

## A ficção da paisagem: entre *La invención de Morel* e *La Jetée*

Fabiana Feronha Wielewicki\*

**RESUMO:** A comunicação procura refletir sobre a noção de paisagem entendida como construção ficcional do *lugar*. No romance *La invención de Morel* (1940), do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, e no *photo-roman* *La Jetée* (1962), do realizador francês Chris Marker, os personagens protagonistas narram-nos paisagens constituídas pela tentativa de ordenação de um espaço de conflito no qual estão imersos. Intrusos nas imagens dos lugares criados por seus próprios relatos e memórias, buscam converter suas visões em paisagens compreensíveis. A estrutura visual e narrativa destas obras serve de pano de fundo para uma reflexão desenvolvida em torno das noções de *imagem* e *lugar* no âmbito das artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** paisagem, narrativa, ficção, imagem, artes visuais.

**ABSTRACT:** The communication attempts reflecting on the notion of landscape understood as the fictional construction of *place*. In the Argentinean writer Adolfo Bioy Casares' novel *La invención de Morel* (1940), as well as in the French director Chris Marker's *photo-roman* *La Jetée* (1962), protagonist characters narrate landscapes constituted by means of the ordination of the conflict space in which they are immersed. Intruders in images of places created by their own reports and memories, they attempt to convert their visions into understandable landscapes. The visual structure and narrative of such works serves as background for a reflection developed upon the notions of *image* and *place* in the scope of visual arts.

**KEYWORDS:** landscape, narratives, fiction, image, visual arts.

O presente texto procurará refletir sobre o entendimento da paisagem como construção ficcional do lugar tomando como ponto de partida o romance de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* (1940) e o *photo-roman* do realizador Chris Marker *La Jetée*, (1962). Serão levantados pontos de contato e conflito entre as duas obras no intuito de se construir uma chave de análise que conecta a paisagem a uma ideia de imagem. A filósofa Anne Cauquelin aproxima a noção de paisagem da experiência fílmica, a partir da chave da *duração*:

---

\* i2ADS Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade/FBAUP, Portugal  
ID+ Instituto de Investigação em Design Media e Cultura, Portugal

*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 noção de paisagem evoca sempre uma ideia de construção, devendo portanto ser compreendida como uma construção cultural, e nunca como uma entidade fechada em si mesma. Segundo o historiador da arte Javier Maderuelo, o termo paisagem não pode ser considerado como mero género pictórico e nem ser reduzido simplesmente a um lugar físico e seus elementos constituintes. (MADERUELO, 2006: 38) O esforço de compreensão e conhecimento dos lugares no mundo estão relacionados com uma inquietação própria da 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 não é, portanto, instituída pela hipotética harmonia ou beleza de qualquer vista, mas é instaurada através da reorganização que lhe é conferida por um código de produção ou por uma determinada hierarquização do ver. 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)*

A narração pode operar como uma ferramenta de compreensão da paisagem num esforço de sobrevivência em lugares remotos, como uma ilha deserta, ou inóspitos, como uma cidade tomada pela radioatividade. É o que ocorre com as personagens das obras comentadas a seguir.

«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 as 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 nos subterrâneos da cidade buscando alternativas de sobrevivência para a espécie humana. De acordo com suas teorias científicas, a solução não poderia ser encontrada em nenhuma porção de espaço — já que este fora totalmente arrasado pela guerra — mas em outras zonas de tempo. Para localizar e alcançar as supostas camadas de tempo do passado, os experimentos vasculhariam imagens mentais na memória humana: «Se pudessem conceber ou

sonhar outro tempo, talvez pudessem viver nele» – informa o narrador, a propósito da busca dos cientistas. A força de uma imagem do passado marcava a memória do protagonista de *La Jetée*, e por essa razão fora ele o escolhido, dentre muitos homens, para ser alvo dos experimentos científicos nos subterrâneos de Paris.

«Hoje, nesta ilha aconteceu um milagre: o verão se adiantou» – conta-nos o naufrago de *La invención de Morel* (1940) 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 (um museu, uma capela e uma piscina) e um grupo de pessoas em trajes antigos a realizar actividades típicas de veraneio. Após tentativas fracassadas de interacção com o grupo, o enigma é esclarecido: os habitantes da ilha eram apenas imagens incorpóreas projectadas por uma estranha invenção que era ativada pelo movimentos das marés. A máquina criada por Morel, projectava imagens de um grupo de pessoas e da própria ilha (antes de se tornar deserta) sobre o lugar 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. 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 ficção – entre o lugar que procurava habitar e as imagens com as quais conviveu daquele mesmo lugar. A invenção de Morel capturou episódios das pessoas na ilha para serem projectados eternamente, pois todo o ser vivo que foi gravado pela máquina morre algum tempo depois.

As coincidências entre *La Jetée* e *La invención de Morel* são inúmeras, a começar pelo fato dos seus protagonistas narrarem suas experiências de desorientação em primeira pessoa, em *voz off* – escrita ou falada. Ambos encontram-se em situações que derivam da condição de exílio: um fugitivo da justiça esconde-se numa ilha deserta e um prisioneiro é refém de experimentos científicos nos subterrâneos de uma cidade devastada. As máquinas de imagens perturbam a noção espaço-temporal dos narradores, que são vítimas do tempo e do espaço projetado por invenções que aspiram ao prolongamento da vida. Se 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 de tempo e imagem atormentam os protagonistas. A desorientação e as constantes tentativas de conectar realidades paralelas incompreensíveis são esforços que atravessam as duas tramas. As imagens da máquina de Morel reproduzem repetidamente a cena de uma mulher a contemplar o pôr-do-sol nos rochedos – últimos momentos de vida da bela Faustine, convertidos numa projecção pela qual o

náufrago se apaixona. O prisioneiro de *La Jetée* persegue uma mulher que ama nas imagens de sua própria memória, invadida por meio dos aparelhos dos cientistas. Náufragos e prisioneiros, ambos.



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

A imagem inicial de *La Jetée* — aquela que o protagonista nunca esquecerá — mostra aviões no aeroporto de Orly em Paris. Percorremos a imagem congelada da pista através de um *travelling* enquanto se escuta um forte som de turbinas 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, e contagiado pelo som da turbina, já incita certo transbordamento do lugar físico.

O náufrago no romance de Casares também esbarra nos limites da paisagem: «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 relaciona-se com a paisagem, e nessa operação instaura-se um paradoxo: tais paisagens são entendidas pelos narradores tanto como possibilidade de refúgio como o seu próprio tormento. «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) A ilha de Morel é um cenário em constante mutação, as marés inundam parte do seu território e o narrador teme que o mar tome conta de tudo. As projeções da

máquina duplicam a paisagem e a arquitetura, incluindo o sol e a lua, fazendo com que se perca a noção de orientação.

As imagens habitam a ilha juntamente com o naufrago, enquanto 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 estão mortos, mas já estavam mortos.

A voz *off* indica que o narrador está fora da cena, no contra-campo da imagem, que povoa o lado de fora, o outro lado, e que também pode evocar e narrar paisagens e acontecimentos como um fantasma. 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 naufrago, que virou imagem, e ouvimos a narração do homem, que presenciou 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). *La Jetée* reúne imagens aparentemente desconexas – uma mulher despertando ao som de pássaros e a cidade devastada pela guerra – para fundar uma realidade, no plano da imagem. O filme, na opinião de Tânia Rivera,

*(...) 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. (...) Esse filme depende da nossa captação pelo que não se vê na imagem. (RIVERA, 2008: 42)*

*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, inventor da máquina que roubou a vida das pessoas que foram levadas até a ilha, e depois condenadas a repetir seus últimos momentos de vida conforme as marés. A sua vida também ficou por lá, em forma de imagem projetada sobre a ilha vazia. Se não fosse o diário do naufrago não haveria imagem alguma.

Algumas questões presentes em *La Jetée* e em *La invención de Morel* serão reportadas ao território das artes visuais no intuito de sublinhar alguns dos problemas

colocados por estas obras no campo das artes visuais, nomeadamente no território da imagem em diálogo com a paisagem. Sob este viés, serão brevemente comentados trabalhos dos artistas Rosangela Rennó, Tacita Dean e Fernando Calhau, que apresentam relações de proximidade entre si no procedimento da construção narrativa ficcional através da imagem.

O vídeo *Vera Cruz*, produzido por Rosangela Rennó, foi baseado na carta de Pero Vaz de Caminha e trata da impossibilidade de um documentário sobre a chegada dos navegadores portugueses ao Brasil. Uma fina ironia tira partido da óbvia ausência de adventos capazes produzir registos visuais na época: Rennó apresenta ao espectador a projecção de uma película cuja imagem parece ter sido apagada pelo tempo, acompanhada de uma legenda baseada no relato de Pero Vaz de Caminha. A artista fabrica um documento melancólico, onde o vazio ocupa o lugar das cenas de uma chegada que nunca puderam ser capturadas com instrumental técnico — que pressupõe um grau maior de veracidade e isenção enquanto ferramenta de registo. Da histórica chegada possui-se apenas relatos escritos, bem mais tarde foram realizadas pinturas encomendadas para retratar o fato de forma romanceada. A luz branca que vemos no vídeo de Rennó nos remete ao vazio melancólico da impossibilidade de se fixar uma imagem. Sobre a tela projecção praticamente em branco lemos fragmentos da carta de Caminha como as legendas de um filme que nunca existiu.

A artista Tacita Dean frequentemente parte de factos reais para a concepção e realização de seus trabalhos. O mar e elementos a ele associados, como faróis e naufrágios, são outros motivos de grande riqueza metafórica, explorados com delicadeza. Situadas nesse plano híbrido, suas obras aludem a uma ideia melancólica de passado que se funde a um presente inventado sob a forma de narrativas inconclusas. Tacita produz seus filmes em película e trabalha com “fotografias encontradas”. A série *The Russian Ending* (2002) é composta por postais antigos sobre os quais a artista interfere com anotações e desenhos, problematizando as informações contidas nos postais com pequenas contra-narrativas e sugerindo.



Imagem 2 - Tacita Dean. *The Russian Ending*

Na peça *Materialização de um quadrado imaginário*, de Fernando Calhau (1974), vê-se o artista numa fotografia a desenhar um quadrado na paisagem. A forma desenhada reenquadra outra paisagem. Calhau afirmou em uma entrevista que a peça é na verdade uma maquete de um trabalho que nunca chegou a ser realizado. Do ponto de vista da imagem, é curioso notar que a fotografia perdeu um pouco de sua cor com o tempo, deixando a linha do desenho mais evidente e o quadrado mais sólido. O tempo pode fazer com que o desenho ultrapasse o projeto, fique cada vez mais concreto às custas da fotografia.

*(...) si el tempo arruina la imagen, esta imagen arruinada también interrumpe el movimiento del tiempo, de un modo que no tiene a forma del tiempo, sino más bien la forma de la interrupción del tiempo, la forma de una pausa, de una explosión. Esta imagen arruinada hiere la forma del tiempo, lo suspende e lo trastorna. (CADAVA, 2010: 33)*

O desenho de Calhau, que em quatro etapas enquadrava outra vez a paisagem, segue narrando o tempo da imagem. A paisagem ao fundo retrai-se e o quadrado avança. Os filmes e fotografias de Dean seguem ficcionalizando outros lugares em desaparecimento. O documentário de Rennó seguirá exibindo imagens em branco. Na

ruína de todas as imagens sempre estarão de algum modo, *La invención de Morel* e *La Jetée*, sobreviventes do naufrágio dos lugares e do tempo.

### **Bibliografia**

- BLANCHOT, Maurice. (2011) — *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CADAVA, Eduardo (2010) — *La imagen un monstruo de tiempo*. In *El tiempo expandido*. La Fábrica Editorial: Madrid.
- CALHAU, Fernando e Delfim SARDO (2001) — *Sem rede: Uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001*. In *Work in Progress: Fernando Calhau*, p. 46–23. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASARES, Adolfo Bioy. (2006) — *A invenção de Morel* (3 ed.). São Paulo: Cosac Naify.
- CAUQUELIN, Anne (2007) — *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2012) — *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998) — *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Martins Fontes.
- MADERUELO, Javier (2006) — *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada
- SARDO, Delfim (2001) — *A visão em apneia: escritos de artistas*, Lisboa: Babel, p. 295. Editores.
- RIVERA, Tania. (2008) — *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.