

UM CONSTRUCTO SILENCIOSO: A TRANSFIGURAÇÃO DA NARRATIVA EM  
*LA JETÉE*

A SILENT CONSTRUCT: THE TRANSFIGURATION OF THE NARRATIVE IN *LA*  
*JETÉE*

Aline Cristina da SILVA<sup>1</sup>

*Sou um mestre em falar silenciosamente – toda a minha vida eu falei silenciosamente e vivi tragédias inteiras em silêncio.*  
(Fiódor Dostoiévski)

**Resumo:** Esse estudo visa examinar as transfigurações no curta-metragem *La Jetée* (1962), de Chris Marker. Por considerar que a literatura se estende por diversos campos, propomos neste trabalho uma reflexão sobre sua relação com o curta-metragem foto-montado. Para tanto, dispomos análise da relação entre cinema e literatura, e elaboramos, em tópicos, um estudo sobre a obra-objeto. O referencial teórico dessa pesquisa se baseia, de forma geral, nos estudos de Bahiana (2012), acerca da estruturação filmográfica. Concernente ao tempo, nossas ideias são embasadas em Meyerhoff (1976). Em relação às demais categorias narrativas, fundamentamos nosso pensamento nos conceitos de Moisés (1977), Genette (1972), Orlando (1997), Nasio (2010) e Quadrado (2018). Com base nesses autores, revisamos a construção linguística de *La Jetée* e ao fim, esperamos fomentar e contribuir com a discussão a respeito dos aspectos narrativos e da fotografia, embasados nas ideias de Barthes (1984), na arte filmica.

**Palavras-chave:** Literatura e cinema; *La Jetée*; Tempo; Espaço; Silêncio.

**Abstract:** This study aims to examine the transfigurations in the Chris Marker's short film *La Jetée* (1962). Considering that literature extends to several fields, we propose, in this research, a reflection about the short film, which is photo-mounted, and its relation with literature. For that, we disposed analysis between cinema and literature, and we elaborated, in topics, a study about the research object. The theoretical framework of this research is based, in general, on the studies of Bahiana (2012), about the filmographic structure. Concerning time, our ideas are based on Meyerhoff (1976). In relation to the other narrative categories, we based our thinking on the concepts of Moisés (1977), Genette (1972), Orlando (1997), Nasio (2010) and Quadrado (2018). Based on these authors, we reviewed *La Jetée*'s linguistic construction and, in the end, we hope to foment and contribute to the discussion regarding narrative and photograph aspects, based in Barthes' (1984) ideas, in film art.

**Keywords:** Literature and cinema; *La Jetée*; Time; Space; Silence.

---

<sup>1</sup> UEM – Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Letras. Maringá – PR – Brasil. E-mail: [a.linecdslv@gmail.com](mailto:a.linecdslv@gmail.com)

## Uma breve introdução

O cinema, assim como muitos trabalhos literários, está recheado de elementos que o caracterizam como arte (BAHIANA, 2012), elementos como figuras de linguagem, transfiguração do tempo, do espaço físico e da aparência permanente do silêncio. A arte cinematográfica e a literatura caminham lado a lado em direção à produção de cultura para telespectadores e leitores; Bahiana (2012, p. 16) afirma que essas artes são complementares e se sustentam uma da outra.

Na área fílmica a narrativa é trabalhada em especial no que concerne o roteiro cinematográfico, pois ele é a base para toda a produção que se desenvolve após o término dele; no roteiro o escritor expressa todas as necessidades narrativas dos personagens e descreve todas as cenas e emoções que aparecerão no filme. Com base nisso, aqui analisaremos o curta-metragem *La Jetée*<sup>2</sup> (1962) que foi dirigido por Chris Marker<sup>3</sup>. *La Jetée* é um curta-metragem do gênero ficção científica que foi desenvolvido por meio de fotomontagem, ou seja, ele é um compilado de imagens, além de ser produzido inteiramente em preto e branco. Essas imagens de cores neutras estão cheias de significados que transcendem as teorias literárias. Por se tratar de uma obra onde a viagem no tempo é parte fundamental da construção da narrativa, o filme transfigura vários elementos nela apresentados.

O primeiro elemento que é transfigurado é o tempo. O tempo cronológico, que é aquele cronometrado através do relógio (MEYERHOFF, 1976), é ignorado pela narrativa que transita entre o presente, o passado e o futuro com muita facilidade através do método que os cientistas do presente da narrativa inventaram. A configuração de tempo cronológico nesse filme compete dinamicidade a ele, pois perpassa idades diferentes do personagem principal e faz com que o espaço também seja transfigurado.

O espaço desloca-se assim como o tempo. A diferença de ambos é que o tempo é corrompido e se torna não linear, enquanto o espaço se repete em ambos os vestígios temporais de presente e passado. É importante ressaltar que o espaço aqui analisado é referente ao espaço externo ao personagem principal, aquele que é físico e pode ser considerado geográfico. O espaço metafísico, contrário ao físico (MOISÉS, 1977), abre zona à subjetividade, que é aparente nesse filme.

<sup>2</sup> Traduzido para o idioma português *La Jetée* seria *O pier*. Optamos por usar o nome em francês, em sua origem, para destacá-lo e não perdermos a essência de sua proveniência. *La Jetée*, de acordo com Mavor (2012, p. 60) faz com que se recorde da palavra *là j'étais*, em francês, que significa *lá eu estava*.

<sup>3</sup> Christian Bouche-Villeneuve, conhecido popularmente como Chris Marker (1921-2012) foi um diretor e ensaísta francês. Chris Marker estudou filosofia sob orientações de Jean-Paul Sartre e após a Segunda Guerra Mundial começou a carreira de cineasta. Dentre seus diversos trabalhos destacamos *Olympia 52* (1952), *Sans Soleil* (1983) e *La Jetée* (1962), obra a ser analisada nessa pesquisa.

A subjetividade do curta-metragem analisado é posta em xeque pela ausência de voz, com exceção da voz do narrador onipresente na narrativa. A ausência de voz é destacada pelo silêncio dos recursos imagéticos usados por Chris Marker, porém Quadrado (2018, p. 55) destaca que o silêncio é um constructo e que toda narrativa perpassa “a impossibilidade do silêncio”<sup>4</sup>. O silêncio em *La Jetée* é a gota d’água para a construção da linguagem, pois em meio a tantas possibilidades de atuação (ORLANDI, 1997), ele é palavra e som.

Este artigo proverá novos olhares para um clássico cinematográfico através de perspectivas literárias, considerando os fatores de tempo, espaço, voz e silêncio, e poderemos ver que o silêncio não é ausência, mas um compilado de significações (ORLANDI, 1997) tanto na arte literária quanto na cinematográfica. Como visto na epígrafe deste artigo, que faz referência a Fiódor Dostoiévski no livro *Uma Criatura Gentil* (1976), o silêncio promove a discussão literária, pois ele pode ser descrito como escandaloso aos ouvidos dos que acompanham a construção da linguagem a partir de diferentes aspectos. O silêncio concede significação de diversas formas, remete sentimentos como o de felicidade, o de companheirismo, o de dor e principalmente o de morte trágica, que posteriormente discutiremos neste artigo.

## 1. A arte cinematográfica

Como postulado por Ricciotto Canudo<sup>6</sup> em sua obra *Manifesto das Sete Artes* de 1911, uma das mais proeminentes (e ainda em ascensão) artes modernas é o cinema. O cinema nasce da velha necessidade de relatarmos fatos e histórias ocorridos em certo período de tempo para que outros indivíduos, e até mesmo outras gerações, observem como tal fato acontecera. Bahiana (2012, p. 16) afirma que “[no] filme está um impulso ao mesmo tempo mais primitivo que o da leitura e mais tecnologicamente sofisticado que o teatro.” e, a partir dessa informação, entendemos que a arte cinematográfica busca envolver elementos crus e metódicos de outras artes, por isso compreende ligações com artes como a escrita, a narração e o uso de elementos cinemáticos como recursos de câmera e estúdios de filmagens modernos para que ela se torne absoluta.

A relação do cinema com a literatura é estrita e perpassa uma constante via de mão dupla, pois uma arte se alimenta da outra e vice-versa. Assim como na literatura, um filme,

<sup>4</sup> Citação original, em inglês: “impossibility of silence”

<sup>5</sup> Traduções de citações ao longo do texto são de nossa autoria.

<sup>6</sup> Ricciotto Canudo (1877-1923) foi um físico italiano, que, na sua jovialidade se rendeu aos estudos cinematográficos. Ele é um dos maiores, mais conhecidos e mais respeitados teórico e crítico de cinema do final do século XIX e início do XX.

em seu complexo contexto de desenvolvimento, que ocorre antes do processo de produção, é escrito, revisado, para só então poder ser produzido. De acordo com Bahiana (2012), foi Aristóteles que em seus estudos acerca de “uma prosa sem nome” nos presenteou com uma das primeiras teorias sobre o roteiro cinematográfico, sem nem mesmo saber o que era isso, e este é parte fundamental da literatura dramática que hoje conhecemos.

No roteiro, como popularmente conhecemos, são destrinchadas cada fala e cada ação dos personagens do filme, portanto para escrevê-lo, o roteirista faz o intenso uso da narração. Quando narrando ele tem, segundo Bahiana (2012, p. 30):

[A] disciplina de escolher, entre todas as vertentes possíveis para sua narrativa, aquelas que realmente impulsionam a história, explicam o mundo interior dos personagens, justificam suas ações, esclarecem o universo físico e emocional em que vivem, criam tensões, enigmas e paradoxos que tornam a história mais envolvente e interessante. (BAHIANA, 2012, p. 30)

Ou seja, assim como um romance, o roteiro perpassa todos os caminhos narrativos, como a criação dos personagens e, em plano psicológico, a subjetividade deles (estes devem ser coesos com a história), a delimitação do espaço e do tempo, a distinção da voz e do silêncio<sup>7</sup> de cada personagem e a criação de um conflito para a história, e, conseqüentemente, um desfecho.

Além disso, todo filme tem um tema central e toda a história vai girar em torno desse tema, Bahiana (2012, p. 31) chama o tema de “ideia fundamental” e, segundo a autora, o tema está “subjacente a tudo”, pois ele está presente desde o início até ao fim da narrativa. Todas essas características são figurações importantes no campo literário e narrativo e estão presentes em todos os romances literários e quando bem trabalhadas em um roteiro cinematográfico, formulam um produto final de grande sucesso e com grandes significados, pois o telespectador consegue entender de forma concisa o que o roteirista e os produtores queriam passar com a história do filme.

Como sabemos, o cinema vive da representação imagética dos roteiros, mas não é constituído apenas de imagens. Na arte da filmografia tudo faz diferença, as cores, a narração e, como apontam Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 138), “a imagem nunca é produzida simplesmente para parecer interessante ou divertida, mas para apresentar uma imagem específica de espaço, tempo e significado da narrativa” ou seja, a arte cinematográfica parte de princípios literários para que, ao fim, haja um produto que relate uma história contada, mas

<sup>7</sup> Silêncio, aqui, pela visão do roteirista, seria o silêncio ausente, ou seja, a visão positivista de que se há silêncio, não há voz. Tal visão, de cunho negativo de sentido, já conceituada por Orlandi (1997), em um curta-metragem, seria a escolha que o roteirista faz de atribuir voz ao narrador, por exemplo, e não aos personagens que, de fato, vivenciam a história.

com perspectivas de espaço, tempo e narrativa bem definidas para que o telespectador entenda melhor os sentidos dos recursos imagéticos.

Como dito anteriormente, o roteiro de cinema narrativo-dramático segue os princípios aristotélicos descritos na *Poética* (335 a. C. – 323 a. C.): I) exposição, II) ação crescente, III) clímax, IV) ação decrescente e V) resolução. Além dos atributos ditos por Aristóteles, podemos encontrar narrativas em que há evidências de anticlímax e tensão, por exemplo, que são propositalmente inseridas na narrativa para que o tom seja alinear e gradativo. Esses artifícios servem para que a história não seja monótona e para que haja uma ruptura com a linearidade temporal do filme, senão o telespectador se veria no tédio da narrativa linear. Assim como no gênero romanesco, percebemos que a arte cinematográfica trabalha com a questão da alternância do tempo e essa alternância concede dinamicidade ao filme, quebrando com o tempo perene e estático da narrativa.

## 2. *La Jetée* (1962)

O ser de análise dessa pesquisa é *La Jetée*, um curta-metragem do gênero ficção científica produzido na França e dirigido por Chris Marker. Esse curta-metragem tem a duração de 28 minutos e foi lançado em 1962. Trata-se de um filme produzido a partir da técnica de fotomontagem, técnica cinematográfica em que o cineasta corta e une um conjunto de fotografias em sequência para que resulte em uma história contada. Com a exceção de apenas um plano, o filme é uma seleção de imagens em preto e branco, contando com apenas um narrador e uma trilha sonora que foi composta por Trevor Duncan, músico compositor de origem inglesa. Os fatos de os personagens não falarem, as cores serem pretas e brancas, e ser um compilado de fotos, confere à obra conteúdo poético de grande valor, pois assim como um álbum de fotos, o curta-metragem foto-montado revela memórias dos personagens e permite que o tempo seja transfigurado.

*La Jetée* conta a história de um homem em um contexto pós-guerra (Terceira Guerra Mundial) que volta à sua infância, portanto, o curta-metragem já começa com a poeticidade pelo fato de estar inserido em um contexto pós-guerra. Os períodos históricos pós-guerra permitiram que as pessoas se expressassem de uma forma diferente de como era anteriormente. As duas guerras já enfrentadas pela humanidade fizeram com que muitas pessoas perdessem membros da família e amigos. Após passar por perdas, os indivíduos passaram a lamentar o que ocorrera e se expressar através da literatura, por isso vemos que o conteúdo pós-guerra é carregado de emoções, sentimentos e melancolia (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 153). Ainda, é preciso salientar que, indivíduos que passam por situações

traumáticas tendem a perder a faculdade de narrar, pois ele deseja esquecer tal trauma, ao passo que ele sempre se lembra do que ocorrera (WITTGENSTEIN, 1979).

Voltando ao filme, quando criança, o personagem principal, do qual não temos evidência de nome, costumava passear com os seus pais pelo píer do aeroporto de Paris – Orly. Certo dia, enquanto estava a passear, ele testemunha uma atrocidade que somente seria compreendida anos depois. Essa atrocidade o acompanha, pois à sua frente ele vê um homem sendo morto a sangue frio e uma mulher espantada assiste a tudo aquilo.

Anos se passam e acontece a Terceira Guerra Mundial que destrói toda a Terra e, em Paris, os poucos que sobreviveram se refugiaram em porões no subsolo da cidade. O personagem principal, que ficou aprisionado em um campo subterrâneo ao Palácio de Chaillot, localizado na Praça do Trocadéro, acaba se tornando uma cobaia dos estudos científicos de pesquisadores alemães que se encontravam na mesma situação.

Quando aparecem cientistas com propostas para enviar pessoas para diferentes espaços no tempo, a linearidade da história é quebrada, tanto em questão de espaço quanto em questão de tempo, porém, não é de forma completamente obstruída, e isso atribui aos acontecimentos grande grau de poeticidade, pois relata fragmentos de histórias passadas que culminam no presente (MOISÉS, 1977). Os pesquisadores tinham por objetivo abrir uma fenda temporal e enviar franceses ao passado e ao futuro para pedir ajuda, pois a guerra que havia assolado a superfície terrena fez com que eles ficassem sem suprimentos básicos como alimento e medicamento. Ou seja, além de fragmentar o tempo, os cientistas pretendiam uni-los para o bem comum do tempo presente, que passava por uma grande calamidade. Esse homem foi escolhido, pois para que a viagem ao tempo passado fosse concretizada, os cientistas precisavam de uma pessoa que tivesse uma lembrança vívida em sua mente e ele se lembrava justamente do dia em que viu o homem ser morto no píer do aeroporto de Paris – Orly e essa memória faria com que ele não se perdesse no meio do percurso em direção ao passado.

Depois de várias tentativas de voltar ao passado, ele consegue encontrar a mulher de suas memórias que tanto procurara no Museu Nacional de História Natural e, assim, começam a se encontrar até que haja um relacionamento estabelecido entre eles. Quando os cientistas se dão conta de que conseguiram enviar uma pessoa para o passado, eles começam a enviar cobaias para o futuro e então nosso personagem principal consegue um gerador de energia com as pessoas do futuro, esse gerador poderia ser o objeto que os ajudariam a passar pelo momento de crise pós-guerra. A descrição feita nesse parágrafo remete mais uma vez à ideia de transfiguração de tempo (MEYERHOFF, 1976) e do espaço (MOISÉS, 1977). Ao voltar para o presente, o homem sabe que precisará ser morto para que uma fenda temporal não

atinja o tempo presente e não desequilibre a linearidade temporal e, então ele é mandado para um acampamento, porém, no acampamento, ele encontra homens do futuro que dizem que podem ajudá-lo a escapar da morte eminente.

Após fazer amizade com os homens do futuro, o personagem principal pede para ser enviado ao píer do aeroporto de Paris – Orly no exato segundo em que ele tem a memória da infância dele. Ele vai em direção à mulher e é morto por um dos homens que o mantinha como prisioneiro no tempo presente, só então o telespectador entende que a clara e vívida lembrança que marcou a infância do personagem principal dessa trama foi a da própria morte dele.

### 3. Transfigurações

#### 1. Do tempo

O tempo, conforme discutimos, consiste parte fundamental na construção da narrativa, pois ele concede dinamicidade filmica, e, por conta disso, em muitas narrativas conseguimos observar uma sequência de fatos em que um é efeito ou consequência de outro. Esta linearidade, de acordo com Meyerhoff (1976), é concedida graças ao tempo cronológico ou o tempo do relógio. Na narrativa romanesca, muitas vezes, esse tempo é quebrado em partes ou alternado com eventos passados e futuros, ou seja, o tempo narrativo se move dinamicamente tanto para o que já aconteceu quanto para aquilo que possa acontecer.

A alternância do tempo cronológico e a ruptura com tal modelo tradicional de tempo acontece quando o tempo psicológico entra em cena. O tempo psicológico geralmente está ligado com o personagem em si que revive os períodos de sua vida, denominamos aqui que o tempo psicológico do personagem é cíclico, por isso temos a nítida ignorância do tempo do relógio. Na arte cinematográfica não é diferente, enquanto alguns filmes são cronometrados a partir de causa e consequência, outros são cronometrados a partir das emoções e das vivências dos personagens.

Gêneros como a ficção científica, por exemplo, exploram a questão do tempo de uma forma muito mecanizada, mas ainda assim de fácil entendimento, em filmes de ficção científica como *Back to the future* (1985) e *Donnie Darko* (2001), o fator tempo é um recurso altamente manipulável e as interpretações podem ser as mais diferentes possíveis, pois os personagens conseguem viajar através do tempo e ter contato com pessoas da realidade passada ou futura.

A manipulação do tempo é uma característica comum em obras de ficção científica e em *La Jeteé* não é diferente. No ser de análise dessa pesquisa, o tempo é um fator muito

importante na construção da narrativa, pois ele estabelece os espaços em que o personagem principal se encontra, em alguns momentos na realidade referencial dele, em outros ele viaja para o passado e visita um momento específico em um aeroporto que ele frequentou quando ainda era uma criança e lá vê um homem ser morto.

## 2. Do espaço

O espaço caminha lado a lado com o tempo nessa obra cinematográfica. Apesar de ter diferentes tipos de significados, aqui delimitamos espaço físico, espaço geográfico e exterior ao personagem. Moisés (1977, p. 73) pontua alguns dos espaços narrativos que conhecemos e afirma que:

[...] o espaço não se define no vácuo: estabelece-se em relação a objetos, uma vez que estes, em suas três dimensões (comprimento, largura e espessura), se contêm nalgum (ns) ponto (s) da atmosfera e permitem supor fora deles a existência de outros pontos infinitos, suscetíveis de ser preenchidos por outros objetos. (MOISÉS, 1977, p. 73)

Portanto, para entendermos o espaço físico, é preciso elementos reais referenciais para nos situarmos como leitores e/ou telespectadores.

**Imagem 1:** Cena do aeroporto de Paris - Orly



**Fonte:** Chris Marker, *La Jetée*, 1962. (00:34 s.)

O primeiro elemento real da realidade referencial que aparece no filme é um aeroporto e é nele onde se passa parte da história. A **Imagem 1**, acima referenciada, é a primeira foto do filme e relata esse lugar, emanando, *in ipsis imaginibus*, a realidade referencial (BARTHES, 1984, p. 121). O aeroporto é importante para a trama, pois é nele que tudo acontece no passado e é nele que o tempo se transfigura, o personagem que vive em um momento pós-guerra volta para o passado dentro do aeroporto em um momento pré-guerra. Quando o personagem principal volta no tempo através do experimento a que se submeteu no presente, ele revive momentos de quando era um garoto e observava a bárbara partida de um homem,

ou seja, parte do clímax do roteiro cinematográfico que Aristóteles postulou acontece dentro desse espaço geográfico.

O espaço, de acordo com Moisés (1977, p. 7), não é descrito à toa e está relacionado com o outro, ou seja, os objetos e os indivíduos delimitam o significado dele. Quando se pensa em aeroporto, a imagem que nos vêm à mente é de muitas pessoas aglomeradas, aviões decolando e pousando, o ritmo desenfreado de pessoas com pressa, pessoas falando idiomas diferentes, pessoas se sentindo perdidas e som alto de conversas paralelas, de microfones e aeronaves. Portanto, podemos afirmar que, além de ser delimitado através de outras características, o espaço serve para determinar as peculiaridades do tempo cronológico em que os indivíduos estão inseridos, além dos aspectos de cada personagem.

No curta-metragem que estamos analisando, em diversos momentos podemos ver como o espaço está influenciando diretamente nos personagens, como, por exemplo, na imagem a seguir:

**Imagem 2:** Cena do homem e da mulher caminhando pela praça



**Fonte:** Chris Marker, *La Jetée*, 1962. (16:09 min.)

Nessa imagem podemos ver um espaço exterior e ele remete a um parque. Há várias crianças que aparentam estar felizes correndo e brincando, e pela leveza da **Imagem 2**, vemos “o efeito [...] de atestar que o que vejo de fato existiu.”, como dito por Barthes (1984, p. 123). O casal caminha pelo parque e as observam com seus sorrisos nos rostos. Nessa imagem, o espaço tem papel fundamental na construção da identidade de cada personagem, pois a imagem que o espaço de um parque passa para um telespectador é a de um lugar familiar para levar as crianças para passear, sentar em um banco para ler, tomar sol ou até mesmo ter

contato com a natureza. O espaço passa de influenciado por objetos, indivíduos e ações externas, e toma caráter influenciador.

Moisés (1977, p. 76) reitera que a geografia, por mais que seja essencial quando se fala de espaço, também faz parte da importante tarefa da transfiguração do “eu”<sup>8</sup>. Moisés argumenta tais termos no âmbito poético, porém é possível os transcendemos para a arte cinematográfica. A geografia que aparece no curta-metragem não é descrita em nenhum momento, mas o silenciamento ou a falta de elementos que a descrevam faz com que entendamos a descrição do “eu”, como esse personagem se expressa para o mundo através desse espaço que é silenciado.

Moisés (1977, p. 77) diz que “[q]uando a forma (no sentido arquitetônico) prevalece, ou se torna meta consciente, surge a espacialização do poema como ideograma ou figuração.” ou seja, o espaço, além de situação concreta, pode se desdobrar como símbolo para a história. A simbologia de aeroporto não é facilmente encontrada, porém um dos significados dicionarizado dessa palavra seria o de instalações ou lugar de chegada e partida de aviões. No nosso objeto de pesquisa ele significa exatamente isso, a chegada de um homem que veio do futuro e a sua partida<sup>9</sup>.

É interessante pensar esse aeroporto como via para o fim eminente, quando o personagem consegue alcançar o propósito que tinha de encontrar e seguir a mulher que ele conheceu no passado, a vida dele se finda. O aeroporto serve de espaço físico para comportar todos os acontecimentos, para que o “eu” seja expresso, e também compreende carga simbólica, pois serve de meio para que o personagem consiga se unir ao seu passado, observando tanto a chegada quanto a partida dele.

De praxe, falar de espaço, faz com que lembremos de lugar físico e fixo na realidade referencial, porém, como já manifesto por Moisés (1977, p. 79), o espaço pode ser:

Ageográfico, cria o seu próprio espaço, é o espaço em que se move, não o espaço da página em branco que lhe serve de suporte, mas o espaço que as palavras segregam no seu movimento circular: as palavras engendram o seu próprio espaço, são o espaço do fenômeno poético, não da linearidade gráfica, mas na circularidade que resulta de os vocábulos se organizarem conforme várias coordenadas, verticais e horizontais. (MOISÉS, 1977, p. 79)

Moisés explica nesse trecho que as palavras também têm seus devidos espaços, em alguns momentos, na narrativa romanesca, por exemplo, observamos esse espaço quando o personagem não termina uma frase e deixa para que o leitor interprete as entrelinhas ou, ainda

---

<sup>8</sup> O “eu” apontado por Moisés (1977) é o eu lírico poético, no curta-metragem analisado entendemos por “eu” o personagem central que está sujeito ao espaço externo a ele.

<sup>9</sup> Partida, aqui, tem significado de morte.

quando o escritor usa de recursos como a metalinguagem, a aliteração, a hipérbole e qualquer outra figura de linguagem para fazer com que o leitor decifre os códigos poéticos que ele inclui na narrativa.

No curta-metragem dirigido por Chris Marker, não temos personagens falando, pois trata-se de um filme montado com diversas imagens, portanto, não temos o espaço da palavra, a única voz aparente é a de um narrador externo que é multivalente e domina a história que nos é narrada. Quando o produtor do filme faz a escolha de calar os personagens e dar voz apenas a um narrador, percebemos que o espaço de fala dos personagens se sobressai pelos outros sentidos através de gestos, articulações e figuras de linguagem, por exemplo. Ao dar prioridade a outros elementos, o espaço ageográfico se torna zona de subjetividade e é nesse espaço que o telespectador, com a bagagem cultural dele, vai iniciar o processo de significação daquele espaço que não é fixo.

### 3. Da voz

*La Jetée* não tem diálogos entre os personagens, pois é constituído de imagens pretas e brancas. A única voz aparente é a do narrador que nos narra os fatos a partir do seu ponto de vista único. Ele anuncia no início que a trama se passa no presente e durante todos os 28 minutos ele conta a história que envolve o personagem principal e suas relações conturbadas, tanto no presente quanto no passado e no futuro, ou seja, o narrador é onipresente, *heterodieético*<sup>10</sup> e domina tudo aquilo que está sendo contado ao telespectador, que tem a impressão de que a narrativa é extradiegética – contada por quem não está envolvido na história.

As imagens estáticas, com o auxílio da narração, fazem a vez de um verdadeiro álbum de fotografias em que a pessoa que está assistindo precisa prestar atenção nos mínimos detalhes imagéticos para que só então consiga construir sentido e imaginar o que estava sendo dito; tal processo dá-se através da subjetividade. Bellour (1997) assegura que a fotografia no cinema serve como um recurso para que o telespectador desconstrua a ideia de que todo filme deve ter movimento. As imagens estáticas fazem com que o indivíduo que assiste ao filme adicione voz e sentido aos meros conjuntos de fotos pretas e brancas.

De acordo com Bakhtin (1990, p. 73) a arte “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”, ou seja, os estilos vocais são os mais variados. A voz predominante é a do narrador, como já discutido, porém, a ausência das vozes dos

---

<sup>10</sup> Conceito postulado por Gérard Genette (1972). Define-se por *heterodieético* o narrador que não participa da história, mas a conhece de forma perene.

personagens é uma forma social de se expressar, acaba-se tendo de confiar apenas na voz que nos conta os fatos ocorridos. A voz da narração reafirma a ruptura com a cronologia temporal, pois o passado, o presente e o futuro transitam sem hesitação e sem a troca de vozes dos personagens.

#### 4. O silêncio

No tocante ao senso comum, quando se estabelece a ausência de voz ou som, faz-se silêncio (ORLANDI, 1997), porém, ele é inegavelmente constituído de sentido. O silêncio, de acordo com a autora citada, é a base da significação e ele permeia os mais diversos estudos, como os psicanalíticos, os filosóficos e os literários. Na literatura, o silêncio sempre vai vir unido aos estudos concernentes à linguagem, pois, para Orlandi (1997, p. 47), não existe maneiras de se expressar através das palavras sem que haja a significação do silêncio. A autora ainda aponta que

[a] significação não se desenvolve sobre uma linha reta, mensurável, calculável, segmentável. Os sentidos são dispersos, eles se desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias, entre as quais se encontra o silêncio.

A materialidade do sentido não é indiferente aos processos de significação e a seus efeitos: o silêncio significa de modo contínuo, absoluto, enquanto que a linguagem verbal significa por unidades discretas, formais. (ORLANDI, 1997, p. 48)

Portanto, a significação dá-se por meio de recursos linguísticos e/ou imagéticos e o silêncio pode ser considerado um desses recursos que permeiam a linguagem, pois ele possibilita a compreensão de emoções, de pensamentos, de vozes ativas, e é no silêncio que as imagens e as palavras tomam forma e refletem conteúdo poético.

Por se tratar de uma trama sem a voz dos personagens e ser noventa e nove por cento constituída de imagens, com a exceção de um plano, o silêncio se torna o cúmplice das significações em *La Jetée*. O silêncio, em sua maioria, causa distúrbios e inquietações àqueles que o presenciaram, porém, como afirmado por Quadrado (2018, p. 61), “o silêncio é, de fato, uma construção<sup>11</sup>” e pode ser edificado para fins enfáticos, para que o telespectador devesse interpretá-lo em sua totalidade. Na obra-objeto de análise dessa pesquisa, o silêncio se faz presente do início ao fim. Durante a trama da narrativa é possível reconhecer os mais diversos tipos de silêncio (ORLANDI, 1997).

Um dos exemplos transparentes da ocorrência de silêncio nessa narrativa fílmica é quando o homem está caminhando com a mulher pelo que aparenta ser um parque e, em dado

<sup>11</sup> Citação original, em inglês: “[...] silence is indeed a construction”

momento, o narrador se cala e a mulher olha diretamente para o homem. A sequência de imagens evidencia que eles estão caminhando e por alguns segundos nem mesmo a única voz dominante se pronuncia.

**Imagem 3:** Enquanto caminham pela praça, a mulher olha o homem



**Fonte:** Chris Marker, *La Jetée*, 1962. (13:48 min.)

Quando testemunhamos essa troca de olhares silenciosa, muitas significações emanam em meio a tanta quietude. Provar de tamanha descrição nos comprova a ideia de que Nasio (2010) assegura: que o silêncio é a maneira mais autêntica e genuína de expressar o inconsciente humano. Através dessa imagem consegue-se contemplar amor, preocupação, cuidado, respeito, fascínio e tantas outras possibilidades de sentimentos e expressões, basta o telespectador olhar e tirar as conclusões baseadas no que ele culturalmente acredita.

O silêncio que transpassa toda a narrativa é o silêncio da morte, que também é o tema do curta-metragem. A última imagem projetada no filme é a do personagem principal morto e estendido no píer do aeroporto de Paris – Orly logo após avistar a mulher que ele mantivera nas memórias dele.

**Imagem 4:** O homem morto



**Fonte:** Chris Marker, *La Jetée*, 1962. (26:23 min.)

O silêncio nessa imagem é escandaloso aos olhos do telespectador, ele relata a dor de uma pessoa morta em meio a uma multidão de olhares que o circundava, além de quebrar com o que eminentemente aconteceria (o homem encontrar a mulher). Nessa imagem ainda conseguimos enxergar o silêncio recluso (ORLANDI, 1997) da mulher que observa tudo encostada na grade do píer.

O silêncio toma conta da imagem através da ausência de efeito sonoros, e a partir desse momento a vida se torna obsoleta e ausente. Todos os esses sentidos tomam forma na nossa mente a partir do silêncio. A visão positivista de que ele é sinônimo de ausência não suporta a carga simbólica que circunda essa imagem, pois ele transcende palavras, gestos, sons e cores, e assim fundamenta toda a narrativa.

Outro artifício usado por Chris Marker que se legitima na compreensão do silêncio são as cores neutras predominantes, preto e branco. De acordo com Eva Heller<sup>12</sup> (2012, p. 236), tanto o preto quanto o branco são cores relacionadas com o luto, pois ambas simbolizam a ausência de cores chamativas, que nas palavras da autora, são consideradas vivacidade. Ao escolher tais cores, Marker propõe que o telespectador reflita sobre o que ele quer transmitir; essas cores que permeiam o curta-metragem são alusivas à morte, de acordo com Heller (2012), e a morte entremeia toda a narrativa, pois está como pontapé inicial e culmina no desfecho do personagem.

<sup>12</sup> Cientista e escritora de origem alemã (1948-2008).

Portanto se há preto e branco, há ideia de luto, se há luto, há tristeza e morte e se há morte, há silêncio. O silêncio proposto por Marker faz com que, de fato, haja compreensão da narrativa em todos os âmbitos e níveis, através da construção do personagem, da descrição do espaço, da constituição do tempo como não linear, da pluralidade de experiências que o narrador carrega o telespectador e da quietude que é evidente ao telespectador.

### **Considerações finais**

*La Jetée* compreende uma unidade de diversos elementos poéticos. Apesar de ser configurado na arte cinematográfica, o curta apresenta referências de uma obra lírica. Como vimos, o tempo é transfigurado através de diversos fatores, um deles é devido ao fato de tratar-se de uma produção de ficção científica com atributos de viagem no tempo. O filme começa contando o passado do personagem principal, quando ele ainda era um menino, e perpassa o presente em que ele já é um homem, momento em que acontece a Terceira Guerra Mundial e a superfície terrestre fica inabitável.

Quando o telespectador espera por um final linear, os cientistas alemães descobrem a viagem no tempo e o homem viaja ao passado e ao futuro. As artes cinematográficas, em especial as obras de ficção científica, permitem que o tempo seja um elemento maleável durante a narrativa fílmica, portanto ele pode tanto ser linear quanto alternado. Tal característica concede dinamicidade à narrativa (MEYERHOFF, 1976) pois o filme avança e recua, e como telespectadores, conseguimos entender que se trata de uma viagem no tempo.

O tempo é parte fundamental na construção da narrativa e caminha paralelamente ao espaço físico, pois as visitas feitas pelo homem ao passado são dirigidas pelos resquícios de memória de tamanha atrocidade que ocorrera na frente dos olhos dele quando ele ainda era uma criança. O que conseguimos perceber é que o espaço em si não é modificado, pois em teoria ele é o mesmo de anos anteriores, quando ele viu o homem sendo morto, já que o homem era uma projeção dele que voltara do futuro.

Além do aeroporto de Paris – Orly, onde tal tragédia acontecera, temos outros registros reais de espaços geográficos (MOISÉS, 1976), como a menção de que as pessoas ficaram aprisionadas em campos subterrâneos ao Palácio de Chaillot que fica na Praça do Trócadere em Paris, e o Museu Nacional de História Natural, lugar onde ele encontra a mulher de suas memórias, porém o que mais chama atenção é o píer do aeroporto que é palco para a história.

Para além da transfiguração do tempo e do espaço, percebemos que a voz é escassa, senão pela voz do narrador, que é heterodiegético (GENETTE, 1972) e domina todo o

conteúdo narrativo, tornando-se o guia do telespectador. Assistir a um filme sem falas e constituído por imagens, faz com que o telespectador caia na falácia de que é um filme silencioso, porém Orlandi (1997) afirma que não há silêncio em meio a nenhuma narrativa e que a ausência de som e/ou voz carrega cargas muito grandes de significação, ou seja, o silêncio é construtor da linguagem.

Ainda é interessante ressaltar que uma obra dramática com formação a partir de fotografias desvela atos simbólicos e reais. Em *La Jetée*, a fotografia segue o ritmo da história e revela, assim como Barthes (1984, p. 140) bem pontua, as explosões, as revoluções e questões que enredam os acontecimentos do filme. A fotografia traz caráter de verossimilhança para a trama, uma vez que, de acordo com Barthes (1984, p. 169), ela retrata aquilo que realmente existe e foi visto.

Acerca do silêncio, de acordo com Quadrado (2018, p. 67), sua presença é deveras impossível, pois ele revela as vozes narrativas, portanto *La Jetée* não é um curta-metragem que foi construído a partir do silêncio, mas sim a partir de uma linguagem silenciosa que se transmuta em olhares, gestos, cores, sorrisos e imagens. A poeticidade em *La Jetée* é descrita similarmente a muitos romances, e o cinema acata tal simbologia e poeticidade, pois se alimenta diretamente da literatura, e vice-versa (BAHIANA, 2012).

## REFERÊNCIAS

- BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.
- BARTHES, R. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castoñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997.
- CANUDO, R. La naissance d'un sixième art: essai sur le cinematographe. In: \_\_\_\_\_. *Les entretiens idéalistes*. 1911.
- EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. *A linguagem do cinema*. Tradução de Francine Facchin Esteves. 1ª ed., Porto Alegre: Bookman, 2013. 192 p.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Vega, 1972.
- HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1ª ed. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Produção de Anatole Dauman. França: Argos Films, 1962. Versão digital – Vimeo (28 min.), p & b.
- MAVOR, C. *Black and blue: The bruising passion of camera lucida*. La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour. Carolina do Norte: Duke University Press Books, 2012. 234 p.
- MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MOISÉS, M. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- NASIO, J-D. *O silêncio na psicanálise*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 264 p.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.
- QUADRADO, L. I. *The poetics of noise*. 2018. 153 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Literatura e trauma*. Pro-posições, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.
- WITTGENSTEIN, L. Investigações filosóficas. Tradução de José Carlos Bruni. In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial. 1979.