outros ensaios ainda mais penosos para ele, ele terminou por entrar em ressonância com o mundo futuro. Ele atravessou um planeta transformado, Paris reconstruída, dez mil avenidas incompreensíveis. Outros homens esperavam-no. O encontro foi breve. Visivelmente, eles rejeitavam tais escórias de outra época. Ele recitou sua lição. Porque a humanidade tinha sobrevivido, ela não podia recusar a seu próprio passado os meios de sobrevivência. Este sofisma foi aceito como um disfarce do Destino. Foi-lhe dada uma central de energia suficiente para reativar toda a indústria humana, e as portas do futuro foram novamente fechadas²⁶.

Montagem contrafactual

§1 - O tempo contrafactual é o batimento do tempo, o piscar de olhos instantâneo que faz surgir essa imagem pela qual o homem vê-se a si mesmo morto. É um operador de ficção, que torna o passado contingente e toda imagem fantasmal. Chama-se “contrafactual”, em filosofia, tudo o que poderia ter-se produzido, um acontecimento que poderia ter ocorrido no mundo, uma propriedade que poderia ter comportado um objeto, um predicado que poderia ter contido um sujeito. É uma outra palavra para designar a *contingência*, ou mais exatamente os futuros contingentes condicionados, que jamais tiveram lugar, mas que teriam tido se certas condições tivessem sido realizadas em um momento dado. Como neste episódio da Bíblia, frequentemente evocado: o que teriam feito a David os habitantes de Kegila se tivessem esperado o retorno de Saulo. Ora, em *La Jetée*, as coisas estão invertidas, se podemos dizê-lo assim. Falamos já a partir do fim do mundo, depois do Apocalipse, e não é mais o futuro que se diz contingente mas o próprio passado, quando revogado, uma vez que dever-se-ia projetar aí um pouco de tempo. Um *passado contingente*, o que isso significa, o que isso nos diz do passado, senão que ele é ele próprio o lugar de um fantasma, o lugar condicionado de uma reescrita sempre possível da memória, de uma incessante releitura da história. Como pode-se ver e ler em *Sem Sol*, do qual ter-se-á dito que ele é o “metafilme” de *La Jetée*²⁷, seu metarelato cinematográfico:

Perdido nos confins do mundo, em minha ilha de Sal, em companhia de meus cães elegantes, eu me lembro daquele mês de janeiro em Tokyo, ou antes, eu me lembro das imagens que eu filmei no mês de janeiro em Tokyo. Elas substituíram-se agora à minha memória, elas *são* minha memória. Eu me pergunto como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam, que

²⁶ *La Jetée*.

²⁷ Cf. Dubois (2002, p. 34).

não gravam vídeo, como fazia a humanidade para se lembrar... Eu sei, ela escrevia a Bíblia. A nova Bíblia será a eterna fita magnética de um Tempo que deverá reler-se sem cessar, apenas para saber que existiu. Esperando o ano 4001 e sua memória total, eis o que poderiam nos prometer os oráculos [...]: um pouco mais de poder sobre esta memória (Marker, 1993, p. 94-95).

A nova Bíblia, a Bíblia de amanhã, depois do Apocalipse, é o cinematógrafo, “a eterna fita magnética de um Tempo que deverá reler-se sem cessar, apenas para saber que existiu”. Uma memória total, uma pura memória do presente. Ora, o que diz aqui Chris Marker é decisivo para a questão da montagem. Essa *nova bíblica*, que não é um novo Testamento, essa nova escrita da memória pós-traumática, será não apenas assumida pelos novos dispositivos de registro audiovisual, mas esse dispositivo para ter eficácia rememorante, comemorante, deverá “relor-se sem cessar”. Uma releitura, uma reescrita da memória, que se reconfigura nesse novo dispositivo como a eterna reformulação de um filme repetido, ou como diz Marker em *As Coreanas* : “estendendo retrospectivamente a lembrança, como um filme que se remonta” (1959, p. 70). *Replay, repeat*, relança-se a máquina de remontar o filme como remonta-se o tempo, ou como um relógio, para remontar o batimento de um pêndulo. Em suma, repassa-se o passado como repassa-se um filme. E a palavra “repassar” é deslumbrante, ela remete ao vai-e-vem de um filme, assim como descreve o ato de passar um tecido. Repassa-se um filme assim como repassa-se uma camisa. Voltamos a ele, para livrá-lo das dobras, para desdobrar os planos, repete-se o gesto, relança-se a fita, reproduz-se o trecho, rebate-se a cadência, como reescreve-se a história. Novamente em *Sem sol*:

Terei passado minha vida a interrogar-me sobre a função da lembrança, que não é o contrário do esquecimento, mas seu avesso. Não se lembra, reescreve-se a própria memória, como reescreve-se a história (Marker, 1993, p. 80).

A fita magnética substituiu a linha do tempo. O encadeamento dos fotogramas, na proporção de 24 por segundo, substituiu o transcurso do tempo, entre o passado, o presente e o futuro. A refilmagem dos instantâneos fotográficos na truca reconstituiu o instante presente da existência como o passado contingente que bate o tempo, que indefinidamente repassa o futuro no presente, “apenas para saber que existiu”. E é o que deve-se chamar de *montagem contrafactual*. Uma montagem que coloca em relação instantes divergentes para criar uma contrafactualidade temporal, e portanto para tornar o passado contingente e o futuro irrevogável. Diante das grandes classificações da montagem, desenvolvidas pela crítica do cinema, pelos próprios cineastas, pelos historiadores, pelos filósofos, o quê poderia significar uma montagem contrafactual? Trata-se de uma singularidade de Chris Marker, que vale apenas para o caso de *La Jetée*? Jean Mitry distingue a montagem cursiva de Griffith, a montagem lírica de Pudovkin e a montagem construída de Eisenstein (1978, p. 81-82), Gilles Deleuze se refere a quatro grandes tendências: “a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da

escola expressionista alemã” (1985, p. 45). E Jacques Rancière, já o vimos, opõe a montagem simbólica de Godard, que procura produzir um ar familiar entre os heterogêneos, à montagem dialética de Marker, que produz um choque dos heterogêneos.

Ora, em *La Jetée* não se trata de produzir um choque para ultrapassar uma situação, resolver uma contradição, continuar a história, mas tudo começa por um choque, um trauma, uma fixação sobre uma imagem do passado —, que deve ser investido, do qual se deve apossar, para aí projetar tempo, introduzir contingência, e para produzir uma memória do presente. Segundo regras e uma gramática que ainda não foram definidas, a montagem contrafactual é um operador de ficção que permite justamente transformar uma fixação em projeção, ou mais exatamente transpor a fixação *sobre* uma imagem do passado em uma projeção de um tempo futuro *no* passado. Uma montagem de planos, em suma, que não somente torna o passado contingente e o futuro irrevogável, mas que sobretudo faz da própria memória essa reescrita cinematográfica de um tempo “que deverá reler-se sem cessar, apenas para saber que existiu”. Doravante o tempo existirá, haverá tempo pós-traumático, apenas se for possível a releitura de sua história, a reescrita de sua memória no presente, a refilmagem do filme a cada instante. Haverá tempo apenas se for possível destacar cada um de seus instantes, separar cada fotograma seu, já foi dito, para daí fazer o lugar e o momento único de uma projeção do tempo. Daí aquele sentimento do homem no subterrâneo, uma vez que sua imagem de infância foi utilizada como projeção no futuro, que sobrevive a partir daí “com a lembrança, em algum lugar, de um tempo duas vezes vivido”. São estas as últimas cenas no subterrâneo, antes do retorno final sobre a plataforma de Orly:

Pouco tempo depois de seu retorno, ele foi transferido para uma outra parte do tempo. Ele sabia que seus carcereiros não o poupariam. Ele tinha sido um instrumento entre suas mãos, sua imagem de infância tinha servido de isca para colocá-lo em condição, ele tinha respondido à sua espera e cumprido seu papel. Ele não esperava mais que ser liquidado, com a lembrança, em algum lugar, de um tempo duas vezes vivido. É no fundo destes limbos que ele recebeu a mensagem dos homens do futuro. Eles também viajavam no Tempo, e mais facilmente. Agora eles estavam aí e lhe propunham aceitá-lo entre eles. Mas sua exigência foi diferente: mais que o porvir pacificado, ele pedia que lhe dessem o mundo de sua infância, e essa mulher que o esperava, talvez²⁸.

Ter-se-á instrumentalizado sua “imagem de infância”, extraído de seu quadro de vida e de experiência, despojado de todo contexto de enunciação, de narração, de referência. Como uma isca, ou como uma armadilha, ter-se-á utilizado dela no que representa de traumatizante, de marcante: “É a história de um homem *marcado* por uma imagem de infância”. E se o jogo de “marcado” a Marker é demasiado simples, ele indica não obstante que a importância dessa imagem repousa essencialmente no que ela marca, inscreve e fixa de

²⁸ *La Jetée*.

um tempo morto, como uma película torrada, queimada, deixada por tempo demais na fornalha do projetor. Cada instante fixo desta imagem de infância “teria servido de isca para colocá-lo em condição”, ou seja, para submeter esse passado a certas condições, para submetê-lo a novas condições de possibilidade, novas normas de existência, novos quadros de vida, de sentido e de experiência, e sobretudo para torná-lo contingente, reinscrevê-lo no tempo, para nele projetar tempo. Os carrascos servem-se de tal imagem de infância, de seu instante congelado, como quem opera uma montagem. O carrasco aqui é o montador, que decupa os instantes como outros tantos fotogramas, ou seja, como outros tantos pontos de vista sobre um instante de morte, como outras tantas tomadas cinematográficas de instantâneos fotográficos. Ele decupa-os, separa-os, isola-os, não para juntá-los diferentemente, associá-los, dissociá-los, reinscrevê-los em uma cadeia, segundo uma ordem diferente, mas para deles utilizar os diferentes pontos de vista (24 por segundo) como projeções do tempo. E mais uma vez, o instantâneo fotográfico equivale à “fixação sobre uma imagem do passado”, e cuja refilmagem cinematográfica, por encadeamento de fotogramas, *inscreve* na imagem projetada, nas imagens que avançam, ou no filme, que se reiniciam e se repetem, outros tantos pontos de vista do futuro. Cada plano constitui, portanto, a montagem do movimento de uma imagem congelada, ou a montagem fotogramática de uma fotografia, que introduz futuro no passado, e faz da imagem de infância o instante de sua própria morte.

§2 - O movimento de cada plano, durando de 1 a 20 segundos, de cada imagem, de cada congelamento de imagem, *já* representa este instante de morte. O que move imperceptivelmente na imagem, imagem após imagem, o que se move a cada instante, de um fotograma a outro, sem deslocamento, sem transformação nem alteração, já é uma projeção do tempo, já é uma conversão do presente em memória. Já é o instante projetado de uma morte por vir. E se o carrasco é um montador, aqui o tempo equivale a um projetor, como Marker o diz, novamente em *Sem sol*:

Eu vos escrevo tudo isso de um outro mundo, um mundo de aparências. De uma certa forma, os dois mundos se comunicam. A memória é para um o que a História é para o outro. Uma impossibilidade. As lendas nascem da necessidade de decifrar o indecifrável. As memórias devem se contentar com seu delírio, com sua deriva. Um instante congelado queimaria como a imagem de um filme bloqueado diante da fornalha do projetor. A loucura protege, como a febre. Invejo Hayao e sua Zona. Ele joga com os signos de sua memória, alfineta-os e decora-os, como insetos que teriam escapado do Tempo e que ele poderia contemplar de um ponto situado no exterior do Tempo — a única eternidade que nos resta. Eu olho suas máquinas, penso em um mundo onde cada memória poderia criar sua própria lenda (1993, p. 90-91).

Mais uma vez a ideia de um congelamento da imagem, ou de um instante fixo, mais uma vez a metáfora cinematográfica da memória, o tempo fílmico da lembrança: “um instante congelado queimaria como a imagem de um filme bloqueado diante da fornalha do projetor”.

Uma vez fixado, preso na armadilha de sua própria fixação sobre o passado, deve-se liberar o instante, destacá-lo justamente, ou isolá-lo, arrancá-lo de seu contexto, e desencolher o tempo, desbloquear o filme, de novo remontá-lo, relançá-lo, repassá-lo. Desbloquear os “instantes congelados”, já é projetar o filme, mas é sobretudo montá-lo. Aquilo que chamo aqui de montagem contrafactual teria portanto por função maior desbloquear o filme, e mais uma vez passar de instantâneos fotográficos ao encadeamento de fotogramas. A montagem contrafactual permite assim trabalhar os planos na *espessura* do instante, suas camadas, seus estratos, suas dobras, seus interstícios ou intervalos de fotogramas. Uma vez o instante fixado, *o extraímos do tempo para nele projetar tempo*. Não se trata de relacionar, ou de montar elementos heterogêneos, para entrecrocá-los ou para torná-los familiares, dissociá-los ou associá-los. Muito diferentemente, e é esta a tarefa dos carrascos-montadores, sua missão, sua sobrevivência, deve-se colocar em relação regimes de temporalidades divergentes. Deve-se relacionar, fazer um *raccord* entre um tempo real determinado, este tempo do espaço fechado do subterrâneo, e um tempo contrafactual condicionado, este tempo do espaço projetado da memória. Cada plano seria montado segundo este princípio de contrafactualidade. Cada imagem seria ela mesma, e nela mesma, constituída por um *raccord* temporal de regimes divergentes. Ter-se-á frequentemente falado do “*raccord* de lembranças” nos filmes de Chris Marker, que permite atravessar lacunas, espaços e tempos divergentes²⁹.

Aliás, em *Sem sol*, referindo-se a *Um corpo que cai* de Hitchcock, o único filme que “soube dizer a memória impossível, a memória enlouquecida” (Marker, 1993, p. 91), Marker desenvolve, senão uma teoria, ao menos uma reflexão sobre os tempos “em *raccord* através da lembrança” (Marker, 1993, p. 92)³⁰. Mas um *raccord* que chamarei justamente contrafactual. O tempo da memória cinematográfica, ou a memória do presente, esta eterna fita magnética, ela mesma é um *raccord* contrafactual. Paremos um instante — em guisa de último instante — na cena do Jardin des Plantes em *La Jetée*. É o segundo encontro do homem e da mulher. É sobretudo o episódio da sequóia coberta de datas históricas:

Mais tarde, eles estão em um jardim. Ele se lembra que existia jardins. Ela o

²⁹ “O *raccord* de lembrança, escreve Barbara Lemaître, permite atravessar a distância entre dois motivos, duas imagens, dois tempos, dois espaços, dois pontos de vista ou ainda dois acontecimentos, em princípio afastados ou desconectados radicalmente. Ele pode ser induzido por um comentário ou um parentesco visual e é mais ou menos explícito. Assim, alguma coisa em um rosto japonês, um olhar particular, pode evocar, chamar ou recordar um outro olhar, aparecido em um rosto africano” (2002, p. 66). Cf. Niney (2002, p. 106).

³⁰ “Eis um ponto de partida. Agora por quê este corte no tempo, este *raccord* de lembranças? Justamente, *ele* não pode compreender. Ele não vem de um outro planeta, ele vem de nosso futuro. 4001, época em que o cérebro humano atingiu o estágio do pleno emprego. Daquilo que nós deixamos adormecido, tudo funciona à perfeição, *memória incluso*. Consequência lógica: uma memória total é uma memória anestesiada. Depois de muitas histórias de homens que perderam a memória, eis aqui a de um homem que perdeu o esquecimento...” (Marker, 1993, p. 92).

interroga sobre seu colar, o colar de combatente que ele usava no começo dessa guerra que estourará um dia. Ele inventa uma explicação. Eles caminham. Eles param diante de um corte de sequóia coberta de datas históricas. Ela pronuncia um nome estrangeiro que ele não compreende. Como em sonho, ele lhe mostra um ponto fora da árvore. Escuta-se dizer: “Eu venho daqui...”³¹

Com seus 80 metros de altura, seus 30 metros de circunferência, a sequóia pesa mais de 2000 toneladas e dura mais de 3000 anos. É o símbolo da força, da durabilidade, da perseverança. É a árvore do tempo, que contém em si mesma e representa um museu da memória. No filme, vê-se um corte da sequóia, do tamanho de um homem, recoberto de datas históricas. Quatro planos se sucedem, antes que o homem “recaia, extenuado”. Em plano próximo, o homem afasta as mãos para indicar à mulher uma certa distância, ambos olham a árvore, depois o homem “lhe mostra um ponto fora da árvore”, como “extracampo”, fora do tempo, como se ele fosse um dos insetos, evocados em *Sem sol*, “que teriam escapado do Tempo e que ele poderia contemplar do ponto situado no exterior do Tempo”³². Mostrando-lhe este ponto fora da árvore do tempo, escuta-se dizer “eu venho daqui”. E para o homem, dizer que “se escuta dizer” que vem de lá, do extracampo, ou de um ponto fora do tempo, de um instante separado, destacado de todo tempo, já é poder contemplar-se do lugar de sua própria morte. O homem não se vê já morto, como se ele antecipasse sua própria morte, mas vê-se a si mesmo do *lugar* de sua morte — como Rousseau que vê-se dizer de qual olho, se ele fosse um outro, ele veria um homem tal qual ele é. E é por isso que a mulher, na cena da sequóia, lembremo-nos, “chama-o seu Espectro”. Um espectro, um fantasma, uma assombração do futuro, ou mais exatamente uma assombração que se vê vir do futuro, ou que se vê, ela mesma, transformada *no ponto de vista do futuro*. A cena diante da sequóia evoca esse ponto de vista muito bem. O ponto fora da árvore do tempo, esse lado de fora que o homem mostra à mulher, que olha-o, é ele mesmo o ponto de vista do futuro. É o lugar de onde ele vem, e que constitui o instante de sua própria morte.

Ora, este lugar é montado, este extracampo possui um *raccord*, se podemos dizê-lo, pela montagem de um tempo contrafactual. Nos lembramos das primeiras palavras pronunciadas pelo doutor Frankenstein no subterrâneo, que diz aos prisioneiros “que a raça humana estava agora condenada, que o Espaço lhe estava fechado, que a única ligação possível com os meios de sobrevivência passava pelo Tempo. Um buraco no Tempo...”. E este buraco no tempo, esta sobrevivência pelo tempo, é justamente o lado de fora que o homem agora aponta com o dedo, o extracampo absoluto que ele encarna e que torna-se ele mesmo. Escutando-se dizer “que ele vem de lá”, ele transforma-se, diria Agostinho, nessa imagem fantasma do tempo. Ele torna-se o *raccord* entre regimes temporais divergentes, entre o

³¹ *La Jetée*.

³² Cf. Frédéric Majour (2013, p. 28).

tempo fixo, queimado, torrado, o tempo morto do espaço fechado do subterrâneo, sem abertura nem oxigênio, e o tempo projetado de uma memória do presente já inscrita em cada um dos instantes, já escrita como um “Destino” nos interstícios dos instantes destacados de todo contexto de enunciação e de toda narração. O *raccord* contrafactual opera então sua ficção, para cada plano, em cada plano, no local dos interstícios, *entre* o tempo fixo da fotografia e o tempo projetado dos fotogramas. Uma hipótese que me permite retomar a questão do “falso *raccord*”, de que fala Deleuze em suas reflexões sobre o “Aberto”, que faz predominar o todo sobre suas partes e atualiza as potencialidades do extracampo. Ora, a lógica do falso *raccord*, do aberto e do extracampo, diz respeito, segundo Deleuze, ao cinema clássico de antes da segunda guerra mundial. Depois da guerra e do traumatismo das destruições, “o falso *raccord*, então, adquire um novo sentido, ao mesmo tempo que se torna lei”, como em Rossellini, depois Godard, e “o extracampo sofre, por sua vez, uma mutação” (Deleuze, 2005, p. 217). Passamos justamente do “Aberto” para o “Fora” (Deleuze, 2005, p. 216).

Deleuze parte de uma oposição rigorosa entre um cinema clássico e um cinema moderno, que representam o corte e o traumatismo da segunda guerra mundial. Ele fala da montagem:

Era este um processo de totalização sempre aberta, que definia a montagem ou a força do pensamento. Quando se diz “o todo é o fora”, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia (2005, p. 216).

Deleuze não escreveu nada sobre Marker³³. Terá apenas assistido, terá lido ou gostado, eu não saberia dizer. Mas o que ele diz aqui da montagem me permite precisar a hipótese de um *raccord* contrafactual. Nós não estamos mais em uma montagem de atrações, como em Eisenstein, ou em uma montagem pela atração das imagens, como na montagem dialética, da qual fala Rancière, mas o que está em jogo é uma montagem no “interstício entre as imagens”, no “espaçamento”, que destaca cada imagem, confrontando-a ao seu vazio, se desprendendo dele e nele recaindo. Mas cabe a questão. O quê dizer de um tal interstício em *La Jetée* de Chris Marker? O que vale um tal espaçamento das imagens, e na imagem, depois da terceira guerra mundial, depois do apocalipse? O que quer dizer espaçar uma imagem, como pensar o extracampo de uma imagem congelada, e como fazer um *raccord* desta imagem com o horizonte traumático de um enclausuramento do espaço? Não teríamos deixado a lógica do *incomensurável*, de seus regimes e variações, de que falam as vanguardas, Benjamin e Adorno, Lyotard também, depois Deleuze mesmo e Rancière, em um debate que ainda está por se definir (Rancière, 2012, p. 44)? Já não teríamos passado de um

³³ Pelo menos no índice dos dois livros sobre cinema, não há nenhuma entrada que se refira a Chris Marker.

incomensurável comensurado, pela história e pela obra de arte, à contrafactualidade factualizada, pelo tempo do cinema, a memória do presente e o reino das imagens fantasmas?

Na aurora de uma terceira guerra mundial, o traumatismo das imagens não substitui mais à reparação, entre a perda do sentido e sua reconciliação com o mundo. Segundo Deleuze, antes da explosão da guerra, a questão era: “o cinema nos dá a ilusão do mundo?”, e depois da guerra: “como o cinema nos restitui a crença no mundo?” (2005, p. 219). E depois da terceira guerra mundial, qual é a questão?³⁴ Em outros termos, como o cinema deve abordar a situação escatológica de um enclausuramento do espaço e do fim dos tempos? Como pode redefinir as noções de extracampo, de *raccord*, de montagem, a partir e em função desse fim, desse “Destino”, do qual fala Chris Marker? E sobretudo como pensar essa *montagem dos interstícios temporais*, que não opera mais entre o contínuo e o descontínuo, o sucessivo e o simultâneo, o campo e o extracampo, mas “antes” desse regime tradicional de oposições, o regime espaço-temporal de uma memória traumática da guerra? Em suma, como pensar a montagem de uma imagem que produz ela mesma os interstícios entre duas imagens, senão justamente como em *La Jetée*, descrevendo *raccords* contrafactuais entre tempos de regimes divergentes. O interstício temporal das imagens remete, portanto, a uma montagem interna à imagem, entre o instantâneo fotográfico, que fixa o tempo, e o encadeamento dos fotogramas, que nele projeta tempo³⁵.

E é aí que surge a questão do traumatismo pós-nuclear: “como o cinema nos dá os meios de sobreviver através do tempo no final dos tempos?” O cinema é o trabalho dos interstícios do tempo, que equivale a um novo operador de ficção. É a memória dos intervalos, o movimento dos congelamentos de imagem. Sempre trata-se de espaçamento dos instantes. Mas em quê consiste este interstício, este “Entre”, que não pode mais se reduzir ao “Aberto” nem ao “Fora”? Onde está ele verdadeiramente, realmente, o que é de seu valor de verdade, e como opera ele cinematograficamente? Podemos assinalá-lo, vê-lo, lê-lo, escutá-lo? Podemos vir de um interstício, como o homem marcado por uma imagem de infância? Cada plano de *La Jetée*, do mais breve ao mais longo, cada plano, quase imperceptivelmente, já

³⁴ A propósito de *La Jetée*, já teremos notado as ligações entre a retomada dos temas herdados pela guerra, deslocados no tempo, da segunda à terceira guerra mundial, e o fim do cinema clássico. Cf. Bamchade Pourvali, 2002, p. 111.

³⁵ Em referência às primeiras vanguardas cinematográficas, Deleuze falará do “intervalo de tempo como presente variável”, entre imagem fixa et imagem movimento: “Desde seu primeiro filme, “*Paris qui Dort*”, René Clair impressionara Vertov ao destacar tais intervalos como pontos em que o movimento se detém, recomeça, se invertem se acelera ou se reduz: uma espécie de diferencial do movimento”, (1985, p. 61). Um intervalo de tempo, não obstante, que não se opõe mais em *La Jetée* ao “tempo como todo”, ou “como imensidão do passado e do futuro” (1985, p. 67), mas que se torna ele mesmo e nele mesmo o lugar de uma projeção do tempo, pelo quê o futuro já terá revogado o passado, e o passado fixado o destino do futuro.

representaria a projeção sobre o instante de um intervalo de tempo, à maneira desse batimento de pálpebras, que já marca o instante de sua morte:

Uma vez sobre a grande plataforma de Orly, nesse domingo calorento de antes da guerra, onde ele ia poder permanecer, ele pensou com um pouco de vertigem que a criança que ele tinha sido devia estar ali também, olhando os aviões. Mas primeiro ele buscou o rosto de uma mulher, na extremidade da plataforma. Ele correu em direção a ela. E quando ele reconheceu o homem que o tinha seguido desde o campo subterrâneo, compreendeu que não era possível evadir-se do tempo, e que esse instante que lhe havia sido dado ver quando criança, e que não havia cessado de obsedá-lo, era o de sua própria morte³⁶.

Referências

- Alpignano, Jean-Luc. "Un film lazaréen. *La Jetée* de Chris Marker". In: *Cinémathèque*, 12, 1997.
- Agostinho, Santo. *A Trindade*. São Paulo: Paulus, 1994.
- Agostinho, Santo. *Opera omnia*, t. 5. Paris: éd. Migne, 1841.
- Arnaud, Diane. "L'après *Jetée*. Ciné-albums photo de la catastrophe". In: Guido, Laurent & Lugon, Olivier (eds). *Fixe/animé. Croisement de la photographie et du cinéma au XXe siècle*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2010.
- Baetens, Jan. "Trois métalepses". In: Ribière, Mireille & Baetens, Jan (eds). *Time, narrative & the fixed image / Temps, narration & image fixe*. Amsterdam/Atlanta: Brill, 2001.
- Bellour, Raymond. "Trois gestes (Jonas Mekas, Rinko Kawauchi, Chris Marker)". In: *Trafic*, 60, Paris, 2006.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-images. Photos. Cinéma. Vidéo*. Paris: La Différence, 1990.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-images, 2. Mots. Images*. Paris: P.O.L. /Trafic, 1999
- Bensmaïa, Réma. "Du photogramme au pictogramme: à propos de *La Jetée* de Chris Marker. (Quelques propositions pour une analytique future des fondus enchaînés et des fondus au noir dans le film de fiction)". In: *Iris*, 8 (Cinéma et narration), 2, Paris, 1988.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma. A imagem-movimento*. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. A imagem-tempo*. São Paulo: Editora brasiliense, 2005.

³⁶ *La Jetée*.

- Dubois, Philippe. "La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience". In: Dubois, Philippe (ed), *Théorème, 6 (Recherches sur Chris Marker)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Gauthier, Guy. "Chris Marker : montage 'cosmique' et imaginaire singulier". In: *CinémAction, 72 (Les conceptions du montage)*, Éditions Charles Corlet, 1994.
- Kuntzel, Thierry. "Le défilement". In: Noguez, Dominique (org). *Cinéma. Théorie, Lectures*. Paris: Klincksieck, 1978. pp. 97-110.
- Lemaître, Barbara. "Sans soleil, le travail de l'imaginaire". In: Dubois, Philippe (ed), *Théorème, 6 (Recherches sur Chris Marker)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Lévinas, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 1983.
- Majour, Frédéric. "On ne vit que deux fois. *Vertigo*, Alfred Hitchcock (1957), et *La Jetée*, Chris Marker (1962)". In: *Vertigo, 46 (Chris Marker)*. Paris, Marseille, Nantes, 2013, n. 9.
- Marker, Chris. *Les Coréennes*. Paris: Le Seuil, 1959.
- Marker, Chris. "Sans soleil". In: *Trafic, 6*, Paris, 1993.
- Marker, Chris. *Commentaires II*. Paris: Le Seuil, 1967.
- Mitry, Jean. "Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt". In: Bablet, Denis (ed). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1978.
- Niney, François. "L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans". In: Dubois, Philippe (ed), *Théorème, 6 (Recherches sur Chris Marker)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Odin, Roger. "Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande son (à propos de *La Jetée* de Chris Marker)". In: Chateau, Dominique & Gardies, André & Jost, François (eds). *Cinemas de la modernité : films, théories*. Paris: Klincksieck, 1981.
- Pinel, Vincent. *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008.
- Pourvali, Bamchade. "Chris Marker, cinéaste inclassable". In: Dubois, Philippe (ed), *Théorème, 6 (Recherches sur Chris Marker)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Rancière, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012
- Rancière, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papirus Editora, 2013.
- Sohet, Philippe. "Fixations sur l'image". In: Ribière, Mireille & Baetens, Jan (eds). *Time, narrative & the fixed image / Temps, narration & image fixe*. Amsterdam/Atlanta: Brill, 2001.

Serge Margel - Universidade de Neuchâtel, Suíça/Universidade de Brasília (UnB)
Desenvolve pesquisa sobre as relações entre filosofia, literatura e cinema.
E-mail: margelserge@gmail.com