

## Notas sobre *La invención de Morel*, *La Jetée* e outras possibilidades de naufrágio no território da imagem

Fabiana Feronha Wielewicki

i2ADS Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade/FBAUP, Portugal

ID+ Instituto de Investigação em Design Media e Cultura, Portugal

Paulo Bernardino Bastos

ID+ Instituto de Investigação em Design Media e Cultura, Portugal

### Abstract

*This paper approaches the notion of image understood as a fictional construction of (the idea of) place, taking the novel *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) and the "photo-roman" *La Jetée* (Chris Marker, 1962) as main case studies. The works of the Argentinean writer and the French director are examined in the light of a common aspect found in the notion of "the place as ruin" as manifested in the field of image, namely in cinema, literature and visual arts. In that sense, the following premise is proposed: when inhabiting a place becomes humanly impossible, the image of shipwrecking is evoked as an artistic strategy so that it embraces such experience. In both Casares' novel and Marker's film the main characters narrate their space of conflict visions in which they are immersed. Like intruders in the place images created by their own reports and memories, they attempt to convert such visions into understandable landscapes. This study also examines intersections between the visual and narrative structures of *La invención de Morel* and *La Jetée* alongside with the work of the visual artists Pierre Huyghe and Rosangela Rennó, since their production can be related to the notions of image and place from a fictional construction perspective of crisis spaces.*

**Keywords:** Image, Fictional places, *La Jetée*, *La Invención de Morel*

### Introdução

Este artigo pretende reflectir sobre a construção ficcional de uma ideia de lugar no território da imagem. Tomando como ponto de partida o romance de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* (1940) e *photo-roman* do realizador Chris Marker *La Jetée*, (1962) serão apresentados pontos de contacto e conflito entre as obras construindo chaves de análise que assinalam questões sobre entendimento de uma ideia de lugar no campo da imagem construído pela narrativa. Tanto no romance de Casares quanto no filme de Marker a narração opera como uma ferramenta de construção de imagens revelando o esforço de compreensão (e de sobrevivência) dos protagonistas em lugares remotos e/ou de conflito: em *La invención de Morel* um náufrago escreve seu diário uma ilha deserta tomada supostamente por uma peste misteriosa; em *La Jetée* a memória da personagem principal é vasculhada por vir a ser hipoteticamente uma possibilidade de sobrevivência da humanidade em uma cidade tomada pela radioatividade.

Algumas questões presentes em *La Jetée* e em *La invención de Morel* serão reportadas ao campo das artes visuais no intuito de alargar o debate acerca de alguns dos problemas colocados por estas obras no território da imagem. Sob este viés serão comentados os trabalhos *Vera Cruz* (2000), da artista brasileira Rosangela Rennó, e *L'Ellipse* (1998), do francês Pierre Huyghe, apresentando relações de proximidade entre as obras no que se refere aos procedimentos e conceitos agenciados na construção de narrativas ficcionais no campo da imagem.

### Notas sobre *La invención de Morel*, *La Jetée* e outras possibilidades de naufrágio no território da imagem

"Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância" – anuncia o protagonista de *La Jetée* nos primeiros minutos do filme. Narrada em *voz off*, a trama de ficção científica de Chris Marker é composta essencialmente por uma sequência de imagens fotográficas em preto e branco. Enquanto imagens de Paris supostamente devastada por uma Terceira Guerra Mundial vão sendo apresentadas, a voz do protagonista informa-nos que a atmosfera terrestre tornou-se radioactiva e que cientistas fazem experimentos com prisioneiros em galerias subterrâneas da cidade para encontrar alternativas de sobrevivência para a espécie humana. De acordo com suas teorias científicas, a solução não poderia ser encontrada neste mundo, totalmente arrasado pela guerra, e nem no Espaço, e que a única esperança para a sobrevivência poderia estar em outras zonas de tempo. Para localizar e alcançar as supostas camadas temporais no passado, os cientistas e seus inventos vasculham imagens mentais na memória humana: "Se pudessem conceber ou sonhar outro tempo, talvez pudessem viver nele" — informa o narrador, pouco antes de ser submetido os experimentos nas mãos daqueles que o fizeram prisioneiro. O resultado desta empreitada científica

estava a causar uma série de decepções pelos objetivos não atingidos, sob o ponto de vista dos que acreditavam nela como hipótese para salvar a humanidade, mas causou, sobretudo, morte e loucura aos que foram submetidos fisicamente a tal crença. Os experimentos revelaram que a mente humana não aceitava acordar em outra época, que tal situação significava o mesmo que nascer de novo como um adulto. O choque era tamanho que os enviados perdiam a consciência e convertiam-se em corpos inertes: só o corpo insensível chegava até o destino final depois de atravessar diferentes zonas de tempo. Proporcionar fortes imagens mentais aos humanos era a meta pela qual esforçavam-se os inventores. Para empreender tal plano até os sonhos eram vigiados. A nova e próxima cobaia — o protagonista de *La Jetée* — fora escolhida dentre muitos homens pela força com que uma imagem do passado estava profundamente marcada em sua memória. Seria ele o emissário enviado através do tempo para buscar outro lugar no tempo.

“Hoje, nesta ilha aconteceu um milagre: o verão se adiantou” — conta o naufrago, protagonista de *La invención de Morel*, na primeira página do livro escrito por Adolfo Bioy Casares. No romance de ficção científica do escritor argentino, o protagonista se refugia em uma ilha deserta que, segundo boatos, seria foco de uma peste misteriosa. Na ilha ele encontra alguns edifícios aparentemente desactivados e um grupo de pessoas em trajes antigos a realizar actividades típicas de veraneio. Parte do contexto a ser encontrado no seu local de refúgio já era sabido pelo narrador, conforme descreve em seu relato:

Um italiano, que vendia tapetes em Calcutá, foi quem me deu a ideia de vir para cá; disse-me (na sua língua):

— Para um perseguido, para o senhor, só há um lugar no mundo, mas nesse lugar não se vive. É uma ilha. Aproximadamente em 1924, estiveram lá brancos, construindo um museu, uma capela, uma piscina. As obras estão concluídas e abandonadas.

Interrompi-o, pedindo-lhe ajuda para a viagem; mas o mercador prosseguiu:

— Nem os piratas chineses, nem o barco pintado de branco do Instituto Rockefeller tocam nela. É foco de uma enfermidade, ainda misteriosa, que mata de fora para dentro. Caem as unhas e o cabelo, a pele e as córneas morrem e o corpo só resiste de oito a quinze dias. Os tripulantes de um vapor que tinha fundeado na ilha estavam pelados, calvos, sem unhas — e todos mortos — quando foram encontrados pelo cruzador japonês Namura. O vapor foi afundado a canhoneiros.

Mas a minha vida era tão horrível que decidi partir... O italiano quis dissuadir-me; consegui que me ajudasse. (CASARES, 1986: 14 -15)

O cenário era trágico, mas depreende-se que nada era comparável ao horror de sua vida. O abandono do local e as possíveis mortes mencionadas no relato do italiano que vendia tapetes foram causadas por uma sinistra invenção. Em outros tempos, uma máquina criada por um cientista chamado Morel capturou imagens das pessoas para serem projectados eternamente. Tudo o que foi gravado pela máquina perde a vida algum tempo depois. A invenção concebida por Morel projectava cenas de um grupo de pessoas e da própria ilha (antes de se tornar deserta) sobre o lugar já desabitado: o presente e o que este lugar foi no passado se conectam formando uma imagem impossível da ilha. *La invención de Morel* fala de imagens projectadas misteriosamente sem a presença humana em uma ilha desabitada. Após tentativas fracassadas de interacção com o grupo, o protagonista esclarece o enigma: os habitantes da ilha eram apenas imagens incorpóreas projectadas pela estranha invenção acionada por motores, que por sua vez eram constantemente activados pelo movimentos das marés. O naufrago — único habitante real do local — é quem relata ao leitor, sob a forma de um diário, a experiência de desorientação vivida por ele entre os mundos da realidade e da ficção que projetava imagens de outro tempo sobre o mesmo lugar. Boa parte da trama é alimentada por esta desorientação gerada a partir da impossível tarefa de conciliação entre o lugar que a personagem procurava habitar, entre o lugar que ele realmente habitava e, finalmente, entre as projeções com as quais convivia daquele mesmo lugar capturadas em outra época. O convívio com as projeções diversas vezes colocava em causa a sua própria existência, estendendo esta dúvida também ao leitor do romance.

Desde os pântanos de águas misturadas, vejo a parte alta do morro, os veranistas que habitam o museu. Pela sua aparição inexplicável, poderia supor que são efeitos do calor de ontem à noite sobre o meu cérebro; mas não se trata de alucinações nem de imagens: são pessoas verdadeiras, pelo menos tão verdadeiras quanto eu. (CASARES, 1986: 15)

Não são poucas as coincidências entre *La Jetée* e *La invención de Morel*. A principal e mais marcante delas reside no fato dos seus protagonistas narrarem suas experiências de desorientação em primeira pessoa, utilizando o recurso da *voz off* — escrita ou falada. Ambos se encontram em situações que derivam da condição de exílio: um fugitivo da justiça esconde-se numa ilha deserta; um prisioneiro é refém de experimentos científicos nos subterrâneos de uma cidade devastada pela guerra. As máquinas de imagens perturbam a localização espaço-temporal dos narradores, convertendo-os em vítimas do tempo e do espaço projetado por invenções que aspiram ao prolongamento da vida: a ambição de Morel era a vida eterna, em *La Jetée* os cientistas procuram um lugar habitável no passado para viver no futuro.

Todas essas camadas sobrepostas de tempo e imagem atormentam os protagonistas. A desorientação e as constantes tentativas empreendidas por eles para conectar realidades paralelas incompreensíveis são esforços marcantes nas duas tramas. A máquina de Morel reproduz repetidamente a cena de uma mulher a contemplar o pôr-do-sol nos rochedos — são os últimos momentos de vida da bela Faustine, convertidos numa projecção pela qual o náufrago se apaixona. O prisioneiro de *La Jetée* tenta encontrar uma mesma mulher nas imagens gravadas em sua memória — invadida e vasculhada pelos aparelhos dos cientistas. Náufragos e prisioneiros, ambos.



Figura 1 - Still de *La Jetée* (Chris Marker, 1962)

*La Jetée* inicia com o som das turbinas de um avião. Não há imagem, apenas o negro total domina por completo a superfície do ecrã. O som anuncia a primeira imagem do filme: os aviões no aeroporto de Orly em Paris — aquela que o protagonista ressalta que nunca esquecerá. Percorremos a imagem congelada da pista através de um *travelling* enquanto o forte som das turbinas de um avião continua em ação. Assim viajamos, sem a ilusão da possibilidade de partida, até que as bordas da imagem o permitam. O olhar que desliza pela superfície na imagem pressente o limite, intui que nunca partirá, resignando-se com aquele plano fixo. No entanto, o movimento de sobrevoo esboçado, também contagiado pelo som da turbina, já incita certo transbordamento do lugar físico<sup>1</sup>. Estranhamente a impossibilidade de partida é convertida em um forte desejo de partir, desejo que parece transcender a matéria dos lugares e da própria imagem. Ficar também pode significar partir para todos os lugares possíveis, parece dizer-nos Marker. As bordas da imagem afirmam seus limites através do *travelling* e potencialmente criam muitos lugares a partir de um só lugar: o lugar do desejo de partir para outro tempo. Aí reside a força desta operação revelada por uma fotografia que recorta tempo e espaço, mas surpreende ao falar tanto do movimento pelo seu avesso imóvel.

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao aeroporto de Orly, a condição primordial da imagem fotográfica de aderir ao referente.

Ao apresentar-nos uma imagem fixa de um aeroporto juntamente com o som de uma turbina o realizador francês cria uma contradição que potencializa tanto a interrupção do movimento quanto a sugestão deste. Não parece possível simplesmente decompor a matéria desta operação: uma imagem fotográfica e o som de turbinas. O que se vê é muito mais do que esta simples redução: o som como estopim de uma partida em conflito com a imagem de algum lugar congelado no passado — fixo na natureza própria da fotografia que afirma sempre, com o auxílio de Roland Barthes, o “isso foi”. “A vida não consiste em detalhes significativos, iluminados, fixados para sempre. As fotografias sim.” (SONTAG, 1981: 120) A ideia de impermanência sob o mote da fotografia parece afirmar-se pelo avesso: por um desejo de permanência que se sabe impossível. A fotografia, segundo a célebre afirmação de Barthes, “é a imagem viva da coisa morta”(BARTHES, 1984: 118), pois retém em sua superfície cenas que a seguir já são passado. Parte da melancolia atribuída à fotografia (e às demais imagens técnicas) parece residir nessa sua condição de mostrar no presente o que passou, se perdeu. O narrador de *La invención de Morel* escreve em seu diário: “Se a ilha se afundasse — à exceção dos lugares em que estão as máquinas e os projetores —, as imagens, o museu, a própria ilha seguiriam visíveis.”(CASARES, 2006: 117) *La Jetée* reúne imagens aparentemente desconexas — uma mulher despertando ao som de pássaros e a cidade devastada pela guerra — para instaurar outra realidade no plano da imagem. Uma realidade composta por fragmentos aparentemente incompatíveis, cacos de tempo, de lugares, de presenças.

O filme nos capta de forma fragmentada, em pontos de vista desconexos (...). Ele põe em xeque a construção imaginária de um espaço homogêneo. Apesar, contudo, de marcar explicitamente a montagem, desnaturalizando-a ao máximo, ele constrói movimento e narração de forma complexa, mostrando que o cinema não depende tanto da ilusão de movimento, do “erro retiniano” que nos faz ver em continuidade imagens se sucedendo à razão de pelo menos 16 quadros por segundo. Esse filme depende da nossa captação pelo que não se vê na imagem. (RIVERA, 2008: 42)

Ronaldo Entler ao discutir a obra de Chris Marker a partir de suas lacunas e desencaixes atribuindo a esta certo “silêncio tenso”, produzido numa operação que sonega mais do que anuncia um pensamento, mas que não deixa de cativar o olhar. “Se o tempo é o elemento essencial da linguagem cinematográfica, Marker demonstrará que sua evocação não depende do movimento da imagem. Nesse filme, o tempo existe mais como fluxo da consciência sobre os sentidos que nascem da relação entre fotografias, trilha sonora e narração. “(ENTLER, 2012:145) Os recursos utilizados pelo realizador francês para narrar a história de um homem e suas imagens, narram antes o tempo a partir da tensão entre a imagem fixa e a imagem em movimento, entre a fotografia e o cinema.

Essas sequencias fotográficas dão a ver o tempo, a passagem do tempo, não apenas o tempo cronológico, mas igualmente suas dimensões menos tangíveis. Essa forma original de narrar, situada entre a suspensão do instante e a fluidez do movimento regular, problematiza os limites da forma fotografia e da forma cinema. Por meio de recursos como o *zoom*, o *close*, o *fade* e a narrativa em *off*, Marker propõe relações da ordem da complexidade. (FATORELLI, 2013: 55)

O naufrago no romance de Casares também esbarra nos limites da imagem da ilha: “O bote ficou fora de alcance, na praia do leste. O que perco não é muito: saber que não estou preso, que posso partir da ilha; mas alguma vez pude ir embora?” (CASARES, 2006: 29) O foco alterna-se constantemente no modo como o personagem procura se relacionar com o lugar, instaurando, deste modo, um paradoxo: tais lugares são entendidos pelos narradores tanto como possibilidade de refúgio como o motivo do seu próprio tormento. A ilha de Morel é um cenário em constante mutação, as marés inundam parte do seu território e o narrador manifesta constantemente o temor que o mar tome conta de tudo. As projecções da máquina duplicam a paisagem e a arquitectura, incluindo até mesmo o sol e a lua, perturbando o sentido de orientação no local.

Para Maurice Blanchot a narrativa engenhosa de Bioy Casares torna-se “engenhosamente comovente” a partir do ponto em que o protagonista decide se tornar também uma imagem por entender que está é a única forma de viver para sempre ao lado de Faustine. Seu amor por esta mulher (imagem) nasceu do “convívio” entre ambos, como tantos outros, mas sua natureza humana é incompatível com o mundo das imagens onde vive eternamente sua amada. Por amar uma imagem ele decide deixar de viver para estar mais próximo dela. Blanchot escreve:

Ele gostaria de entrar no círculo de sua indiferença, entrar no seu passado, modificar o passado segundo seu desejo, por isso toma uma decisão: adaptar seus gestos e suas palavras aos gestos e palavras de Faustina, para que eles se correspondam, como uma alusão ao que um espectador acreditaria ser a intimidade feliz de ambos. Assim, vive uma semana inteira durante a qual, pondo em movimento os aparelhos de filmagem, ele se faz reproduzir, com ela e com todos, tornando-se por sua vez imagem e vivendo maravilhosamente naquela intimidade imaginária (naturalmente, ele se apressa a destruir a versão da semana em que não estava). Ei-lo doravante feliz e até mesmo bem-aventurado: felicidade e eternidade que deve pagar, este é o preço, com sua morte, pois os raios são mortais. (BLANCHOT, 2005:134)

*La invención de Morel* é um livro repleto de imagens, mesmo não contendo nenhuma imagem impressa em suas páginas. O desejo de eternidade de Morel conduziu-o à invenção da máquina que roubou a vida das pessoas. Os seus últimos momentos de vida gravados no disco eterno pelo invento foram condenados à repetição alimentada pelas marés. A vida do náufrago também ficou por lá, em forma de imagem projectada sobre a ilha vazia. Se não fosse o seu diário não haveria imagem alguma? “Se a ilha se afundasse – à exceção dos lugares em que estão as máquinas e os projetores –, as imagens, o museu, a própria ilha seguiriam visíveis.” (CASARES, 2006: 117)



Figura 2 - Still de *La Jetée* (Chris Marker, 1962)

Enquanto o náufrago vive só com as imagens projetadas na ilha, o prisioneiro nos subterrâneos de Paris é enviado ao mundo das imagens de sua memória. Nas duas obras existe uma tentativa de encontro que falha. No romance de Casares o protagonista sofre com seu amor impossível até que decide ser filmado pela máquina de Morel, a fim de viver eternamente (como imagem) ao lado de sua amada. No filme de Marker, o prisioneiro consegue finalmente voltar no tempo e acaba por presenciar o momento da própria morte. Dois encontros tornados possíveis pelo universo da imagem que culminaram em um desfecho trágico. Os narradores que contam suas mortes já estão mortos.

A voz *off* indica que o narrador está fora da cena, no contra-campo da imagem, povoando o lado de fora, o outro lado. Em *La jetée* ouvimos a voz do narrador enquanto vemos a sequência de imagens encadeadas no ecrã. Por serem fotografias, não podem falar. A voz está totalmente descolada das personagens. Como ocorria nos primórdios do cinema, não são os atores que falam a nós, mas uma voz que vem de outro lugar, uma voz autoritária que parece conter a verdade dos fatos separada do mundo das imagens. (HARBORD, 2009: 46) Em *La invención de Morel* Casares apresenta o romance como o diário do náufrago. O tom documental assumido pela narrativa é dado a partir deste objeto supostamente encontrado: “Escrevo isto para deixar testemunho do adverso milagre.” (CASARES, 1986: 13). Para Maurice Blanchot: “(...) a imagem afirma coisas em seu desaparecimento” (2011: 278), a voz *off* nestas obras afirma a morte dos protagonistas num estado de ambivalência: vivem para narrar suas mortes. Lemos o diário do náufrago, que virou imagem, e ouvimos a narração do homem, que assistiu imagens da sua própria morte. A imagem aqui reforça sua falha constitutiva,

revelada sempre na experiência de ver. Sobre essa questão, Georges Didi-Huberman sublinha: “Quando todas as palavras param e todas as categorias falham – quando as teses, refutáveis ou não, se encontram literalmente desconcertadas –, aí pode surgir uma imagem.” (2012: 108).

A imagem pode ser entendida como um lugar de articulações ela é também um lugar de conflitos, conforme sublinha o teórico Ronaldo Entler: “nela se cruzam autores, uma sociedade, um momento histórico, uma técnica, o objeto da representação e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo do tempo e, assim, outras sociedades etc., coisas que não são necessariamente solidárias entre si na produção de um sentido comum” (ENTLER, 2012: 133)

A narração pode ser um recurso utilizado como forma de evidenciar a tentativa de sobrevivência das personagens em lugares remotos onde há alguma situação de conflito — como uma ilha deserta, ou inóspitos, como uma cidade tomada pela radioatividade. O esforço de compreensão e conhecimento dos lugares no mundo estão relacionados com uma inquietação própria da ideia de paisagem. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a paisagem é instaurada através de uma operação de tentativa de reorganização do mundo, conforme escreve Delfim Sardo: “A paisagem é, portanto, uma construção de um modo específico da visão, modo esse que resulta da domesticação de uma estrutura caótica de mundo, convertida em paisagem pela metodologia da representação.” (SARDO, 2001: 295)

Neste sentido, tanto em *La Jetée* como em *La invención de Morel*, o ato de narrar pode ser entendido como tanto como uma estratégia que denuncia a tentativa de domesticar o caos — como apontou Sardo — como a própria matéria constitutiva de uma ideia de paisagem, de uma ideia de lugar na imagem. A ação de narrar um lugar pressupõe a tentativa de construção de algum sentido e ordem para ele, como ocorre com o olhar de quem vê uma paisagem. A filósofa Anne Cauquelin, aproxima a noção de paisagem da experiência fílmica, a partir da chave da *duração*: “Assim como o filme, cuja duração na tela de nossas representações é efêmera, a paisagem sempre construída e a reconstruir é concebida como suspensa em nossos pensamentos, na duração de um projeto constante, e só aparece na medida que é produzida.” (CAUQUELIN, 2007: 172) A constituição de uma paisagem depende de uma componente temporal, está intimamente ligada ao tempo necessário para organizar e produzir àquela visão do lugar.

A artista brasileira Rosângela Rennó utiliza a fotografia como base na sua produção. Valendo-se de imagens encontradas, danificadas, aparatos e textos que pertencem universo fotográfico para construir objetos, instalações, vídeos, livros em operações que ao cruzar conteúdos documentais e ficcionais problematizam o estatuto da imagem levantando questões sobre sua função e produção.

Em seu vídeo *Vera Cruz* (2000), baseou-se na carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal para tratar da impossibilidade de um documentário sobre a chegada dos navegadores portugueses ao Brasil. Rennó apresenta ao espectador a projecção de uma película cuja imagem parece ter sido apagada e arruinada pelo tempo, acompanhada de uma legenda baseada no relato escrito de Caminha. Uma fina ironia tira partido da óbvia ausência de adverbos capazes de produzir registos visuais na época. A artista fabrica um documento melancólico, onde o vazio e o ruído tomam o lugar das cenas de um episódio da história que nunca puderam ser capturadas com instrumental técnico capaz de pressupor um grau maior de veracidade e isenção enquanto ferramenta de registo. A histórica chegada dos navegadores à Terra de Vera Cruz — que viria a ser chamada de Brasil — documentada apenas por relatos escritos. As imagens vieram mais tarde com as pinturas encomendadas para retratar o fato de forma romanceada. Está-se muito longe da apaziguadora segurança de um registo técnico, capaz de contentar (parcialmente) o desejo de verdade diante dos fatos. No vídeo de Rennó a luz branca e seus falsos ruídos do tempo é quase tudo o que se pode ver. Dela emana a melancólica impossibilidade de se fixar uma imagem e o vazio da tentativa de reter e crer em um fato sem qualquer testemunha. *Vera Cruz* começa com o som da mar, do vento e das ondas — tal como a turbina que ouvimos antes da imagem em *La Jetée*. Sobre a tela de projecção quase completamente em branco lemos frases de uma voz que não está presente. A propósito deste dado no trabalho, o crítico de arte e curador brasileiro Moacir dos Anjos escreve:

Mas se de todos é subtraída a imagem e a voz – apagamento do que individualiza e confere identidade de imediato –, dos portugueses é transcrita ao menos, em forma de legendas escritas, a sua fala. Não a fala indistinta, mas aquela dita por personagens que exercem funções específicas no agrupamento do qual tomam parte (o capitão, o padre, o soldado, o escrívão...) e que reagem às situações vividas de modos particulares. Por meio desse artifício, a esses é dado o poder não só de descrever o encontro com o outro, mas também o de definir quem lhes é estranho (os índios) de forma indiferenciada. (ANJOS, 2006)

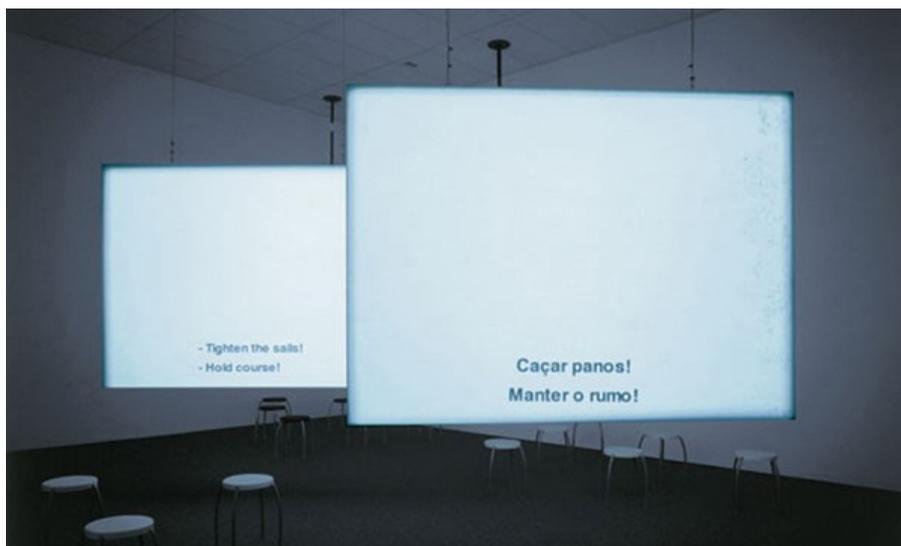


Figura 3 – *Vera Cruz*, 2000, Rosângela Rennó. Vista da instalação.

Com poucos elementos formais o trabalho de Rosângela coloca muitos problemas. As legendas de um filme documental que nunca existiu mostra os ruídos, não apenas da imagem que continua sem estar lá, mas da crença que depositamos nas imagens técnicas como detentoras de alguma verdade. As imagens que o vídeo parece sonegar continuam lá, elas não são meros reféns da impossibilidade técnica de um registo no ano de 1500. O relato e as imagens construídas a partir dele que traduzem uma visão de mundo aparecem na projeção como intrusos.

Valendo-se de pouco mais que do uso da palavra impressa, Vera Cruz demonstra como também o filme – mesmo, e talvez sobretudo, o filme documental, histórico, fotográfico – pode ser instrumento de afirmação de hierarquias e de anulação, portanto, do direito supostamente equânime de narrar a vida de perspectivas diversas. Reforça, ainda e por isso, a ideia de que o texto pode ser, assim como a imagem criada de alguém ou de algo, instrumento de amnésia social. (ANJOS, 2006)

O vídeo, dispositivo contemporâneo de impensada existência na época das navegações, funciona como ferramenta melancólica afirmando ausências. Os filmes e fotografias de Rosângela Rennó seguem ficcionalizando outros lugares em desaparecimento enquanto seu “documentário” *Vera Cruz* exhibe imagens em branco. Na ruína das imagens sempre estarão de algum modo, *La invención de Morel* e *La Jetée*, sobreviventes do naufrágio das imagens. Ao naufragar diante de uma certeza a imagem formula sua pergunta constitutiva:

A imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada. Ela não preenche as lacunas da memória. Ela apenas detém um olhar numa de suas beiradas, ajudando a dar impulso ao salto que leva o olhar ao passado, por caminhos que nunca são contínuos e lineares. Uma narrativa constituída deste modo, a partir de vestígios incompletos como ruínas, será feita, como propunha Benjamin, de solavancos, asperezas e arestas, uma narrativa que permanece esburacada.” (ENTLER, 2012:144)

De acordo com o teórico Ronaldo Entler, o pensamento da imagem que provém tanto de determinações e vontades, como de acidentes e recalques é, deste modo, “resultado e portador de uma perturbação.” (ENTLER, 2012: 134). Neste sentido, o que não pode ser revelado pela imagem acaba por impulsionar o gesto do artista: ao mostrar-se incapaz de reter todas as informações abre caminhos para se tornar motor da arte.

Enquanto o cientista se debate com a insuficiência da imagem, o artista não visa a sua superação. O que falta à imagem se transforma no motor de suas obras que, paradoxalmente, tiram proveito tanto da memória quanto de um certo “esquecimento” demarcado pela fotografia ou, mais precisamente, da tensão entre

esses pólos. Assim, poderemos pensar aquilo que se potencializa na fotografia não apesar do esquecimento — insto é, daquilo que permanece irrespondível — mas por causa dele. (ENTLER, 2012: 140)

O teórico sublinha que a instabilidade relacionada ao aparelhos produtores de imagens técnicas pode ser uma falsa resposta para a questão proposta. Se de um lado o pensamento de Vilém Flusser (2002) alerta para os perigos de se trabalhar para e em função do programa dos aparelhos como um *funcionário*, por outro lado é preciso considerar que o que estes aparelhos produzem segue contendo “a rebeldia de toda a imagem”: “[...] isto é, permanece confrontando objetos e olhares alheios aos modelos abstratos que supostamente organizam seu plano” (ENTLER, 2012: 134-135)

Tanto em *La Jetée* como em *La invención de Morel* os protagonistas são submetidos a experiências de vida e morte a partir de máquinas que produzem imagens. O naufrago procura modificar o passado de acordo com seu desejo — tal como sublinhou Blanchot — e se fazer presente no mundo-imagem de Faustine. Oferece sua vida num ato desesperado, ignorando a morte de sua amada como um fato irreversível. O protagonista do filme de Marker quer encontrar no tempo uma mulher. Os inventos científicos o fazem refém e percorrem sua memória em busca desta imagem.

*La Jetée* é uma história sobre o desejo de retornar ao passado, de voltar a um momento anterior para vivê-lo duas vezes. E é justamente este desejo de repetição que sela seu destino, a busca de uma combinação idêntica para obter a experiência do momento como fora um dia. (HARBORD, 2009: 05). Na ilha tomada pela invenção de Morel um homem quer apagar o passado para inscrever sua presença nele; nos subterrâneos de Paris um homem tem sua mente vasculhada por conter uma imagem do passado gravada pelo desejo de retorno. As duas personagens procuram sincronizar operações no tempo e espaço que as conduza para perto de suas imagens. De tal sincronicidade depende a felicidade dos protagonistas. O que não era esperado — o caso do naufrago pode ser um pouco diferente — era que a felicidade da sincronia traria a morte. Quando finalmente o naufrago entra no mundo de Faustine ele desaparece e vive só como imagem. Quando finalmente o homem chega ao aeroporto de Orly, ao momento que sempre procurou, presencia outra vez o momento de sua morte. A sincronia revela a morte, em *La invención de Morel* e em *La Jetée*.

Em sua produção do final dos anos 1990, o artista visual Pierre Huyghe utilizava o cinema como plataforma de estudo de maneira directa, adotando como operação de trabalho a apropriação de fragmentos de filmes e reencenação de algumas de suas passagens. Posteriormente, esse procedimento foi tornando-se menos presente sob o ponto de vista formal, demarcando seu interesse por este campo de forma mais conceitual. Sua pesquisa actualmente está voltada para os processos que constituem o cinema, para os seus dispositivos de apresentação, modos de repercussão na esfera pública, formas de interpretação e construção da imagem. *L'Ellipse* (1998) é um trabalho que consiste numa projeção tripla de vídeo apresentada em um ecrã panorâmico. As três projeções são dispostas lado a lado, nas extremidades vê-se cenas do filme *O Amigo Americano* (Wim Wenders 1977) e no centro uma nova sequência filmada em 1998. O trabalho reúne cenas do filme separadas pela projeção filmada vinte e um anos mais tarde onde o mesmo ator que interpretou o protagonista da trama aparece no mesmo local das filmagens. A cena na história de Wenders acontece em Paris, no bairro de Beaugrenelle: Jonathan (interpretado pelo ator Bruno Ganz) está em seu quarto de hotel quando um telefonema convidando-o a se dirigir até o edifício que fica do outro lado do rio. Nesta passagem do filme há um ponto de tensão instalado, pois a personagem estava à espera do resultado de umas análises clínicas quando recebe o convite daquele que tem em mãos o relatório enviado pelo hospital com informações sobre o seu estado de saúde.



Figura 4 – *L'Ellipse*, 1998, Pierre Huyghe. Projeção tripla, 13'

Na linguagem cinematográfica a elipse cumpre a função de conectar dois acontecimentos paralelos na narrativa, suprimindo ou silenciando algumas informações no texto ou na imagem: Tal noção do

campo da teoria literária foi retomada pela narratologia do cinema sem modificações, conforme assinalam Aumont e Marie: “Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam.” (AUMONT;MARIE, 2003: 96-97) Bruno Ganz sai do quarto do hotel onde encenara mais de vinte anos antes uma sequência de *O Amigo Americano* e realiza o percurso até o outro lado rio até o apartamento da outra personagem do filme. Pierre Huyghe materializa um espaço invisível no filme, filme Ganz caminhando até seu destino como ator na ficção de 1977. No cinema, escreve Huyghe:

Esta figura de montagem toma a forma do encadeado, da cortina ou do entretítulo “mais tarde...”; trata-se de uma interrupção no curso linear dos acontecimentos. Para o leitor representa uma perda momentânea da sua relação com a personagem. Contudo, o acontecimento ou a personagem não desapareceram definitivamente. Apenas se encontram alhures no tempo e espaço. Numa narrativa, aquilo que não está presente (aí), aquilo que reenvia para um outro tempo ou para um outro espaço (ali) está associado à memória daquele que o recebe, a uma anterior existência real. (HUYGHE, 1999)

O trabalho do artista francês encontra na figura da elipse uma fissura no tempo da narrativa e insere uma camada que pertence a outro tempo. O campo de possibilidade que se abre a partir desta operação parece próximo do que propõe Marker quando envia um emissário ao passado de suas lembranças em *La Jetée*. Reenviar personagens para outro tempo e outro espaço — tal como sublinha Huyghe quando refere a elipse no cinema. *L’ellipse* torna visível

## Conclusão

Todo o naufrágio contém a noção de perda: há algo que escapou e ruiu, mas que se faz presente em na forma de um acontecimento. É neste sentido que se torna possível compreender o a imagem também como uma espécie de naufrágio, como uma situação evocativa de um processo que oscila entre o desejo de permanência e a partida de algo que não está mais lá. O naufrágio, no sentido amplo do termo, carrega a ideia de acontecimento, de evento, evidencia sempre uma dimensão temporal que articula e coloca em tensão a relação entre o lugar e a imagem.

Um naufrágio pode ser localizado na trama de *La Jetée*, não só por se tratar de uma história de heroísmo mas também de risco. Mas, sobretudo, pela operação complexa enunciada a partir da possibilidade que é dada ao protagonista de viajar no tempo da sua infância pela força com que reteve uma imagem em sua memória. Ironicamente, sua força de imaginar contém as sementes da sua própria morte (HARBORD, 2009: 04)

O náufrago de *La invención de Morel* naufragou duas vezes: na primeira, quase perdeu a vida para chegar até uma ilha e fazer dela seu local de refúgio; na segunda vez, decide abrir mão de sua vida para viver ao lado da imagem de sua amada Faustine. No disco eterno seguem lado a lado, ao sabor das marés. Sua imagem gravada pela invenção continua viva, testemunhando sua morte — do seu segundo naufrágio. A relação entre a morte e imagem, proposta por Blanchot, parece falar intimamente do que ocorreu com o náufrago:

A imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem. Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro nem outra coisa. O que está aí, na calma absoluta do que encontrou seu lugar, não realiza, porém, a verdade de ser plenamente aqui. A morte suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta. Justamente, essa base falta, o lugar falta, o cadáver não está no seu lugar. Onde está ele? Não está aqui e, no entanto, não está em outro lugar; em parte nenhuma? Em primeiro lugar, na câmara mortuária e no leito fúnebre, o repouso que cumpre preservar mostra como é frágil a posição por excelência. Aqui é o cadáver, mas aqui, por sua vez torna-se cadáver: ‘aqui em baixo’, inteiramente falante, sem que ainda se exalte algum ‘lá em cima’. O lugar onde se morre não é um lugar qualquer. (BLANCHOT, 2011 :280)

A propósito do que escreveu Blanchot, pergunta-se: em que lugar teria morrido o náufrago? Teria

morrido? As imagens de seus últimos momentos de vida atestariam a sua morte? A ilha é um lugar sem vida, ou vive na vida das imagens? O protagonista de *La Jetée* morreu em que tempo? Ao reviver momentos de sua vida estaria vivo? Em que lugar ele teria morrido? Nos subterrâneos de Paris ou no aeroporto de Orly? “O lugar onde se morre não é um lugar qualquer” — tal como escreve Blanchot.

O vídeo *Vera Cruz* de Rosângela Rennó aproxima-se da ideia de naufrágio pela chave da impossibilidade de um testemunho. O vazio apresentado no ecrã como se fosse uma imagem materializa esta ausência inevitável. Mas é justamente de tal barreira intransponível que surge o trabalho, é ela que permite que a personagem do filme de Wim Wenders retorne ao seu quarto de hotel despida de si mesma — é Bruno Ganz quem retorna e não Jonathan. A fala da impossibilidade de retorno é a própria fala que dá corpo as obras: em *La Jetée*, *La invención de Morel*, *Vera Cruz* e em *L'ellipse*. Em nenhum dos casos existe a possibilidade de um retorno — no tempo, no espaço — mas em todos eles o retorno ocorre (em sua impossibilidade) no território das imagens.

Gerheim afirma que a possibilidade da existência de uma ilha habitada por imagens, tal como no romance de Bioy Casares não é uma ideia muito distante do nosso mundo atual. Ao propor uma troca de ponto de vista, deixando a perspectiva do narrador para assumir a de Morel, afirma:

Se pensarmos na disponibilização em tempo real e amplitude global de imagens digitais, no fluxo incessante dos acontecimentos, ou ainda em *eye-phones*, *glove datas* e capacetes com eletrodos que permitem comandar, através dos impulsos cerebrais, imagens imersivas que agenciamos e com as quais interagimos, não teremos uma realidade similar à das imagens vivas que alimentam o imaginário de *A invenção de Morel*? (GERHEIM, 2008:19)

Uma máquina capaz de gravar e reproduzir a consciência, que reproduzisse em estado bruto os pensamentos de uma pessoa sem qualquer forma de medição não seria precisamente o sonho de uma cultura baseada e desenvolvida sobre pressupostos realistas? — pergunta Gerheim (2008:19) Assumindo outro ponto de vista, também não poderia ser possível dizer que os protagonistas de *La Jetée* e de *La invención de Morel* não se tratam de intrusos no mundo das imagens, mas sim de afirmar que seu próprio mundo é a imagem? E esta pergunta também não poderia estender-se ao mundo atual onde vive-se cada dia mais em função das imagens e com as imagens?

Conseguí vencer a repulsa nervosa que sentia pelas imagens. Não me preocupam. Vivo confortavelmente no museu, livre das marés. Durmo bem, estou descansado e reconquistei a serenidade que me permitiu burlar os meus perseguidores, chegar a esta ilha.

É verdade que o roçar das imagens me produz um ligeiro mal-estar (principalmente quando estou distraído); mas isso também passará e o fato de poder me distrair indica que vivo com certa naturalidade. (CASARES, 1986: 94)

## **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio (2009) — *Nudez*. Traduzido do italiano por Miguel Serras Pereira. Lisboa, PT, Relógio D'água – ISBN

ANJOS, Moacyr. (2006) — *Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda* in Rosângela Rennó, folder de exposição, Recife: MAMAM.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. – ISBN

BARTHES, Roland. (1984) — *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. – ISBN

BLANCHOT, Maurice. (2005) — *O Livro por vir*. Traduzido do francês por Leyla Perrone -Moisés. São Paulo: Martins Fontes. – ISBN 85-336-2219-8

BLANCHOT, Maurice. (2011) — *O espaço literário*. Traduzido do francês por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco. — ISBN

CASARES, Adolfo Bioy (1996) — *A invenção de Morel*

- CAUQUELIN, Anne. (2007) — *A invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins – ISBN
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2012) — *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM. – ISBN
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998) — *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Martins Fontes. – ISBN
- FATORELLI, António (2013) — *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional. 168 pp. — ISBN 978-85-7458-333-4
- FLUSSER, Vilém. (2002) *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- GERHEIM, Fernando. (2008) — *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- HUYGHE, Pierre. (1999) — Catálogo da exposição *L'ellipse*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves. — ISBN 972-739-067-6
- HARBORD, Janet (2009) — *Chris Marker: La Jetée*. One Work series. London: Afterall Books – ISBN 978-1-84638-048-8
- MACHADO, Arlindo (2011) — *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6ª Ed. Campinas: Papyrus – ISBN 978-85-308-0935-5
- MENEZES, Paulo (2001) — *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: USP, Curso de pós graduação em sociologia: Editora 34. - ISBN
- PEIXOTO, Nelson Brissac (2010) — *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*, Lisboa, PT, Gradiva, ISBN: 978-989-616-388-4
- RANCIÈRE, Jacques. (2010) *A ficção documental: Marker e a ficção da memória* in “Arte & Ensaio” Revista do PPGAV/EBA/UFRJ nº 21. Rio de Janeiro, BR. – ISBN
- RIVERA, Tania (2008) — *Cinema, Imagem, Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. – ISBN
- SAMAIN, Etienne (2012) — *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp — ISBN 978-85-268-0961-1
- SARDO, Delfim (2001) — *A visão em apneia: escritos de artistas*, Lisboa: Babel Editores. – ISBN
- SONTAG, Susan. (1981) “Ensaio sobre a Fotografia”. Rio de Janeiro: Arbor. – ISBN

### **Filmografia**

*La Jetée* (1962), Dir. Chris Marker, França.

*O amigo americano* (1977), Dir. Wim Wenders. Alemanha e França.