UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

**A MEMÓRIA RECRIADA: História e Imagem em La jetée (1962) e Sans Soleil (1982)
de Chris Marker**

São Paulo
2013

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

**A MEMÓRIA RECRIADA: História e Imagem em La jetée (1962) e Sans Soleil (1982)
de Chris Marker**

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de mestre em
Meios e Processos Audiovisuais
Área de Concentração: Teoria, História e
Crítica
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio
Morettin

São Paulo
2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tainah Negreiros Oliveira de Souza

Título: A MEMÓRIA RECRIADA: História e Imagem em La jetée (1962) e Sans Soleil (1982) de Chris Marker

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao prof. Dr. Eduardo Morettin, pela orientação dedicada, minuciosa, presente e pelas valiosas contribuições em todos os nossos encontros e conversas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado concedida e pelo apoio financeiro para realização da pesquisa.

Ao prof. Dr. Marcos Napolitano e ao Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, pelas importantes considerações na qualificação que muito ajudaram no desenvolvimento do trabalho.

Ao Prof. Dr. João Kennedy Eugênio e à profa. Me. Maria do Socorro Rangel, pelas leituras, recomendações e sugestões.

Ao professor Robért Grélier, pelas conversas, pelo incentivo e pelas considerações.

Ao Luiz Carlos Oliveira Jr. , pela leitura e pelas valiosas considerações sobre a dissertação.

Ao prof. Dr. Cristian Borges, pelas sugestões e considerações importantes para o trabalho.

À Virgínia Lello, que me acolheu no meu começo em São Paulo e sempre foi uma presença amiga.

À Fátima Gomes, que contribuiu no meu gosto pelo cinema e me emprestou revistas e filmes fundamentais na minha formação desde que eu me entendo por gente.

À Ana Stella Negreiros, pelo apoio, torcida carinhosa e pela inspiração como historiadora e como dedicada madrinha.

Ao Edson Costa, pelas importantes conversas que tivemos sobre Chris Marker e pelo material generosamente compartilhado comigo.

Ao Reinaldo Cardenuto, pelas leituras, pelas conversas, pelo apoio, pelas considerações e pela generosidade durante o percurso.

À Laura Carvalho, pelas conversas, apoio, considerações e pela sensibilidade partilhada.

À Isabella Goulart pelas conversas, pelo apoio, sugestões e importantes trocas de informações.

Aos amigos Natalí Veras, Franciane Barbosa, Clarissa Poty, Lidiane Moreira, Felipe Fontana, Ana Maria Palma, Sanmya Meneses, Lorena Moura, Millie Paniche, Maria Pinho, Aracele Torres, André Mendes, Lucas de Deus, Mariana Abbade, Melina Caddah, Lumena Adad, Ana Isabel Carvalho, Fernanda Tuoto, Igor Cordeiro, Cristiano Balzan, Marcelo

Fontes, pelo constante apoio, incentivo, sugestões, conversas e pelas alegrias compartilhadas.

Ao meu amor, amigo, companheiro Arthur Tuoto, que esteve comigo durante todo o percurso, mudou de cidade comigo, foi quem me apresentou Chris Marker, e que partilha comigo essa paixão pela obra do diretor, pelo cinema e a vida.

Aos meus queridos pais Raquel Negreiros e Severino Neto, por acreditarem em mim, pelo incentivo, apoio constante, fundamental e pelo imenso e tão inspirador amor.

RESUMO

NEGREIROS, Tainah. **A Memória Recriada: História e Imagem em “La jetée” (1962) e “Sans Soleil” (1982) de Chris Marker.** 2013. 95 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A dissertação é dedicada a analisar a relação entre História e memória na obra do cineasta francês Chris Marker, focando nos filmes *La jetée* e *Sans Soleil*. No trabalho, investigamos a concepção estética dos filmes em contato com aspectos de época que os constituem.

A dissertação está dividida em três partes. A primeira dedicada a analisar *La jetée* e o trabalho de representação da memória feito pelo diretor em uma era de catástrofe. A segunda parte é dedicada a analisar *Sans Soleil*, seu caráter reflexivo e o modo como o diretor trata da temática da memória, da relação com as imagens do passado e as experiências de luta da segunda metade do século XX. A terceira parte é um estudo comparativo das duas obras e das questões que permanecem e mudam na representação da memória nos dois filmes.

Palavras-Chave: Cinema, História, Memória.

ABSTRACT

NEGREIROS, Tainah. **Recreated Memory: History and Image in “La jetée” (1962) and “Sans Soleil” (1982) by Chris Marker.** 2013. 95 p. Dissertation (Master) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The research is dedicated to analyze the relation between History, memory in the cinema of the french director Chris Marker, specially the films *La jetée* and *Sans Soleil*. We investigated the aesthetics conception of films and historical aspects that influenced them.

The work is divided into three parts. The first one investigates *La jetée* and the construction of memory representation made by the director in an era of catastrophe. The second part is dedicated to analyze *Sans Soleil*, its reflective nature and the way the director treats the theme of memory, the relation with images of the past and the social mobilizations experiences of the second half of the twentieth century. The third part is a comparative study of the two films and the issues that remain and change in the representation of memory.

Key Words: Cinema, History, Memory.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
CAPÍTULO I	
Os estilhaços do tempo – Memória, História e fotografia em <i>La jetée</i> (1962).....	6
PARTE 1 - Memórias, ruínas e fotografias - A estrutura de <i>La jetée</i>	
1.1 O acesso ao passado através das ruínas.....	10
1.2 O cinema contaminado pela fotografia.....	21
PARTE 2 - O futuro passado	
2.1 Um projeto de cinema historicamente informado.....	27
2.2 A ida ao futuro e o Teorema Markereano.....	31
CAPÍTULO II	
<i>Sans Soleil</i> e a memória recriada.....	34
PARTE 1 - A estrutura de <i>Sans Soleil</i>	
1.1 A imagem de felicidade.....	38
1.2 Comentário, ensaio e reflexividade.....	40
1.3 A convivência temporal e geográfica.....	42
1.4 O estrangeiro e a televisão japonesa.....	47
1.5 A busca pela igualdade de olhar.....	49
1.6 A montagem memória através dos “raccords de souvenir”.....	53
1.7 A radicalização dos “raccords de souvenirs” e a construção de uma ficção documentária da memória.....	57
PARTE 2 História, Memória e Apropriação	
2.1 Como lembrar da sede? As possibilidades e impossibilidades das imagens em relação às memórias	61
2.2 Guiné Bissau, Cabo Verde e as mil memórias.....	67
CAPÍTULO III	
<i>La jetée</i>, <i>Sans Soleil</i> e as conexões na representação da memória.....	75
1.1 O isolamento das imagens de alegria.....	76
1.2 A montagem memória comum.....	78
1.3 A herança formal de <i>Vertigo</i>	80
1.4 O homem do futuro.....	84
Considerações Finais.....	86
Referências Bibliográficas.....	90
Filmografia.....	94

Introdução

Na introdução de “Also Known as Chris Marker”, Arnaud Lambert se refere ao diretor francês tratando de sua onipresença no campo das imagens a partir da segunda metade do século XX (2008, p.8). Lambert usa o termo onipresença para falar de Marker considerando que a sua obra constitui o cinema do último século e suas atualizações e reinvenções. Mesmo que tenha optado pela máxima discrição de sua vida, de sua imagem, os registros que concebe compõe um acervo voltado para as experiências dos últimos 60 anos em um constante contato e dialética entre experiência pessoal e coletiva. Ou ainda, se “cada filme ou cada criação audiovisual é um testemunho sobre o momento de evolução das técnicas de filmagem”, como afirmou Guy Gauthier (2001, p. 9), Marker atesta esse aspecto de testemunho, ou de uma construção artística sempre voltada para questões do seu tempo, sobre a forma que, para ele, a época em que vive deve exigir uma reflexão sobre uma técnica, sobre uma política e uma estética de representação da vida, das experiências de luta e, principalmente, como nos voltamos nesse trabalho, para a representação da memória e da História.

O que temos é um artista explorando as dimensões dos registros do tempo nas variadas possibilidades de fazê-lo, desde os ensaios escritos no seu início de carreira para a Revista *Esprit*, ainda na década de 1940, se desdobrando sobre o papel da linguagem depois das experiências difíceis de apreender como foram as da Segunda Guerra Mundial, passando pelas suas fotografias, pelos seus trabalhos multimídia e pelos filmes na sua diversidade. Toda sua obra revela uma relação de dedicação sobre as questões do seu tempo, seja pelos investimentos artísticos e técnicos a partir do que sua época oferece, seja pelo tempo como matéria para o cinema, suas durações, a fragilidade de sua passagem, o que fica e o que inevitavelmente se perde.

Como parte desse projeto artístico sempre ligado a um debate contemporâneo, a obra de Chris Marker revela uma constante preocupação em dar forma a essas reflexões constituintes, parte de uma comoção e compromisso do diretor com esses temas e eventos irrecuperáveis como as experiências da Segunda Guerra Mundial que vemos ser tratados em filmes como *La jetée* (1962), *Sans Soleil* (1982), ou *Level Five* (1997); os movimentos sociais de esquerda, tratados em *Carlos Marighella* (1970), *Le fond de l'air est rouge* (1977) e

La Spirale (1975)¹ e os processos de independência africanos e seus ecos tratados em filmes como *Le joli mai* (1963) e *Sans Soleil*. Interessa ao diretor discutir, com sua obra, sobre os nossos lugares de construção de discurso, seja através da invenção, mas também a partir das apropriações, das outras imagens e outras histórias que podem ser feitas do vivido. Daí a importância da memória como algo que liga seus filmes nessa costura sobre esses temas. A multiplicidade das memórias, dos discursos diversos sobre o passado, são matéria prima para o diretor lidar com essas questões que lhes são caras e formadoras. A memória, nesse trabalho constante de recriação, é como antídoto para o que a História muitas vezes não lida e para o que a informação na sua urgência não salva. A sua obra é mobilizada por esse aspecto de reinvenção constante em que a memória e essa relação com o tempo e sua passagem propicia.

O trabalho é dedicado a analisar os filmes *La jetée* (1962) e *Sans Soleil* (1982) construindo um diálogo com as teorias sobre a memória, a história e o debate sobre a sua obra para, dessa forma, investigar os procedimentos e a concepção formal do diretor e a sua historicidade. O enfoque se dá nesses dois filmes pois revelam uma profunda ligação a partir desses aspectos apontados aqui, dessa relação com o tempo, dessas tentativas de representação da sua passagem, desse contato constante entre experiência íntima e coletiva em uma dinâmica revelada através do trabalho de montagem.

Analisar *La Jetée* e *Sans Soleil* permite explicitar alguns desses aspectos da importância da obra de Chris Marker no campo das imagens na segunda metade do século, especialmente na questão da provocação em relação aos documentos, imagens de arquivo e dos registros voltados para a representação do trabalho da memória nessa era de extremos e de catástrofe. O filme de 1962 é um curta-metragem em que acompanhamos as memórias de um homem atormentado pelas lembranças do seu passado em um período de guerra. Uma ficção científica em um tempo de guerra feita quase que toda através de fotografias. *Sans Soleil* pode ser definido como um documentário de viagem, de deslocamentos espaciais e temporais também em um processo de reflexão sobre a memória. É importante para o trabalho, até mesmo como uma hipótese inicial, explicitar essas conexões entre os dois filmes, o desembocar de aspectos de um no outro, o modo como esses 20 anos entre eles fazem com que o diretor reveja, amadureça e recrie questões trabalhadas no primeiro para o segundo filme.

Essas questões apontadas serão discutidas principalmente através do método da análise

¹ Este filme é um trabalho coletivo fruto do encontro entre Chris Marker e o sociólogo Armand Mattelart que trata do golpe de estado no Chile, em 1973, e das variadas forças mobilizadas para derrubar Salvador Allende.

filmica, buscando partir sempre dos filmes como modo de obter respostas às questões sobre o trabalho do diretor e aspectos que o informam. Através da análise filmica é possível também estabelecer aspectos de ruptura e continuidade entre as duas obras que são fundamentais no entendimento desse projeto de cinema da memória de Chris Marker. Esse percurso de análise filmica nos leva, também, a ligar esse cinema da memória de Chris Marker a outras obras relevantes da época que se aproximem desse trabalho estético e temático como, por exemplo, os filmes de Agnès Varda e Alain Resnais feitos no mesmo período, autores parceiros e de inquietações próximas do diretor.

A dissertação então se divide em três momentos na investigação sobre essas duas obras: O primeiro capítulo, intitulado “Os estilhaços do tempo: Memória, História e Fotografia em *La jetée*”, se propõe a analisar a estrutura do filme, as opções estéticas do diretor e a forma como a obra é construída a partir das viagens no tempo e do uso de fotografias para montar esse ir e vir fragmentado que compõe a narrativa. Na incursão sobre essas questões, dialogamos com alguns trabalhos fundamentais na bibliografia dedicada à obra de Chris Marker que tratam de pontos importantes que analisamos aqui como a representação da memória feita pelo diretor e a discussão desses aspectos através da análise filmica. Autores como Arnaud Lambert em “Also Known as Chris Marker” (2008), Philippe Dubois junto a outros pesquisadores na compilação “Théorème 6: Recherches sur Chris Marker” (2002) e Jane Harbord e seu livro “La jetée” (2009) podem ser considerados nomes relevantes nesse debate em construção sobre a obra do diretor.

Por se tratar de um filme quase que inteiramente feito com fotografias, o trabalho de Raymond Bellour, “L'entre-images”(1990), é importante referência. Nessa obra o autor analisa o filme iluminando a discussão que envereda para os modos de contaminação do cinema pela fotografia. No texto, essa discussão desemboca na questão da relação entre lembrança e imagem e no diálogo fundamental com os estudos sobre a relação entre memória e imagem do filósofo Paul Ricoeur (2007). Os estudos de Paul Ricoeur nos aproximam das ideias de Henri Bergson e o seu conceito de imagem-lembrança na obra clássica “Matéria e Memória”(1999), de bastante relevância para o entendimento da forma como Marker estabelece essa conexão no filme. O capítulo está voltado, ainda, para como essa concepção de tempo e relação com o passado, proposta por Chris Marker, pode ser entendida a partir de uma aproximação com a filosofia de Walter Benjamin, esse modo de olhar para as ruínas do passado e a postura diante dessas estilhaços do vivido presente em textos como “A imagem de

Proust”, “Experiência e Pobreza”, “O Narrador” e “Sobre o Conceito de História” reunidos no I volume das suas Obras Escolhidas (1985). Nesse contato com Walter Benjamin, dialogamos também com o importante trabalho de análise sobre sua obra, “História, Memória e Literatura – O testemunho na Era das Catástrofes”, do autor Márcio Seligmann-Silva, buscando perceber esses aspectos que ligam Chris Marker ao autor alemão tratados principalmente no texto: “Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A Escritura da Memória”.

O segundo capítulo, intitulado “*Sans Soleil* e a memória recriada”, está dividido em duas partes. A primeira é voltada para a análise da estrutura do filme e da forma como é elaborada partindo de uma imagem orientadora; de como é construída buscando uma reflexividade através do trabalho equilibrado feito entre imagens e comentário e, ainda, sobre o esforço de construção de uma encenação do trabalho da memória explicitada pelos recursos da montagem e pela articulação entre imagem e som desses registros feitos pelo mundo. Mais uma vez o trabalho de Arnaud Lambert sobre a obra de Chris Marker é uma referência importante pois é em grande parte dedicado a essas construções que o diretor elabora como modo de tratar dessas experiências com os lugares e com o tempo. Um trabalho fundamental também é o do autor Guy Gauthier, “Chris Marker: Écrivain Multimédia”, em que analisa o trabalho de colagem, ou de bricolagem do diretor e o modo como ele mobiliza os diversos meios e mídias na construção dessa experiência geográfica e, principalmente, temporal nesse filme. A segunda parte é dedicada à questão da reescritura da memória através da montagem e da modificação das imagens, ao trabalho de apropriação no cinema do diretor e à crítica feita à história através de um questionamento de documentos e do uso de arquivos de *found footage*. Investigar essas questões em *Sans Soleil* nos leva ao encontro dos textos de Michael Zryd (2003) e Catherine Russel (1999) sobre *found footage* e esse trabalho marginal de re-escritura com arquivos encontrados. Como discussão teórica nesse momento do texto também temos a obra referência de Jacques Le Goff “História e Memória” e especialmente o texto “Documento/Monumento” que dialoga bem com essa necessidade de Chris Marker tensionar os arquivos a que tem acesso como forma de provocar sobre questões do passado e o lugar dele no presente e para o futuro.

O terceiro momento do trabalho é dedicado a fazer um estudo comparativo das duas obras, uma análise da conexão revelada pelas opções estéticas de representação da memória e, ainda, o uso da ficção em *La jetée* e do diálogo com a ficção em *Sans Soleil* para construir

essa representação. Esse capítulo é dedicado, ainda nesse viés comparativo, a analisar a temática das viagens no tempo presente nos dois filmes e a clara influência do filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, sobre as duas obras.

“Chris Marker: Memories of the Future” (2005) de Catherine Lupton é também uma referência constante para a pesquisa pois, além de traçar um percurso de análise por toda a carreira do diretor, se dedica de forma muito eficiente aos temas discutidos aqui como a questão da relação de Marker com avanços tecnológicos do seu tempo que influenciam sua concepção fílmica e, ainda, esse seu lugar de “catador de imagens” (2005, p.11), ou de colecionador, conforme a autora define, que nos ajuda a entender o trabalho feito nesses dois filmes, fruto de uma relação inquieta com o passado e com as imagens feitas dele.

Na análise dos dois filmes é frequente também fazer referência à crítica da época e a forma como não só a obra de Chris Marker, mas as leituras feitas dela foram bastante informadas pelas experiências de luta e violência da segunda metade do século XX, e como o entendimento dessa temporalidade contribui no debate sobre a obra do diretor e sobre o entendimento de questões daquele momento. Entre esses textos importantes estão o de Yann Lardeau para *Cahiers du Cinéma* (1983) e o de Paul Louis Tihard para *Positif* (1983) em que analisam *Sans Soleil* e a abordagem das questões de época feitas pelo diretor e da forma como trabalha temas caros a sua geração. Outro crítica de época relevante é a de François Weyergans sobre *La jetée* para *Cahiers du Cinéma* (1963) em que analisa aspectos como os elementos de ficção científica no filme e a questão temática das viagens no tempo sempre relacionando às questões históricas do passado recente como a Segunda Guerra Mundial.

Em Julho de 2012 perdemos Chris Marker. E escrever esse trabalho passou a ter o peso disso, de escrever em um mundo sem ele, mesmo que seus filmes, suas imagens, suas questões sejam tão presentes, constituintes e inspiradoras. Ou seja, Chris Marker jamais será uma ausência, será associado sempre a teimosia da memória através da vida que ela possibilita reinventar através de um cinema incansavelmente dedicado a isso. As suas imagens se juntam ao nosso acervo de passado inesquecível e formador, e esse trabalho busca evidenciar essa importância e permanência.

I

OS ESTILHAÇOS DO TEMPO – MEMÓRIA, HISTÓRIA E FOTOGRAFIA EM *LA JETÉE* (1962)

Jane Harbord define *La jetée*, de Chris Marker, como “um filme sobre voltar”. (2009, p. 5), e o interesse nesse capítulo é esmiuçar esse retorno mostrado nessa obra, de 1962, do diretor francês. Trata-se de um curta metragem de cerca de 25 minutos, filmado em preto e branco, composto de fotografias que narram a história de um homem marcado por uma imagem do passado, e que, em uma Terceira Guerra Mundial, em meio a uma realidade de ruínas, será objeto de uma experiência pelos vencedores. As experiências a que o protagonista é submetido são de viagem no tempo. O filme vai ser composto, principalmente, desses acessos ao passado, através das imagens que ele consegue alcançar, orientadas pela busca do que viveu com a mulher que não esquece.

Aqui é importante que seja exposto em que momento se situa *La jetée*, no projeto de cinema de Chris Marker. O que temos é o diretor que, desde a década de 1950, junto a cineastas como Agnès Varda e Alain Resnais, esteve voltado para a questão da memória, do tempo e de dar forma às suas reflexões contemporâneas, relacionadas com os eventos e experiências históricas recentes como as da Segunda Guerra Mundial. As tentativas de representação dessas vivências do período podem ser percebidas tanto nesse trabalho como na parceria anterior à *La jetée* entre Marker e Resnais, *Noite e Neblina*, de 1955. O filme de Resnais, com a colaboração de Marker no roteiro, se volta para os escombros da Shoah e já sinaliza para a postura e para as questões que constituem os diretores nesse momento, como o uso de imagens de arquivo e sua ressignificação através da montagem com imagens recentes das regiões de campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, no retorno às imagens intocadas, montadas de forma que componham uma releitura, um conjunto inquieto, provocador, numa sucessão melancólica e reflexiva.

La jetée, que nos conta uma história passada em uma Terceira Guerra Mundial, pode ser alinhado junto ao trabalho de Resnais nessa tentativa de lidar com as experiências recentes e ainda não superadas de guerra e violência, como as da Shoah, ou de Hiroshima, como fruto do debate acalorado que informa as posturas tomadas pelos artistas após esses eventos e como

o cinema toma para si um lugar de reflexão atravessado pela impossibilidade de ignorar esse passado recente. Ou ainda, como afirmou Jean Michel-Frodon: “A Shoah inscreveu no coração do século XX uma crise decisiva que o marcou irremediavelmente. O cinema foi a arte do século XX.” (FRODON, 2007, p.11)

A obra de Chris Marker é mais interessante de ser analisada sempre que pensamos esse contato entre sua concepção formal e os aspectos do seu tempo. Seu cinema, seus vídeos, suas criações multimídia costumam sempre revelar uma reinvenção do uso da forma a partir da temporalidade que as constituem. Em *La jetée* não é diferente. Algo como o que Antoine de Baecque definiu (referindo-se a esses contatos) como “essa *mise en scène* específica que chamo de uma forma cinematográfica da história.” (2008, p. 20). Voltar-se para a historicidade dessa obra é investigar em que momento do projeto de cinema do diretor ela se situa, e que questões do seu tempo orientam essas escolhas estéticas que investigamos aqui.

Marker passou a ser conhecido, como muitos cineastas da sua geração, a partir dos movimentos e organizações criados com o fim da guerra e a libertação de Paris. Seu trabalho vem à tona, inserido no debate de que fazem parte artistas e pensadores, em uma reflexão de rumos claramente informada pelas experiências de luta e violência, como as da Segunda Guerra Mundial e dos processos de descolonização africanos. O grupo de artistas e pensadores que se organizam nesse momento tem em comum não só o debate sobre o cinema, mas sobre a cultura daquele momento, sobre o que ficou desse período, o que está inevitavelmente perdido e sobre como se posicionar diante do que essas experiências representam. Dentre esses grupos está o que se encontra reunido nas publicações da revista *Esprit*, criada por Emmanuel Mounier, em 1932, com o viés personalista que defendia o filósofo, em que colaboraram diretores como Alain Resnais, companheiro de trabalho de Marker; André Bazin, mentor, amigo, e inspirador; e autores fundamentais para o debate sobre a questão da memória na contemporaneidade, como Paul Ricoeur. Nessas primeiras participações de Marker na revista, já é possível notar sua preocupação com a questão de uma postura em relação à memória.

Sobre as memórias compartilhadas de uma geração, cada poeta impõe uma forma e um estilo. A aprovação melancólica das memórias se junta aqui, espalhada por estas páginas cativantes ou engraçadas, em uma comovente tentativa de afastar o tempo e permanecer fiel à vida. (MARKER, 1948, p. 158).

Há um cuidado em dar forma a esse sentimento do mundo, a essa perplexidade que tomou a humanidade após eventos como a Shoah ou Hiroshima. Se há algo que pode ligar esses homens e mulheres que fizeram a cultura naquele momento é essa preocupação em discutir a representação daquelas experiências de violência nos vários campos a que se dedicaram.

As experiências de guerra certamente deram um novo senso de energia, comprometimento e convicção para Mournier e os outros membros do grupo editorial, que incluíam o crítico de teatro Pierre-Aimé Touchard, o filósofo Paul Ricoeur, o escritor e crítico literário Ibert Béguin, o romancista Jean Cayrol, que depois trataria de sua experiência de deportação no texto do filme marco do documentário *Noite e Neblina*, e o crítico de cinema André Bazin. No editorial combativo e otimista para o re-lançamento da revista em dezembro de 1944, a *Esprit* enfatizou fortemente a sua ambição em criar uma ligação entre os princípios espirituais do Personalismo e da acuidade política e engajamento exigida pelo mundo contemporâneo, para fazer da revista sinônimo de compromisso, bem como posição intelectual e moral. (LUPTON, 2005, p. 17, tradução nossa)

La jetée, filmado em pouco mais de uma década depois desses primeiros escritos, de 1948, informado por esse debate que vai se constituindo naquele momento, pela necessidade de uma tomada de postura antifascista, alinha-se às obras voltadas à reflexão sobre a representação daquelas experiências de dor e violência, à construção dessa memória, e mais uma vez podemos pensar em *Noite e Neblina*. Este filme é feito a partir do acesso a documentos raros de registros da ocupação e do massacre nazista, montados junto às imagens mais recentes daqueles mesmos lugares, como que em uma espécie de busca do que restou e do que não pode ser esquecido. O trabalho com a imagem, no filme, deseja desequilibrar qualquer calma que repouse sobre aqueles lugares e sobre os registros feitos sobre os campos onde as maiores atrocidades ocorreram. Os escombros e as imagens reveladas são o meio de impedir que essa memória seja rejeitada. O diretor investiga a memória desses eventos, revisitando arquivos, estilhaços e compondo uma obra de ruptura na questão do acesso e na revelação de imagens antes obscuras na história da Segunda Guerra Mundial. *La jetée* se aproxima dessa obra por partilhar de um sentimento em relação às ruínas, demonstrando uma postura que mostra o desejo de inquietá-las. Esses filmes são fruto de um momento, na França, de reunião de documentos e de forte mobilização pela memória das vítimas do nazismo, dos deportados, da Resistência e da construção dessa outra história em

que a violência seja trazida à tona. E o cinema vai buscar esses lugares que a memória impregna e subverte a despeito das tentativas de obscurecimento.

Ainda se nos mantivermos nas aproximações entre os dois diretores, é preciso destacar a parceria na direção, no mesmo período, em *Les Statues Meurent Aussi* (1953), em que os diretores mais uma vez se voltam às ruínas, dessa vez às estátuas africanas, denunciando através desses registros, o menor espaço dado à arte africana em um contexto de colonização. *La jetée* pode ser relacionado também a *Hiroshima Mon Amour* (1959) de Resnais, do mesmo período. No filme, a memória é mais uma vez um meio de lidar com as experiências de violência, tratando dessa tensa relação entre linguagem e o vivido onde os personagens têm dificuldade em falar do que viram e viveram e as imagens tentam dar conta de experiências difíceis de significar, há também a tentativa de representação do trabalho fragmentado da memória entre suas potências e vazios. Essa geração de diretores em que podemos citar também Roberto Rossellini, Jean Luc Godard, ou a companheira Agnès Varda, que persegue essa temática das imagens insuperáveis da Shoah em filmes como *Une minute pour une image* (1968) ou no bem mais recente *Ydessa: Les ours et etc* (2004), em que a diretora lida com o peso dessa tradição dedicada ao trauma, a violência extrema e aos desafios da linguagem nessa seara, problematizando essas questões também através da fotografia, dessa relação entre o que ela salva e o que nela está também inevitavelmente perdido.

Estamos diante de questões de época que são fundamentais para o cinema de Chris Marker e que fazem com que nos voltemos para a historicidade de sua obra. Essas questões serão tratadas nesse primeiro capítulo, principalmente, quando analisaremos a construção desse “futuro passado” no filme, desse movimento entre os tempos verbais, através das imagens. Trata-se aqui de uma aproximação com os estudos de História e Cinema, como inaugurou Marc Ferro, e que tem uma interessante continuidade de autores como Antoine De Baecque, Christian Delage, Vicent Guigueno e Jacques Rancière, que se dedicam a esse período aqui abordado.

O capítulo está organizado de forma a, primeiramente, analisar a estrutura do filme, sua *mise en scène* elaborada através do uso de fotografias e dos recursos da ficção científica, analisando as opções estéticas do diretor, seus recursos mobilizados que revelam sua concepção sobre nossa relação contemporânea com o passado.

Destacaremos ainda como essa concepção de tempo e relação com o passado, proposta por Chris Marker, no filme, pode ser entendida a partir de uma aproximação com o

debate contemporâneo sobre a memória, e sobre as tentativas e investimentos do cinema e das artes nessa representação, aproximando Chris Marker de autores que trataram desses temas, como Henri Bergson, Paul Ricoeur e Walter Benjamin; e de que forma esses aspectos são historicamente constituídos por esse repensar da forma que dê conta dessas experiências difíceis de representar, que são as experiências extremas em tempo de guerra.

PARTE 1

MEMÓRIAS, RUÍNAS E FOTOGRAFIAS – A ESTRUTURA DE *LA JETÉE*

1.1 O acesso ao passado através das ruínas

Não é com guardanapos que se junta as migalhas
Marguerite Duras

Para esse homem que gostaria de ser cosmonauta, a ficção científica sempre foi uma atração
Robert Grélier em “O Bestiário de Chris Marker”

O letreiro adianta que essa é a “história de um homem marcado por uma imagem de infância” vivida no píer de Orly, anos antes de uma Terceira Guerra Mundial. É o píer que vemos no início do filme, através de fotografias em preto e branco dos aviões sob o sol e da estrutura do lugar, enquanto ouvimos barulhos que remetem ao aeroporto; aviões e chamadas de voos. Vemos também famílias que iriam ao píer aos domingos, e aquele que pode ser esse homem, na infância, em uma tentativa inicial de representação do que foi vivido naquele dia. Trechos dessa história anunciada e do provável dia da inesquecível imagem. É nesse espaço de memória que a imagem do passado nos é mostrada, o rosto de uma mulher com o cabelo assanhado pelo vento, uma fotografia que dura na tela (img.1). A narração nos diz: “Nada distingue a lembrança de outros momentos, só mais tarde elas se fazem reconhecer por suas cicatrizes”. Dito isto, o rosto ainda está lá, a imagem guardada, recolhida, a ser retomada como lugar de continuidade nos tempo ruins. É dessa imagem que partimos, do que ela emana, do que esse rosto guarda de alegria e como orienta uma busca.

(Fotograma de *La jetée* -1962. Dir. Chris Marker. Img. 1)

Em *La Jetée*, o instante de doçura do rosto da mulher é interrompido por um tumulto. O som ajuda a construir uma desorientação nessa sequência, enquanto vemos a imagem isolada, ouvimos somente a narração que é interrompida pelo barulho de turbinas de avião. Vemos imagens que vão desde a reação assustada da mulher às das demais pessoas no píer que olham com atenção e pavor para algo fora do quadro. A narração nos diz da morte de um homem, mas não vemos a imagem. Nesse momento, Marker deseja que algo falte no conjunto; é interessante para ele, no início, deixar bem claro esses vazios de uma primeira exploração das lembranças.

A história desse homem que não esquece é contada a partir da confusão entre o vivido e o lembrado. O protagonista não sabe definir se a imagem que o acompanha por toda a vida é uma invenção ou realmente uma lembrança. Acompanhamos, já no início, através dessas fotografias do píer, do rosto da mulher inesquecível, desses rastros, o trabalho da memória e o que nele é a convivência entre lembrança e o esquecimento, que fazem parte do que propõe Marker, dessa convivência no mesmo tecido, do que fica no meio do caminho no trabalho da memória, ou como Walter Benjamin define: “a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura”. (BENJAMIN, 1985, p. 370). A matéria prima de Marker em *La jetée* é esse tecido esgarçado, suas dimensões, suas potências, seus vazios, e a relação contemporânea do homem com o tempo, e como a imagem é recurso para o acesso ao vivido. “A criança cuja história contamos se lembraria por muito tempo do sol fixo, da estrutura armada do píer, e do rosto de

uma mulher”. Marker parte daí para analisar as circunstâncias da persistência dessas imagens e as razões do seu retorno.

O filme deseja conectar o recolhimento do protagonista de imagens íntimas do seu passado às ruínas do seu presente. Dessa construção incompleta da sequência do píer, somos levados à paisagem de ruínas, à destruição de Paris, ao tempo de guerra. A confusão sonora da sequência anterior dá lugar à música que acompanha o tom trágico dessas imagens, os estilhaços do tempo de guerra. Apesar de situadas no futuro, as imagens remetem, na verdade, ao passado então recente da Europa no pós Segunda Guerra Mundial (imgs. 2 e 3). As ruínas da história se confundem com as ruínas da memória daquele homem, na tentativa de junção dos cacos em um tempo de catástrofe.

(Fotogramas de *La jetée* - 1962. Dir. Chris Marker. Imgs. 2 e 3)

Temos então um movimento da estrutura de *La jetée* ao qual devemos nos deter: desse paralelo entre as ruínas do vivido a serem recolhidas e as ruínas físicas do período de guerra mostradas no filme. Por se tratar de um trabalho de junção de cacos diante do esfacelamento, isso exige um trabalho de reconstrução e, para Marker, esse retorno complexo que revela a reminiscência carece de ser representado e de um exercício que exponha uma concepção contemporânea sobre o tempo e que represente a problemática dos acessos. Com o que se depara o homem que volta às suas experiências através de suas lembranças? Como representar o reencontro com o vivido? Através de imagens. Que forma de imagens? Como montá-las? Imagens fixas, fotografias em preto e branco em uma história fincada em um real difícil de significar. Trata-se de um desafio de encenação da memória que vai atravessar a obra de Chris Marker a partir desse filme.

Em *La jetée*, diante da superfície inabitável que nos é mostrada, somos levados aos subterrâneos. Lá estão os vencedores da guerra “montando guarda sobre um império de ratos”, onde submetem os vencidos às experiências cujo intuito é fazer com que sejam transportados no tempo. O subterrâneo que nos mostra *La jetée* é cruel e notamos isso, seja através dos ambientes sombrios, seja através dos rostos assustados, filmados de forma expressionista pelo diretor. Acompanhamos o horror através das imagens fixas e trêmulas dos rostos destes homens nessas experiências, enquanto ouvimos uma língua estranha, em um primeiro momento, e que depois é possível notar de que se trata da língua alemã, em mais uma relação com o passado recente da segunda guerra que será analisada mais adiante.

Um desses homens submetidos à experiência no subterrâneo é o protagonista. Para os cientistas, essas viagens ao passado e ao futuro seriam uma arma para dominar o presente. Temos até aí o conteúdo de uma ficção científica: viagem no tempo, Terceira Guerra Mundial. Nada, porém, parece futurista, a impressão que temos é de uma precariedade, do uso de poucos recursos para falar de lugares e de homens em pedaços. Não vemos máquinas, não há alta tecnologia, vemos cacos, os encanamentos e os recursos dos cientistas partindo desses rastros na sua exploração. “As referências históricas estão postas, mas trata-se de uma fábula” (HARBORD, 2009, p. 97).

Trata-se de um filme futurista precário; a máquina do tempo é substituída por uma rede com dois tampões-curativos nos olhos dos homens, as experiências se dão nos subterrâneos. Temos a informação de luz e sombra, mas poucos objetos cênicos, a composição se dá nessa construção simples, mas de detalhes significativos na concepção dos ambientes e dos planos. É importante destacar que essa precariedade não quer dizer despreocupação estética, pelo contrário, à medida que observamos as imagens de lembrança do homem, vamos percebendo a minuciosa elaboração de Marker. Aparentemente, isso se dá devido a essa vontade de fábula, como diz Jane Harbord, ou da estética que esse tema pede ao diretor. Não se trata de um dos seus documentários dedicados aos processos, ou às apropriações, como são alguns de seus outros trabalhos. Trata-se do único filme do diretor no qual existe uma preocupação estética-formal rígida, em quadros perfeitos de luzes-sombras bem desenhadas, como em um sonho perfeito de escombros. Cabe aqui questionar essa rigidez, e o que ela informa sobre essas questões que Marker deseja tratar, sobre esse seu movimento de se voltar às ruínas, em seus vários aspectos, literais e metafóricas.

Desafiar a lógica através do paradoxo do tempo não é uma questão simples. Marker consegue fazê-lo graças a uma quase elegância clássica, uma perfeita estruturação e controle dos mecanismos do filme e uma manipulação inteligente não convencional dos elementos de ficção científica. Os homens do futuro, por exemplo, não são marcianos com três olhos e antenas. E as únicas criaturas extraordinárias – como um toque de travessura, são os animais pré-históricos do museu. [...] Nada pitoresco; nenhum aspecto futurista. A que propósito servem quando esta visão de dor certamente demonstra que os monstros estão entre nós? É preciso incrivelmente pouco para fazer o truque: eletrodos, olhos mascarados, as cordas da rede onde ocorrem as experiências sendo roídas em agonia, estranhos óculos estereoscópios, sussurros guturais, a batida do coração. (JACOB, 1966, p. 167, tradução nossa)

Esse rigor nos remete também a escolha pela ficção; uma escolha incomum, e que vai se revelar única. Trata-se da única ficção pura, se acompanharmos a carreira do diretor, mesmo que vejamos aspectos de ficção em outros de seus filmes. Talvez Marker não encontre ferramentas no contato mais direto com o real para tratar desse drama. Não basta ir direto a ele para transformá-lo, é preciso fabulá-lo, é preciso o extremo da experiência do homem que não esquece jamais para tratar do que passa e do que não passa nesse tempo de testemunhos difíceis. É preciso promover uma ruptura no seu cinema para mostrar, de forma original, que, como diz Gilles Jacob, “os monstros estão entre nós”.

A persistência da experiência nos subterrâneos leva o protagonista às imagens do que viveu, tratadas no filme como “imagens de verdade”, as imagens do tempo de paz: “o quarto do tempo de paz, o quarto de verdade, a criança de verdade, o gato de verdade...os túmulos de verdade”, mesmo na confusão já descrita entre vivido e inventado em uma sequência que busca revelar a descontinuidade nesse conjunto. Esse caráter de verdade atribuído parece ser uma forma de dizer que o que resta de certeza, ou fiel ao vivido, são esses momentos fugidios diante do esfacelamento das experiências naquele período. A verdade descrita nas imagens dessa primeira viagem parece estar contida naquilo que o protagonista pode se agarrar, imagens essas que vão do píer de Orly vazio (img. 4) às outras cenas de felicidade lembradas. Esses primeiros acessos demonstram uma fragmentação, elas vão aparecendo sem nenhuma ligação aparente a não ser de experiências do passado. E dessa forma, Marker constrói aquilo que ele define como sendo o “museu da memória” do protagonista, explicitando o que em um museu há de uma convivência estranha de vários tempos, do fato de ser uma referência do presente sobre o passado e por conter vários registros heterogêneos, mas unidos por serem passado. E ainda assim, Marker subverte esta ideia de museu, pois essas memórias

construídas, acrescentadas, criadas, convivem e se modificam; fogem de uma estrutura estática e controlada. Daí se assemelhar à imperfeição do trabalho da memória, muito mais que a fixidez do museu.

Esse caráter de verdade, atribuído às lembranças, pode ser lido também como a tentativa de Marker, ou do próprio viajante do tempo, na sua narrativa sobre o passado, de tratar da materialidade desse alcance do vivido, da forma como as imagens retornam vivas, verdadeiras, em algo que remete ao que Jacques Rancière afirma sobre o cinema como um modo específico do sensível, por tratar “da energia elétrica da matéria unida à energia nervosa do espírito” (2008, p. 51). Em *La jetée*, essas dimensões que o cinema é capaz de captar estão postas. A questão do filme é trazer esses dramas do espírito à sua concepção formal, através da montagem que represente um trabalho dolorido de rememoração. Nesse momento, o esforço do trabalho da memória é evidenciado por esses lampejos atingidos, que mesmo frágeis e desconexos, revelam uma potência sempre acompanhada de um vazio. O trabalho da memória leva o homem até o píer vazio, como se fosse, ainda nesse início, uma memória ainda imperfeita, a ser preenchida. A montagem que concebe Marker vai tentando recobrir esse trabalho de montagem mental.

(Fotograma de *La jetée* - 1962. Dir. Chris Marker. Img. 4.)

Para os cientistas, os homens “capazes de imaginar ou sonhar outros tempos, seriam

talvez capazes de reintegrar-se neles”. O diretor vai explorando essas questões, desde a dor do retorno, do homem que volta, procura, delira e sofre, a esse aspecto da memória que tem muito mais a ver com uma reinvenção que com a reintegração que acreditavam os cientistas. Não se trata de reviver, mas de persistir, reescrever essas frágeis eternidades, como demonstra o trecho em que vemos mais dessas imagens encontradas através da viagem no tempo: a imagem melancólica vista à distância vista de alguém sozinho em um barco, o rosto da mulher buscada que nos olha frontalmente enquanto a narrativa nos diz “Às vezes ele encontra um dia de felicidade, mas diferente. Um rosto de felicidade, mas diferente” “Uma moça que pode ser a que ele procura”. A narração diz “que pode ser” porque nesse momento no filme, no primeiro sucesso na experiência de projetar o homem no tempo, as imagens ainda são mostradas como que fora de uma ordem, incertas. As aparições da mulher, a essa altura do filme, são descontínuas entre esses e outros pedaços desconectados, mas poderosas suficientes para serem reencontrados. Nesse retorno, são vários os momentos mostrados como fragmentos de alegria aparentemente sem ligação, parte desse mosaico que o homem tenta recompor.

Na segunda viagem no tempo, acontece o primeiro encontro entre o protagonista e a mulher do seu passado. Passamos então a ver o homem nas suas próprias lembranças, ele é um elemento acrescentado nos quadros em que antes pareciam fazer parte somente de sua contemplação. A partir dessa segunda viagem, já é preciso se deter em detalhes reveladores da *mise en scène* feita por Marker que mostra o que ele acredita como sendo o trabalho da memória.

À medida que o homem vai revivendo e recriando as imagens do seu passado, elas vão se tornando mais contínuas; as lembranças que antes vinham pulverizadas e indicando, através da montagem, momentos muito diferentes, agora remetem a ocasiões; compõem sequências que reportam a um dia, a uma tarde de passeio, a uma volta pelo parque entre crianças, a um sorriso que ela lhe dá, ou um cochilo sob o sol em que ele a observa. É como se a persistência da memória levasse o homem a imagens cada vez mais organizadas de dias vividos, especialmente junto a essa mulher, até o sublime do despertar dela, por exemplo, a única imagem em movimento do filme, que talvez tenha essa característica justamente por representar algo que o homem atingiu com seu percurso e sua persistência. É como se esse trabalho mnemônico o levasse a um outro nível de lembrança, o mais nítido possível, esse frágil instante recolhido que ele conseguiu recriar em movimento.

Aos poucos, o quebra cabeça da memória vai sendo montado e o protagonista vai preenchendo os vazios do que viveu, da sua confusão; e a operação de Marker é ir tornar isso visível, representar cinematograficamente essa junção do cacos. O cineasta vai encenando o trabalho da memória como em uma metáfora de preenchimento da imagem, acrescentando elementos, à medida que o trabalho da reminiscência vai acontecendo.

Na sequência do segundo encontro, é evidente essa concepção. Encontramos a mulher de perfil em um plano médio, em seguida vemos o homem acrescentado ao plano (seq. 1) , como se simulasse essa construção aos pedaços, em que esses fragmentos, aos poucos, vão aparecendo.

(Fotogramas de *La jetée* -1962. Dir. Chris Marker. Seq.1)

Foi o cinema que, como prática mas também como paradigma, permitiu a Marker refinar sua percepção singular de imagem e, dessa forma, de espaço e de tempo. A montagem é o correlato dessa percepção: as imagens espaço-tempo devem ser associadas para construir uma viagem, ou seja, uma experiência de tempo, uma temporalidade de substituição. Há uma congruência quase perfeita entre suas reflexões, sua exploração (na forma de ficção) e o meio utilizado para expor e as colocar em cena. Obtém-se um deslocamento metonímico revelador do imaginário markereano: ubiquidade de tipo edênico, analogismo mnemônico, montagem cinematográfica de documentos. (LAMBERT, 2008, p. 169-170, tradução nossa)

Arnaud Lambert é preciso ao tratar dessa mobilização das mídias, dos meios do cinema proposta por Marker, para construir essa viagem e essa temporalidade alternativa, através das suas imagens e desse outro tempo construído através do acesso ao passado. O que temos é exatamente essa correlação entre percepção e a montagem do filme; um tempo

vivido, e um tempo acessado e representado através de imagens, com o sentido colado a elas. As fotografias vão revelando pontos atingidos, pedaços montados do que vivencia esse homem projetado no tempo.

Até a essa altura do filme, os elementos sonoros já estão praticamente todos postos, e os vimos ser desenvolvidos nas cenas seguintes. Temos a voz over que conta da experiência desse homem; os ruídos confusos de sussurros; batidas do coração, misturados à língua alemã falada pelos cientistas, tudo isso ouvido principalmente nos subterrâneos durante as experiências. Há também, nessa composição, a música de Trevor Duncan que ouvimos principalmente quando o personagem atinge essas lembranças, no recolhimento dele nos momentos que pode alcançar. Essa organização sonora de repetições das músicas, dos sussurros e ruídos junto a voz over, vai ajudando a construir esse ciclo de idas e vindas através do tempo pelo protagonista.

Quando, no 50º dia de experiência, a viagem leva o homem até o museu de história natural, ele percebe que atingiu algo. “Agora o foco está perfeitamente ajustado”. Temos então a metáfora perfeita entre coisa filmada e coisa lembrada. O foco ajustado revela um ponto atingido com perfeição, talvez o que possa se chamar de uma memória perfeita, em uma sequência que o protagonista consegue reconhecer com clareza. “Atirado no momento escolhido ele pode permanecer lá e mover-se sem dificuldade”, diz a narração. E o que vemos é um conjunto revelador da concepção formal de Marker sobre o que seria o trabalho da memória, dessa teimosia que leva a imagens mais contínuas.

Um paralelo é construído entre o ato da memória e aquele de filmar e fotografar, ou seja, que o significado do que é capturado pela câmera, ou a imagem apresentada na própria memória, muitas vezes não é facilmente perceptível nos anos seguintes. (ALTER, 2006, p. 94, tradução nossa)

Os três primeiros planos dessa sequência demonstram, mais uma vez, o mosaico markereano criado no filme: primeiro, em um plano aberto, percebemos a mulher em meio aos animais do museu de história natural, depois ele; a seguir, aparece um plano no qual os dois planos anteriores estão contidos. (seq. 2)

Esse encontro com a mulher de suas lembranças evidencia, para além dessa montagem de planos associada à construção das lembranças, uma minuciosa concepção dos gestos que indiquem essa intimidade existente que o homem recupera através do alcance dessas imagens do seu passado. Todo o gestual dessa sequência indica proximidade, afeto, um senso de

partilha de um momento importante de ser revisitado nessas viagens. O sonoro, nesse momento, também contribui para esse tom de proximidade que as cenas mostram. A música acompanha esse percurso; é delicada, fluida. Trata-se de mais um desses momentos “musicais” nesse retorno a essas imagens que ele deseja guardar; do retorno ao tempo de alegria. Eles sorriem, veem juntos os animais no lugar; ele olha para ela em meio às estátuas e animais empalhados, congelados no tempo. Em meio a esse lugar de tempo suspenso eles se movimentam, pairam em seu momento. “Ela também parecia domesticada. Ela aceita como um fenômeno natural a passagem desse visitante que aparece e desaparece”, diz a narração, como se, a partir dessa persistência dele em visitar suas lembranças, houvesse por parte dela um reconhecimento disso que foi vivido. Se pensarmos esse homem como um intruso do futuro no passado, o trabalho da memória seria isso: esse corpo de outros tempos que insiste em retornar, em querer fazer presente o que passou.

(Fotogramas de *La jetée* -1962. Dir. Chris Marker. Seq.2)

O que temos é a perseguição de imagens que levam até esses encontros, esses reconhecimentos ou essas invenções. Segundo Mark Fisher, Marker teria afirmado que *La jetée* é um remake de *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock (FISHER, 2002). Mesmo que desconhecêssemos essa afirmação, seria possível aproximar o filme dessa obra do diretor americano que trata desse homem obcecado por uma mulher do passado e pela imagem dela no presente. Algumas referências são mais evidentes, como na cena em que o casal, em uma das viagens do tempo, aponta para uma sequóia, como acontece no filme de 1958, no momento em que os dois se procuram naquelas linhas do tempo. Outras questões estão imbricadas, principalmente essa perseguição a que nos referimos, que encontra a temática de Hitchcock em *Vertigo*, a questão da vertigem do tempo, ou de como a passagem do tempo recai sobre as coisas e sobre as pessoas através das imagens, da obsessão por imagens imperfeitas do passado. Assim como Scottie, o personagem de James Stewart persegue uma mulher do seu passado através de uma repetição falsa, um duplo, o protagonista de *La jetée* também é guiado por uma mulher, e por uma imagem de uma mulher do passado, como é também a imagem que tem Scottie, um registro mental que jamais recobrirá o que foi a sua verdadeira Madeleine, a mulher que conheceu, salvou, se apaixonou e depois reencontrou disfarçada. Essas aproximações desvendam essa afirmação de Chris Marker e essa influência vai ser declarada mais diretamente em seu outro filme trabalhado aqui, *Sans Soleil* (1982), ao tratar das tentativas de reescritura incompletas de experiências do passado.

O filme de Marker leva seu protagonista até o limite das suas lembranças, até onde seu corpo gostaria de mais uma vez estar como parte dessa vertigem desse seu trânsito pelos vários momentos de sua vida através da memória. Depois da ida ao futuro, promovida pelas experiências no subterrâneo, o homem decide voltar ao passado mais uma vez e ser levado ao que faz alusão às primeiras cenas do filme, na busca daquela imagem de felicidade da mulher da sua lembrança. Vemos mais uma vez a mulher, o píer, as pessoas no píer, um dos cientistas também no lugar, para que o homem possa finalmente reencontrar o momento da sua lembrança mais preciosa e encontrar também a morte (img.5). A morte do homem que temos notícia no início era, na verdade, a dele mesmo. Quando se encontra o extremo da lembrança, o que resta? Para Marker, o inevitável desse alcance é a morte. É o que temos, talvez para mostrar que seja impossível recobrir o vivido e que a busca disso é limitada, dolorida e

extrema. Quando atinge esse ponto da memória, o homem tomba; para ele, não era possível o futuro pacificado, nem o presente cruel; era preciso repousar naquele que era o momento em que tanto se agarrara para sobreviver.

(Fotograma de *La jetée* - 1962. Dir. Chris Marker. Img.5)

1.2 O cinema contaminado pela fotografia

Seguindo o percurso de investigação da concepção formal de Chris Marker em *La jetée*, nos defrontamos com a escolha por fazer um filme através de fotografias. Temos aqui um diretor dedicado a tratar de uma relação com o tempo, e refletindo sobre a maneira de representar esses acessos, os alcances, os instantes, todas essas categorias temporais que passam pelos temas da memória, do seu aspecto involuntário, do que nela é trabalho e reconstrução. O filme demonstra o interesse de Marker por algo que Roland Barthes explicitou ao dizer que “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais pode se repetir existencialmente” (BARTHES, 1984, p.13). A fotografia, no filme, assume essa posição de representação de algo inalcançável a partir da persistência da repetição, da investigação das circunstâncias da experiência que não pode ser revivida. A repetição é algo que interessa ao diretor e essa forma imperfeita que diz respeito

ao registro fotográfico é fundamental para entendermos sua criação nesse filme. Se o trabalho é de se voltar às ruínas, que seja feito através de um recurso que dê conta dos cacos e que mostre a incompletude de se voltar a essas frágeis infinitudes; que dê conta das imagens do que nelas é presença, fantasmagoria e falta. “Nas mãos de Marker, as fotografias não são testemunhas leais do tempo, mas armadilhas da consciência temporal”. (HARBORD, 2009, p. 24)

A fotografia é um simulacro. Quando muito, uma lembrança, com o que isso implica de ausência e separação. A lembrança não tem relevo, não tem nada de verdadeiramente presente. Do passado, ela é apenas a decomposição. A foto é, por natureza, essa decomposição; ela atenta contra o esquecimento, do qual surge a revelação da memória involuntária. Só esta, nascida ao acaso, da disponibilidade, metamorfoseia o passado em presente, fazendo com que se juntem na escrita, que terá por objeto fundar a apreensão na duração. (BELLOUR, 1997, p. 70)

La jetée expõe essas questões fundamentais na temática da memória e da narrativa ao tratar das lembranças como fotografias, tornando isso cinematográfico, através da montagem, em uma convivência entre aspectos contínuos e descontínuos. O que temos é essa tentativa, através da imagem, de exploração das durações que, em convivência menos ou mais linear, traz à tona as camadas do trabalho da memória. Marker usa desses vários aspectos de que fala Raymond Bellour para tratar desse drama, desde a decomposição revelada através da montagem, reinventando durações para o que foi vivido, a esse aspecto da fotografia no que contém nela, ao mesmo tempo, de passado e de presente desse recobrimento do passado através de parte dele somente – o que revela uma inevitável perda, e ainda assim uma poderosa capacidade de guardar, recolher.

Sabemos que a fotografia, quando usada no cinema, costuma provocar uma suspensão. Aqui Marker escolhe o caminho oposto: o da montagem feita com fotografias que compõe o ritmo do filme e a sua narrativa; a suspensão vem através da única imagem em movimento, do despertar da mulher inesquecível. Acompanhamos os mínimos gestos dela até que 11º plano em que temos os olhos se abrindo em movimento, como em uma persistência que permite atingir algo mais; um olhar retribuído em movimento (seq. 3). Ou seja, tratar desses acessos ao passado, exige esses vários estatutos da imagem, esse impregnar do cinema pela fotografia e o contrário. Ou como tratou Raymond Bellour, “*La jetée* parece percorrer novamente todo o espaço da lacuna aberta do cinema desde seu início, se não, desde sua origem até a presença

imóvel da fotografia (tanto como corpo como ideia)” (BELLOUR, 1990, p. 131).

(Fotogramas de *La jetée* - 1962. Dir. Chris Marker. Seq.3)

Isto é, o ato de lembrar passa a ser cinematográfico, o que leva à indagação de uma ordem diferente. Não somente dos lugares da criança e do homem, do passado e do futuro, indistinguíveis, é também possível que a memória

seja inseparável da encenação, enquadramento e dispositivos focais da fotografia cinematográfica. Como a memória é infectada pela fotografia e, reciprocamente, os dispositivos fotográficos têm servido aos requisitos da memória? (HARBORD, 2009, p.1, tradução nossa)

O movimento operado por Marker é o de dispor os mecanismos da fotografia e do cinema a serviço da memória, promovendo essa contaminação desses meios pela dinâmica da memória. Os frames, a montagem, o conjunto vai atendendo ao que o trabalho da memória pede na sua representação.

A escolha por fazer um filme através de fotografias, nessa dinâmica do fotográfico e cinematográfico, diz também sobre o desejo de Marker usar aspectos inerentes ao recurso, como essa morte que acompanha o sentido da fotografia, da presença, do instantâneo, e da ausência já contida na velocidade da sua passagem, da sua duração. Marker se interessa por esse aspecto que Susan Sontag viria a definir: “A fotografia é o inventário da mortalidade. Basta agora um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma.” (SONTAG; 2004, p. 85). Ou ainda: “O passado mesmo, uma vez que as mudanças históricas continuam a se acelerar, transformou-se no mais surreal dos temas – tornando possível, como disse Benjamin, ver uma beleza nova no que está em via de desaparecer.” (ibid, p. 91). A escolha de Marker pela fotografia é informada por esta fragilidade, por isso, de morte que está contida na imagem fotográfica, na sua duração, nesta potente e frágil capacidade de salvar que está presente tanto na lembrança quanto na fotografia, no que há de eterno e fugidio nas duas. A imagem que acompanha o homem paira sobre o filme, como presença, como ausência, e como procura, em uma dinâmica da memória, do instante, do vivido, do percebido, registrado e da relação que fazemos com estes depois.

Esses modos de contato com o passado, presente e o futuro passam por essa tradição da representação da lembrança através da imagem – algo impregnado no nosso cotidiano, já que nos referimos a esse acesso através de “imagens do passado”. Essa relação é antiga, vem desde a Antiguidade, mas segue como um linha de continuidade na contemporaneidade, como afirma Paul Ricoeur.

A questão embaraçosa é a seguinte: é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual? E se, por uma análise eidética apropriada, se verificasse ser possível dar conta da diferença essencial entre imagem e lembrança, como explicar seu entrelaçamento, e mesmo a confusão entre ambas, não só a nível da linguagem, mas no plano da experiência viva: não

falamos de lembrança imagem, e até de lembrança como uma imagem que fazemos do passado?[...] Como explicar que a lembrança retorne em forma de imagem e que a imaginação, assim mobilizada, chegue a revestir-se das formas que escapam a função do irreal? (RICOEUR, 2007, p. 61-66)

Ricoeur toca nestas camadas a que se referiram também Sontag e que se aproxima dessa confusão intencional que faz Marker entre as lembranças e as fotografias. *La jetée* faz com que reflitamos junto com o autor: em que momento do trabalho da memória a lembrança passa a ser imagem? Que espécie de imagem? A forma como Marker trabalha a lembrança é informada por essa tradição em que o passado é sempre tratado como experiência visível, mesmo que imaginada, ou inventada. *La jetée* se aproxima também da conclusão bergsoniana de Ricoeur ao tratar da passagem da “lembrança-pura” a “lembrança-imagem” no qual a segunda parece sempre revelar uma repetição, um *déjà vu*, ou ainda, em algo notório na representação da memória dessa obra de Marker, o fato da lembrança como imagem sempre estar relacionada com um processo de reconhecimento. (RICOEUR, 2007, p. 68). As imagens ou as fotografias vão revelando esse percurso e esses lampejos que representam uma confusão entre a repetição do vivido que leva a um reconhecimento, ou a uma imagem mais ajustada, mais focada, mantendo aqui a metáfora entre o que se lembra e o que se filma.

Em mais uma das experiências de viagem no tempo, o homem volta a encontrar a mulher da sua lembrança: “Ele é enviado novamente, o tempo passa novamente, o instante volta.” Vemos este momento, o perfil da mulher, o instante que tem seu sentido colado ao da fotografia, neste retorno que é, na verdade, um re-encontro. “Desta vez ele está mais perto dela, fala com ela. Ela o acolhe sem surpresa. Eles não têm lembranças nem projetos. Suas únicas referências são o sabor do momento que vivem, e os sinais nas paredes.” Neste momento do filme, Marker parece desejar trazer essas várias noções informadas pela tradição da imagem-lembrança, a repetição, o reconhecimento, esse retorno de um presente fugidio, seja nesta “volta do instante”, ou nesta frágil alegria que tem o casal, sem projetos, aparentemente sem passado e sem futuro, apenas o momento, e os sinais na parede, aquilo que há de visível, do que poderia ser lembrado como imagem, como fotografia.

Nesse sentido, sua natureza material, no dispositivo singular do filme, isto é, seu estatuto híbrido de imagem que não é nem (simplesmente) fotográfica nem (verdadeiramente) cinematográfica, mas é o que eu chamo de (pela versão da noção de fotograma - uma imagem de filme como fotografia) um cinematograma (uma imagem fotográfica como de filme), essa natureza ambivalente corresponde exatamente ao dado: *La Jetée* ao mesmo tempo nos

conta a história de um filme mental que se deteria em uma fotografia e ao mesmo tempo nesse filme (uma foto que dura). (DUBOIS, 2002 p. 38, tradução nossa)

O que Marker tem em mãos é um material delicado em que ele escolhe uma fronteira também delicada como forma de representação. É como afirma Dubois, a imagem-lembrança no filme adquire esse caráter dúbio, ou contém tanto o sentido cinematográfico como fotográfico; um movimento para tratar dessa experiência radical com o passado que é retomado como imagem. O que o autor deseja é dar conta daquilo que Marie-José Mondzian afirma, em seu texto sobre a relação entre cinema, Shoah, ou sobre com o que se depara aquele que se volta na tentativa de capturar um registro sensível sobre aqueles eventos, como sendo uma “eternidade frágil” (MONDZAIN, 2007, p. 31) revelada na imagem de felicidade e em todo o percurso do filme nos reencontros fragmentados com a mulher amada. Eternidade frágil que também pode ser lida nessa alegria guardada como recurso nos tempos de guerra, como lampejo de felicidade depois do fim do mundo.

Se tudo se inscreve na memória psíquica e ali permanece gravado intacto, nem tudo volta. O recalçamento é originário, e sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis a consciência. Sempre haverá uma parcela de imagem invisível. Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado no percurso). Nesse sentido a foto sempre será assombrada, sempre será em (boa) parte, uma imagem mental. (DUBOIS, 1994, p. 325, 326)

Sobre estes aspectos que acompanham a fotografia a que se refere Dubois, partindo de Freud, acrescentamos no entendimento da escolha pela fotografia, que vai desde esse esforço de representação desse encontro com a lembrança como imagem, até essa sensação que traz de algo irrecuperável, das camadas invisíveis a serem preenchidas com o pensamento, ou com estas imagens mentais a que o autor se refere. São estas imagens indefinidas entre o vivido e o inventado de que trata Marker, nessa convivência entre o que é possível de ser acessado e o que assombra esses registros incompletos. A fotografia para o autor no filme é meio, portanto, para construir camadas de significado sobre a lembrança como linguagem. Trata-se de um registro assombrado pelo que se consegue recolher e pelo que está perdido. A fotografia, ou a representação da imagem-lembrança, como tratou Henri Bergson (2010, p. 98-99), é reveladora dessa mortalidade melancólica da recordação. O que Chris Marker faz com esse

filme é nos propor uma representação desse movimento quase que incessante de associação, justaposição, intervalo e reconhecimento.

PARTE 2

O FUTURO PASSADO

2.1 Um projeto de cinema historicamente informado

As experiências de violência das décadas anteriores, a abertura dos documentos nazistas, o desejo de construir uma memória da Resistência, a perplexidade e o desejo de significá-la, tudo isso é material para Marker conceber sua meditação contemporânea sobre a nossa relação com o passado. A ruptura que esses eventos representam informa a ruptura estética que se dá em *La jetée* e que analisamos na primeira parte desse capítulo. As experiências de guerra recentes exigem uma inquietação da relação do diretor com a linguagem e com seu próprio cinema.

“Esse “real” exige uma nova ética da representação, na medida em que não satisfaz nem com o positivismo inocente que acredita na possibilidade de se “dar conta” do passado, nem com o relativismo inconsequente que quer “resolver” a questão da representação eliminando o “real”. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 10)

La jetée é informado pelo contexto turbulento e reflexivo do pós Segunda Guerra Mundial, mas ainda por eventos mais recentes como a Guerra da Argélia (1954-1962) e as experiências de descolonização do Terceiro Mundo. Essa geração tem que lidar com essa “nova ética da representação”, como diz Márcio Seligmann-Silva. É interessante entender de que maneira a ruptura que esses eventos de violência desencadeiam também em um rompimento na concepção do trabalho de Marker, que passa a se voltar constantemente para a temática da memória. Algo que se introduz com relevância e notoriedade em *La jetée*, e que o artista não mais abandona, torna-se uma questão que atravessa sua obra, seus filmes, que, de uma forma ou de outra, tratam das memórias constituídas, das rejeitadas, e principalmente da inquietação dos dados estabelecidos através de um questionamento de documentos e da

construção de um outro saber sobre o seu tempo.

No filme, notamos a temática ser trabalhada, principalmente, através dessas experiências com as ruínas nessa história subterrânea. O que temos em *La jetée* são um diretor e um protagonista lidando com o que resta e montando e desmontando imagens mentais como imagens fotográficas a partir dessa ideia que se relaciona com aquilo que Giorgio Agamben define na sua concepção do contemporâneo, como sendo aquele “que concerne o escuro de seu tempo que não cessa de interpelá-lo [...] que recebe em seu rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Marker é esse homem voltado para as experiências extremas onde elas teimam em persistir, no trabalho mnemônico e no que nele é repetição, falta, reconhecimento, permanência e no que revela um sentimento de um tempo. *La jetée* demonstra isso, traz à tona essa tentativa de dar conta dessa escuridão de que fala Agamben, nesse confronto com o presente e com o passado recente que, como afirma Susan Sontag, seria o mais surreal dos temas. Marker nos apresenta um futuro passado difícil de definir e representar, um futuro passado para o qual ainda estamos todos voltados e perplexos.

A mesma lição da arte contemporânea, assim como a Shoah será profundamente trabalhada, e, em particular da arte do cinema como arte por excelência desta época – época essa que é sempre, 60 anos depois da abertura do campo de Auschwitz, a nossa – essa lição é precisamente a exigência reformulada de recusa de qualquer sistema fechado, de toda pretensão totalizante ou linear. (FRODON, 2007, p. 26, tradução nossa)

Marker se afasta de qualquer pretensão totalizante. Seu desejo é conceber uma reflexão sobre seu tempo através da experiência do seu protagonista. Um homem errante diante de suas lembranças e do que nelas não consegue alcançar. Os homens que passam pelas viagens no tempo no filme tornam-se confusos e sujeitos com fortes imagens do vivido no seu presente. A imagem que o protagonista não consegue esquecer no filme, e que é mostrada, estática, como uma imagem-lembrança, seria “a única do tempo de paz a chegar ao tempo de guerra”. É através das imagens, que se vive o passado mais uma vez. E vivê-lo não era tarefa fácil naquele momento. Ou como afirmou Walter Benjamin:

No final da (Primeira) Guerra observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência

transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência do corpo pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre em uma paisagem em que nada permanecera, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e o minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1985, p.198)

A imagem do futuro que Marker nos apresenta é próxima dessa descrita por Benjamin, e os corpos que ele filma remetem a esta imagem, evocada por ele, dos homens desterritorializados nos lugares e no tempo. As experiências dos corpos com os ambientes são radicalmente transformadas, como vemos nas expressões transtornadas dos homens nos subterrâneos, eles não oferecem respostas exatas, não levam a lugares definidos do passado, “a imperfeição do espírito humano” não permite essa exatidão. Mesmo o protagonista na sua viagem ao passado, em sua busca pela mulher da imagem da qual ele não esquece, transita por lugares de vários tempos. No processo, e nas várias viagens, vemos esse homem ir da confusão até atingir pontos de maior continuidade. Nas primeiras viagens, as imagens são menos certas: que dia da lembrança seria aquele? Trata-se do mesmo dia? Foram tantas idas ao parque, qual seria aquela? Por que ela lida com tanta naturalidade com a presença dele? Seria ela vivida ou inventada? Ou como diz a narração, “Ele nunca sabe se ele a inventa ou se sonha”. Marker se interessa pelas diversas camadas da memória e faz isso na sua representação em uma ordem tanto confusa quanto emotiva.

E mais uma vez, diante das reflexões possíveis de serem feitas sobre esse filme, o pensamento de Walter Benjamin nos encontra; essa relação com o passado, as formas de lidar com seu aspecto fragmentário, as limitações e as potências desses reencontros. Benjamin já afirmara: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Este pequeno trecho dialoga claramente com o procedimento de criação e o entendimento que Marker tem da memória e deste modo do protagonista acessar o passado. Ou como diz Benjamin, mais uma vez demonstrando ser uma clara influência para Marker neste filme: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Não seria exagerado ver neste filme uma *mise-en-scène* da visão da História de Benjamin só que realizada do outro ponto de vista, a saber, daquele que se localiza – preso – do outro lado da catástrofe destruidora. Também nesse filme somos confrontados com ruínas, sofrimento, torsos que desfilam como parte daquilo que o narrador denomina como “museu da memória” [...] O filme estrutura-se a partir da rememoração: o presente é que comanda a “excursão no tempo”; o passado é visto tanto como um amontoado de ruínas como também como composto por imagens paralisadas que contêm em si o germe da salvação. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 411)

O filme traduz aquele que seria o homem contemporâneo para Walter Benjamin. Homens e mulheres “marcados por uma imagem de infância”, como o protagonista do filme, e que tem sua relação com a linguagem inquietada diante da ruptura das extremas experiências de violência. É o corpo daqueles homens que acompanhamos nas experiências e sua impotência diante daquele destino. São homens mudos em que a linguagem permitida é a do recordar, do rememorar e reinventar. O frágil e minúsculo corpo humano daquele homem, desterritorializado, ancorado somente àquelas lembranças, aos dias de alegria vividos, ou talvez inventados como forma de sobreviver.

O homem diz, em seu re-encontro com a mulher buscada, enquanto aponta para sequóia e seus múltiplos tempos, que vem do futuro. Essa presença em um tempo outro pode ser entendida a partir do movimento de recordar, de voltar como um corpo velho, marcado, com as cicatrizes do presente e as esperanças do futuro, até algo que não pode ser repetido. Mais uma vez a metáfora do recordar e do retorno através das imagens faz sentido numa leitura desta obra de Marker, com a presença deste corpo estranho em outros tempos, reconhecíveis, mas diferentes. Isso nos remete à relação que o autor constrói desta imperfeição do retorno e desta dupla dimensão da memória em que a lembrança e o esquecimento estão contidos.

Chris Marker faz parte de duas ou três gerações de artistas e de pensadores que acreditaram (e querem acreditar) que Auschwitz e Hiroshima foram momentos insuperáveis da história da humanidade. Por exemplo, para se deter na França e no cinema: Resnais, os Straub, Godard, Duras, Daney. [...] Sabe-se que Auschwitz é essencial e ao mesmo tempo destinado ao esquecimento – o que explica, sem dúvida, a relação obsessiva, como uma ferida nunca curada, que esses artistas e pensadores têm com a memória. (BOUQUET, 1998, p. 60, tradução nossa)

As experiências de guerra para essa geração devem ser representadas, expondo essas dimensões que vão de uma inevitável presença, da teimosia da memória às lacunas, à falta, ao esquecimento que faz parte do tecido mnemônico e das dificuldades em significar a violência vivida. *La jetée* faz parte desse conjunto diverso e dessas tentativas de dar conta da complexidade disso que é retornar, mexer no que nunca foi esquecido, mas, por vezes, adormece até mesmo como forma de sobreviver. Essas questões fazem parte do debate sobre o testemunho que informa o trabalho realizado nesse filme. Como aquele que viveu a dor, o abalo da grande violência, representa isso? “E Marker, assim como Benjamin, quer apreender, indicar esse não representável e inapreensível: ‘a vida’”. (SELIGMANN-SILVA, p. 410).

2.2 A ida ao futuro e o Teorema Markereano

Em *La jetée*, o sucesso das experiências de viagem para o passado desperta o interesse dos vencedores em levarem o protagonista ao futuro. Apesar de que, para aquele homem, “o futuro seria mais protegido que o passado”, ele rejeita o que presencia. Na viagem, o homem se depara com um mundo de mulheres e homens que “rejeitam a escória de outra época”. Mesmo com a chance de estar nesse porvir pacificado, ele prefere voltar ao mundo da sua infância, como numa impossibilidade de abandoná-lo, ainda como lugar possível de se ancorar. Em análise sobre o filme, Márcio Seligmann-Silva afirma: “Como em Benjamin, também o nosso personagem de *La jetée* recusa a imagem de futuro pacificado: ele prefere escavar as suas memórias. Apenas a sociedade tem futuro, o indivíduo só possui as imagens do seu passado aprisionadas no seu presente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 413). O homem “compreende que não havia como escapar do tempo”, restando-lhe ir ao encontro das suas lembranças, voltar ao píer de Orly, e dessa forma encontrar a morte.

Vemos como o filme levanta inicialmente questões contemporâneas mas falando da nossa época como uma lembrança. Marker descreve a dificuldade de comunicação, as relações espaço-tempo-movimento, o encontro, o nada, as questões na urgência que nos tocam, como se tratasse de abordagens já concluídas e permitissem o futuro de se instalar. Ele deveria talvez falar mais de uma crítica da ficção científica, uma vez que é uma questão contemporânea tratada em flash-back em uma obra que parece se situar no futuro, e que ainda vai situar no futuro do futuro. (WEYERGANS, 1963, p. 37, tradução nossa)

Para Marker, em *La jetée*, é preciso transitar primeiro pelo passado, partindo do presente para que então o futuro possa se instalar. Algo que pode, como aponta François Weyergans, na ocasião do lançamento do filme, ser considerada uma provocação em relação às ficções científicas que costumam se projetar direto para o futuro. O homem volta ao local da imagem inesquecível, ao píer, a essa sucessão, aos aviões sob o sol, e à procura da mulher – aquele que seria o momento de sua própria morte. Não era possível escapar do tempo. Marker também não escapa, e não o recusa, ele vai ao futuro, mas, para tratar do nosso tempo, sobre questões não superadas, para mexer mais uma vez com elas. Esse ir e vir sempre pareceu necessário para Chris Marker lidar com as questões de sua época e as que se dedicou com seu cinema. Esse drama contemporâneo exige um movimento pelos tempos verbais que possibilite a reflexão, pois o “tempo produz sua própria alteridade” (HARBORD, 2009, p. 95). Daí a necessidade de Marker dar tempo às imagens, de mostrá-las primeiro em uma montagem incompleta, como é a da morte do protagonista, para depois, com a carga do tempo, ser reencontrada.

“Mais tarde, ele entendeu”. É justamente esse o mecanismo (teorema) markereano do distanciamento e da compreensão adiada, tratado aqui no modo narrativo de reencarnação do passado que nos leva ao fim do filme, seu epílogo, que retoma exatamente a mesma cena, mas mudando o objeto e o ponto de vista. Recuperação, revisão. Pode-se dizer que é entre essas duas “versões” da mesma cena que há, finalmente, alternância. (DUBOIS, 2002, p. 27, tradução nossa)

Este teorema markereano, proposto por Philippe Dubois, atravessa sua obra em que as imagens são constantemente repetidas em circunstâncias diversas, em tempos diferentes; primeiro como imagens isoladas, depois com a carga dos registros que convivem com elas, e levam até elas. Como no caso de *Sans Soleil* (1982) e a imagem de felicidade das crianças na Islândia, mostrada no início na impossibilidade de montagem com outras, e no final do filme, mostrada em tempo maior, impura, na convivência com os outros registros. Como diz a narrativa no início de *La jetée*, “Nada distingue a lembrança de outros momentos, só mais tarde elas se fazem reconhecer por suas cicatrizes”. Isso faz parte da crença de Marker do tempo que as imagens precisam para ganharem novos sentidos, os sentidos do tempo, daí serem retomadas, repetidas, daí em muitos filmes o uso de materiais filmados por outros, em

outros tempos que Marker dá o sentido da leitura do seu tempo, trazendo a inquietação da sua significação.

A ideia do mosaico ou do quebra-cabeça das lembranças, a ser montado, também está presente nessa ideia da imagem que sempre precisa de um futuro. É interessante notar como essas questões esmiuçadas por Chris Marker em *La jetée* o acompanhariam. Esse mecanismo, ou teorema, como aponta Dubois, é como se fosse um postulado da sua investigação sobre a memória, através da imagem que atravessa sua carreira entre aspectos de ruptura e continuidade. O que temos nesse filme, nessa exploração da temática da lembrança colada ao sentido da imagem e representada através de uma *mise en scène* mnemônica, também desemboca em *Sans Soleil*. Nele, novamente, teremos esta investigação dos acessos, das representações, das imagens possíveis de se fazer do passado, onde novamente veremos imagens que não largam, e a convivência delas com outros registros.

II

SANS SOLEIL E A MEMÓRIA RECRIADA

*Toda memória é subversiva porque é diferente,
todo projeto de futuro também.*

Eduardo Galeano

Documentário, filme-ensaio, “único documentário de ficção científica na história do cinema” (NINEY, 2002, p.105), são muitas as definições para *Sans Soleil*, filme de Chris Marker de 1982, no qual acompanhamos os registros de viagem de um homem pelo mundo, suas impressões e uma reflexão contemporânea sobre a memória e as experiências de luta da segunda metade do século XX. O que temos é um filme voltado para essas imagens de viagem que se lança sobre questões do presente, mas em um constante retorno às imagens da década de 1960, aos ecos e assombros das experiências de luta do período para as décadas seguintes. *Le fond de l'air est rouge*, filme de Chris Marker de 1977, já demonstrava esse peso do tempo, quando o diretor se voltou às imagens dos movimentos sociais da década de 1960² dando-lhe o sentido da leitura da década seguinte, com seu método de ressignificação das imagens, atribuindo-lhe novos sentidos.

Na época do lançamento, boa parte da crítica interpretou *Sans Soleil* como parte de um projeto de maturação desse desejo que já aparecia em filmes como o de 1977, ressaltando esse caráter de balanço na obra que passa por essa relação do diretor com os grandes temas da sua geração, como a Segunda Guerra Mundial e os processos de descolonização africanos, na impossibilidade de abandonar essas questões, mas em um momento de reflexão sobre o modo de abordagem delas.

Yann Lardeau, em seu texto sobre *Sans Soleil* para *Cahiers du Cinema*, em 1983, demonstra essa tentativa de entender de que modo esta obra é informada historicamente, e de como esse trabalho revela uma reflexão pós-60, feita pelo diretor. Lardeau tem uma leitura do

² A obra de Chris Marker revela a participação ativa e constante do diretor no registro de imagens dos movimentos sociais da década de 1960. Não só *Sans Soleil*, mas muitos de seus outros filme, como *On vous parles du Brésil: Carlos Marighella* ou *Le fond de l'air est rouge* demonstram o tamanho e a importância do acervo construído pelo diretor que é praticamente um colecionador de registros feitos por ele e por outros daquele período.

filme como uma maneira de lidar com a melancolia da falência ideológica pós-60 – algo que é uma reflexão posterior àqueles anos, e no momento do lançamento de *Sans Soleil* é trazida à tona.

O último suspiro dos anos 60. Dois contextos diferentes que interrogam o câmera sobre sua prática profissional, seu desejo de deixar a guerra, a macro política, para não tratar mais de rituais cotidianos. Mas Marker não pode deixar de ser sério. Ele filma muito bem a fundo as contradições com que se depara. Ele adoraria filmar o cotidiano, o banal, a sobrevivência comum, não a realidade da guerra, nem o teatro das lutas militantes, mas ele é incapaz, ele recai sempre sobre as mesmas imagens, as mesmas obsessões que tinha há dez anos: as manifestações no aeroporto de Tóquio, o fascismo, a essência da pequena burguesia de esquerda, o capital e os trabalhadores. Ele adoraria filmar o Japão como Barthes descreveu em *L'Empire des Signes*, mas ele não pode reunir suas imagens sob forma de abstrações como na guerra, na luta, na independência nacional ou na festa, de modo que a monotonia de *Sans Soleil*, apesar dos seus ensaios de vídeo, é fruto de uma profunda melancolia dos anos 60, de um luto que não chega a ser resolvido e só se nota na sua distorção, seu atraso, para se aproximar da plasticidade social da geração contestadora dos anos 60. (LARDEAU, 1983, p. 60, tradução nossa)

Lardeau, que escreve em uma *Cahiers du Cinéma* também em um momento de reflexão sobre rumos de seus caminhos, como se dava na década de 1980, mostra aqui sua leitura da forma como convivem as rupturas e permanências em *Sans Soleil*, no método que poderia ser reorientado, voltado ao banal, ao desejo de se voltar ao cotidiano, e a impossibilidade de se desvincular dos grandes temas. Lardeau acredita que Marker não consegue se desligar deles, por mais que tente se voltar a outras questões, apesar de que o filme se propõe justamente a trabalhar nessa dinâmica entre o banal e os grandes temas, ou de forma que as imagens cotidianas de viagem acionem essas reflexões sobre as questões de época.

Também na ocasião do lançamento do filme, Paul-Louis Thihard escreveu para *Positif* sobre uma “dialética política”, ou ainda, sobre a construção de uma “dialética da finalidade e do caminho” (1983) em *Sans Soleil*, traduzindo essa tentativa de Marker de construir uma obra reflexiva sobre aquelas experiências e sobre o seu cinema dentro do debate da memória e o debate de esquerda. Para ele, a solução para não cair em uma abordagem antiquada dos velhos temas é se voltar a eles (nesse foco) no percurso, na viagem, no interesse pelo cotidiano, pelas festas de bairro, as cerimônias, nas imagens que vão lançando o viajante de

um lugar para outro; por esses países e pelos ecos das experiências de luta e violência que os constituem.

Também em 1982, a amiga e companheira de trabalho de Chris Marker, Agnès Varda, lançou *Ulisses*, curta metragem em que é possível notar um movimento de balanço parecido ao de Chris Marker nesse filme, em que a diretora promove uma investigação sobre o seu passado, sobre a história da sua vida, a partir de uma imagem orientadora e do constante contato entre experiência íntima e coletiva. Essa obra, em muitos momentos, pode ser aproximada dessa, não só pela relação estabelecida entre os autores, mas pelo enfoque dado pelos diretores nesse momento de reflexão e por representarem esse momento de meditação sobre o tempo e a passagem dele nessas conexões entre intimidade e experiência coletivas constituintes.

Desde a década de 1980, é possível constatar uma distância irônica e autorreflexiva da retórica revolucionária e nacionalista. A direita proclama o “fim da história” e o acesso universal ao capitalismo e à democracia, entendidos como parceiros inevitáveis. Na esquerda, enquanto isso, um vocabulário revolucionário se viu ofuscado por uma nova linguagem de resistência, indicativa de uma crise nas narrativas totalizadoras e de uma divisão modificada de projeto emancipatório. Conceitos substantivos como “revolução” e “liberação” transmutaram-se em oposição fundamentalmente adjetiva: “contra-hegemônico”, “subversivo”, “antagonista”. Em lugar de uma macronarrativa da revolução, existe agora uma multiplicidade descentralizada de lutas “micropolíticas” localizadas. (STAM, 2003, p.328)

Essa virada que Robert Stam verifica se dar na década de 1980 é possível de ser notada nesses filmes, nessa re-orientação, informada pelas atualizações do debate. Marker, que é fortemente influenciado pelo debate da esquerda, e pelo materialismo histórico marxista, aqui se reinventa na discussão usando ferramentas dela e subvertendo-as – algo que se revela principalmente na relação que estabelece com o tempo. O tempo para Marker, em *Sans Soleil*, não é teleológico como materialismo histórico previa; é fragmentário, imprevisível, e contraria as expectativas, e o que se espera principalmente após significantes experiências revolucionárias, como é o caso do movimento por independência de Guiné Bissau e Cabo Verde (1975). Apesar de *Sans Soleil* revelar muitas continuidades do que já foi visto na obra de Chris Marker, do uso das imagens de arquivos, das apropriações, das montagens questionadoras dos documentos, aqui ele radicaliza ao levar sua montagem para uma dimensão bastante pessoal da memória, tratando de seus lugares de reinvenção e se

afastando de uma monumentalização. A memória se torna recurso para o diretor lidar com essas rupturas e continuidades sem os artificialismos de um discurso que deseja abarcar e reconstituir experiências. Em *Sans Soleil*, ele precisa do que na memória é incompleto, frágil, e não por isso menos poderoso, para lidar com as questões que ele teima em não largar e que ele repensa e expõe através da concepção do filme.

Neste capítulo, a proposta é de investigar a relação entre história, memória e imagem presente no filme e buscar, por meio da análise fílmica e do encontro com o que já foi dito no debate em torno da obra do diretor, construir uma leitura que contribua com essa discussão. Marker, o cineasta, fotógrafo, militante, viajante, criou uma obra emblemática que reflete não só esses temas, mas que busca através deles discutir, a partir de deslocamentos geográficos, uma relação contemporânea com o tempo, para dessa forma também discutir sobre como o seu cinema se situa em um trabalho de reescritura e de construção de discurso.

O capítulo está dividido em duas partes. A primeira é voltada para a análise da estrutura do filme, do modo como é elaborada de forma reflexiva, a partir da atualização dos registros de memória feita por meio de questões lançadas ao presente; do discurso construído sobre a dimensão do tempo, construção explicitada pelos recursos da montagem, pela articulação entre imagem e som, a partir da convivência dessas imagens por diversas partes do mundo.

A segunda parte é dedicada à análise da questão da reescritura da memória através da montagem e modificação das imagens; ao trabalho de apropriação no cinema de Chris Marker; às questões de época que constituem o filme e à crítica feita à história. A crítica é feita por meio da relação entre história e memória, exposta quando o diretor se volta aos processos de independência africanos na década de 1960 e 1970; a vida cotidiana pós-revolução mostrada no filme, seus rumos, o que fica destas experiências, o modo como a história lida com elas, de que maneira as contou, ou não contou, e dos possíveis de se voltar a elas lidando com a passagem do tempo, e de que forma esta passagem do tempo se revela, e deve ser revelada, pelo trabalho de montagem e modificação feito por Marker entre seus registros e os de outros.

PARTE 1

A ESTRUTURA DE *SANS SOLEIL*

1.1 A imagem de felicidade

Sans Soleil é um filme de viagem em que acompanhamos os deslocamentos de um homem pelo mundo através de sua carta escrita e das imagens feitas do percurso, das impressões daquelas experiências e do contato com os registros feitos delas. O primeiro dado é a cartela inicial que traz a frase de Racine: “O afastamento dos países repara, de algum modo, a excessiva proximidade dos tempos”, a cena seguinte de *Sans Soleil* já nos coloca questões importantes de sua estrutura, sinaliza para a relação que as imagens têm com a memória na obra de Chris Marker e da sua perspectiva de duração. Somos apresentados a uma “imagem de felicidade” de 1965: três crianças que encaram, tímidas, a câmera numa paisagem verde na Islândia (img.1). Corte. Tela negra. Segundo a voz *over* feminina que lê a carta que costura o filme, o autor dela jamais teria conseguido juntar aquela imagem às que vemos depois, daí juntá-la a uma tela preta, pois “se não virem a felicidade na imagem, verão o preto”. *Sans Soleil* parte desta primeira justaposição radical como um discurso que diz da persistência, como se as imagens que se seguem na obra dissessem da tentativa sempre inacabada de montagem com aquela primeira, e seguem tensionadas por ela.

(Fotograma de *Sans Soleil* -1982. Dir. Chris Marker. Img.1)

Já nesses primeiros minutos o filme traz algumas provocações, e sugere uma compreensão fragmentária da memória a partir desta montagem da primeira sequência: frase de Racine; Tela preta e comentário; Imagem das três crianças; Tela preta e comentário; Rápida aparição de aviões da força aérea americana saindo do porta-aviões; Tela preta. O que Marker propõe, nesse primeiro momento, é a necessidade de isolamento que determinadas imagens exigem para sua percepção - como a imagem das crianças - sugerindo que há algo que é preciso ver nela que só pode ser visto a partir dessa duração seguinte, sem uma informação senão a da tela preta e sem a interferência do comentário junto a ela. É possível reconhecer a felicidade ou o significado dessa imagem para o outro? É possível o entendimento do significado dela nesse isolamento inicial? O que essa sucessão imagem, tela preta, imagem que, aparentemente, não corresponde com a primeira, sugere? A tela preta evoca duração e a retomada isolada dessa lembrança como imagem, ou como afirmou Arnaud Lambert, que representa “uma *mise en scène* de descontinuidade” (LAMBERT, 2008, p. 173), algo a ser tomado nesse início e que não deve ser abandonado nesse percurso de análise sobre *Sans Soleil*. Seguimos acompanhados dessas primeiras informações, sensações e da frase de Racine para aos poucos entendermos essa sucessão e convivência.

As imagens que não largam, que marcam, o modo como se relacionam, e seus retornos, como já vimos quando analisamos *La jetée*, são aspectos que compõem a obra de Chris Marker e atravessam sua obra. Essa primeira sequência já aponta para uma relação improvável, mas ainda assim buscada que o filme vai tratar de explorar. Temos aqui um registro que é transformado em uma lembrança, ou imagem-lembrança (BERGSON, 2010, p. 98), em um procedimento que Marker nos apresenta na sua exploração de imagens constitutivas de experiências. Partindo dessa primeira imagem matriz, orientadora, a estrutura do filme é feita de um ir e vir geográfico e temporal que aos poucos revela os interesses do viajante e as conexões que o diretor deseja que percebamos entre essa e outras imagens-lembrança por regiões muito diferentes do mundo - registros de viagem, da televisão, filmadas pelo viajante, filmadas por outros - em uma ordem que não é simples, caracterizada por uma não-linearidade e pela fragmentação que esta primeira sequência já revela.

Assim como Agnès Varda faz em *Ulisses*, essa incursão ao passado é guiada por uma imagem que vemos isolada e que irradia questões nessa procura, como já acontecia também em *La jetée*. Essas imagens orientadoras sugerem uma reflexão sobre a montagem – a montagem anterior e mental que fazemos no trabalho da memória persistente e constante, e a

posterior feita nos filmes na tentativa de representação dessas construções mentais.

1.2 Comentário, ensaio e reflexividade

Seguimos orientados pela carta que costura o filme, mediada pela mulher que relata as impressões de Sandor Krasna, o viajante que lhe escrevera em um modo de narrativa que já explicita o caráter reflexivo de construção do filme. Essa *voz over* que lê a carta e a comenta provoca uma série de deslocamentos, são impressões postas em pedaços para nós como uma conversa, como um diálogo que nos é proposto, como nessa primeira relação que é trazida através da imagem de felicidade. Somos chamados a olhá-la, a reconhecer a felicidade que o viajante vê nela ou não, ou recusá-la e nos contentarmos com a obviedade da tela preta.

Ao contrário da tendência, nos documentários de Chris Marker a voz tem um rosto: o das imagens. Essas imagens nos olham, não só nos fazem ver, elas nos questionam, como a voz que nós sabemos que nos interroga e interpela sobre o olhar que colocamos sobre elas. Não se trata do discurso de um comentador intimando o espectador: “veja”. E de imagens cheias de evidência saturadas pela voz off que tudo previu. É o inverso, trata-se da voz de um interlocutor que nos questiona: O que vemos? Onde estamos? Desse modo, o nosso olhar é levado não só sobre as imagens, mas entre as imagens. (NINEY, 2002, p. 101, tradução nossa)

É importante se deter nisso que afirma François Niney sobre a forma como as imagens nos questionam e o comentário ajuda, através desse convite a olhar, a nos aproximarmos dessas impressões partilhadas pelo viajante, como a alegria possível de reconhecer ou não na primeira imagem, esse caráter fragmentário da memória explicitado através da montagem, tudo isso é revelado através desse conjunto construído entre imagens que nos encaram e o comentário que nos provoca.

Sans Soleil segue guiado pela carta em que a mulher, que não vemos, nos diz “Ele me escreveu”, “Ele me contou”, algo que pode ser entendido como uma maneira de Marker recusar o monólogo, a imposição de um olhar, ou, como diz François Niney, de nos trazer para essas ideias e sobre o modo de lidar com os registros e essa reflexão contemporânea. Temos contato com essas imagens que são fruto de uma experiência anterior a ser partilhada. A *voz over* é um dos primeiros aspectos em que devemos nos deter. Não se trata de alguém

que relata as suas experiências, mas de alguém contando aquilo que lhe contaram. O que, de alguma forma, distancia-se ainda mais de qualquer aparente verdade sobre aquelas realidades. Com esse modo de *voz over*, Marker quer aproximar cada vez mais os comentários do campo da percepção. São tentativas de uma segunda pessoa de contar as memórias, na pessoalidade do que ela representa aqui, numa tentativa de repassar isso, o que complexifica esta representação e cria uma polifonia - se as possibilidades de abarcar e dizer do vivido são limitadas e diversas para quem vive, imaginemos para alguém que conta de quem viveu.

Aqui o diretor recusa somente expor, como já fazia na maioria de seus filmes anteriores, por exemplo, em *Le fond de l'air est rouge*, no qual a montagem é um tipo de colagem, ou de bricolagem entre imagens de arquivo e imagens filmadas por ele dos movimentos sociais da décadas de 1950 e 1960, em que o comentário não assume um lugar de verdade, mas de tensão sobre esse conjunto. Algo que nos leva também a *Lettre de Sibérie* (1957), em que mais uma vez o formato epistolar é usado por Marker e traz para a cena aquele que se desloca, que “escreve de um país distante”, como diz a carta no início desse filme, e comenta, relata suas percepções e interfere no que é visto. Em *Sans Soleil*, como nesses outros filmes, o diretor promove os deslocamentos e estranhamentos necessários à sua construção ensaística no qual busca expor os caminhos, não só as escolhas.

Eu argumentaria que ser reflexivo significa que o realizador, deliberadamente e intencionalmente, revela para seu público os pressupostos epistemológicos fundamentais que o fizeram formular uma série de questões de uma maneira particular, e, finalmente, apresenta suas descobertas de um modo particular. (RUBY, 2005, p. 35, tradução nossa)

Sans Soleil é elaborado a partir de uma intrincada relação entre palavras e imagens. Para seguir nesta análise, é preciso entrar não só no tema do comentário, mas no modo como Marker elabora seu cinema ensaístico através dessa composição, desse equilíbrio entre o que é visto e dito. Esse aspecto já foi bastante trabalhado por aqueles que se dedicam ao seu cinema, Aqui pegamos o fio do que afirmou André Bazin em uma das primeiras importantes análises sobre a relação entre palavras e imagens no cinema de Marker, ainda na ocasião de *Lettre de Sibérie*, em que o autor já defendia o modo como o diretor radicaliza na relação entre palavra e imagem, definindo a chamada “montagem horizontal” no seu cinema. Para Bazin, seria aquela apoiada não somente na sequência de planos, mas no que é mostrado e no que é dito, baseada principalmente na célebre cena em que Marker, - nesse filme de 1956 - apresenta três

vezes a mesma sequência, montada com diferentes locuções: uma primeira pró-soviética, a segunda contrária, e a terceira próxima de uma neutralidade. Bazin assim analisa as possibilidades da imagem modificar a coisa filmada radicalmente nesse modo de montagem. O teórico francês defendia, ainda, como esse cinema deve ser tratado a partir da perspectiva ensaística, no ensaio a partir do que ele é “histórico e político, ainda que escrito por um poeta”. (BAZIN, 1958, p. 258) E assim o autor nos oferece uma chave de leitura para o filme: é justamente esse trânsito entre a história, a memória, a política e a poesia que interessa ser abordado. Trata-se do esforço de Marker com o filme. Em *Sans Soleil*, é esse trânsito que caracteriza a mediação entre o viajante, as realidades com as quais se depara e o modo como representa essas experiências. O comentário em *Sans Soleil*, como já reparara Bazin, não pode ser descolado dessa montagem que provoca sobre o que é visto, que problematiza as imagens que nos são postas, os registros feitos, os olhares lançados por quem filma e o olhar que é retribuído.

1.3 A convivência temporal e geográfica

“Ele me escreveu: Volto de Hokkaido, Ilha do Norte” – diz a mulher, e ainda, que “os japoneses ricos tomam o avião, os outros tomam a barca”. Quem ele mostra? Que imagens o viajante deseja que vejamos? O que vemos é a resposta para o que ele decidiu filmar e demonstra uma tomada de postura em relação ao real que revela o interesse e a procura do viajante. Vemos os homens e as mulheres que tomam a barca em seus mínimos gestos filmados, no seu sono desconfortável, ao som de uma banda sonora hipnótica e repetitiva, que remete a uma meditação; vemos as mãos, gestos, detalhes banais que chamam atenção do viajante, ou daquilo que ele chama no filme de “fragmentos de guerra encaixados na vida corrente”, em que Marker, nesse início, já sinaliza para essa convivência dos tempos verbais vários nos seus registros, nos gestos cotidianos que contêm os fragmentos de guerra, ou na ida ao cotidiano para tratar dessas permanências. “O sono interrompido traz de volta uma guerra tanto passada quanto futura”. Aqui temos um dos primeiros demonstrativos do movimento que Marker elabora em *Sans Soleil*, desde essa injeção de temporalidade nas imagens (LINS, 2009) até esse contato com o cotidiano que aciona o movimento de ir e vir, ou de se voltar ao passado e ao presente para pensar o futuro.

Enquanto vemos esses registros, nos questionamos sobre o que elas carregam do passado formador daquele país, o que carregam também de íntimo, ou de um contato muito pessoal do viajante, que jamais faremos ideia e que Marker, com esse olhar, faz com que imaginemos. Somos provocados sobre esses contatos, sobre essas permanências. As imagens do Japão contemporâneo remetem ao passado de guerra, às perdas. O desejo é de representar a forma como esses registros cotidianos acionam outras imagens do passado e convivem, mesmo que não apareçam na sequência, são como assombros por esse passado irrecuperável.

(Fotogramas de *Sans Soleil* - 1982. Dir. Chris Marker. Os viajantes e a banalidade buscada)

Trata-se de um filme da década de 1980 que constantemente se volta às imagens da década de 1960 como que numa necessidade de confronto com esses registros. Elas são o dispositivo para a reflexão de Marker passando por experiências das mais pessoais às experiências de luta. O ir e vir no tempo se dá também quando, já na segunda metade do filme, sabemos que o que o viajante vem do futuro. E é através das imagens feitas do passado, e do contato com elas no presente que Marker projeta esse homem, contaminado pelo que

viveu. Tema que não é novo na obra do diretor. Em *La jetée* (1962), como vimos, esse ir e vir no tempo é mostrado em uma ficção científica feita de fotografias que representam as lembranças e as visões do futuro de um homem em uma terceira guerra mundial, preso às experiências do seu passado.

Marker deseja fazer o movimento do remetimento e representar, através do trabalho de montagem, como determinadas imagens se conectam seja pelas ligações pessoais do viajante com esses lugares, seja por esse aspecto de permanência de outras experiências do passado constituintes desses lugares por onde ele passa. A carta conta de Sandor Krasna e que “ele amava a fragilidade desses instantes suspensos, essas lembranças que serviam apenas para deixar lembranças. Ele escreveu: “Após dar voltas ao mundo só a banalidade me interessa. Eu a procurei nesta viagem como um caçador de recompensas”. Essa banalidade buscada, que orienta sua procura, revela uma tomada de posição nesses primeiros minutos de filme. É ela que aciona seu ir e vir no tempo, seu movimento principal, e a ele interessa porque desloca o viajante para essas reflexões desse e de outros tempos.

Eis a geografia: sua verdadeira dimensão é temporal. Não somente histórica porque a história só evoca o modo que um grande número de córregos alimentam um lago submerso em que o nível não pára de subir. Esse presente influenciado pela história vive sob o olhar de um viajante do tempo vindo do ano 4001 que remete a outro viajante que desembarca para ser abatido no píer de Orly. (GAUTHIER, 2001, p.153, tradução nossa)

De Bijagos à Tóquio muito rapidamente ligado pelo rosto da mulher de Guiné-Bissau, até o cemitério japonês de gatos - a estrutura de *Sans Soleil* não é simples de ser descrita. Tratam-se dessas imagens várias, diversas, organizadas em uma ordem singular nessa aparente orientação geográfica. À medida que as imagens se mostram unidas pela experiência do viajante, revelam a orientação temporal de que trata Guy Gauthier. Ainda na primeira parte do filme, já passamos por algum lugar da Islândia, por Hokkaido, Tóquio, por Île-de-France, e por Bijagos. O movimento descontínuo de Marker se revela enquanto nos questionamos sobre o que organiza essa ordem e vai-e-vem que o viajante chama de ida aos “extremos de sobrevivência”, sobre o que orienta a organização das imagens, a descontinuidade, as justaposições que já se mostram desde a primeira sequência que insinua um movimento de trabalho da memória. É como se o viajante estivesse sempre em mais de um lugar ao mesmo tempo e a montagem do filme desejasse dar conta dessa presença.

Enquanto acompanhamos os movimentos delicados de uma garça em Île-de-France e quase pudemos ouvir o som do trem de Tóquio, ainda ligados de alguma forma ao outro lugar, a mulher nos diz: “Ele opunha o tempo africano ao europeu. Dizia que no século XIX a humanidade acertara as contas com o espaço, o desafio do século XX era a coabitação do tempo. A propósito, sabem dos emus em Île-de-France?” Essa relação com o tempo que aproxima, como dizia a frase de Racine no início, o tempo da memória que vincula as imagens às outras sinaliza os caminhos que Marker percorre com o filme, da convivência das imagens, dos lugares que remetem a outros, das experiências do passado que ainda ecoam nas imagens do presente com que o viajante se relaciona, no acerto de contas permeado pelos ecos das décadas anteriores, das experiências de luta, dos movimentos sociais, das lutas perdidas, “nos fragmentos de guerra na vida corrente”, e das inseguranças de um tempo que se revela não teleológico.

Essa primeira parte do filme, desde a montagem inicial às seqüências seguintes na passagem pelo Japão, Guiné-Bissau e pela França, revelam o desejo de Marker expor conexões que a princípio parecem incompreensíveis. Nos questionamos se a ligação é íntima, ou se relacionada às experiências de luta e violência das décadas anteriores que ecoam nesse filme assombrado pelo passado e provocado por ele também. O que aos poucos vai se revelando é que o contato dessas dimensões da relação com o passado precisa ser exposto pelo diretor. Para tratar disso, o diretor não constrói nem uma continuidade, nem uma homogeneidade. Ele confunde, nesse início, para seguirmos nesse percurso entre as linhas das memórias do viajante e as linhas da história da contemporaneidade partindo da conexão desses extremos.

Em Île-de-France, acompanhamos gestos delicado do emu, uma vivência dos espaços, um remetimento improvável, que leva rapidamente à imagem do rosto em close da mulher de Bijagos, e em seguida ao cemitério de gatos. Para Marker, em *Sans Soleil*, é momento de lidar com essa convivência mental, dos espaços unidos através do tempo da memória. O que há nos emus em Île de France que remete à mulher de Bijagos? Que questões orientam esse corte brusco? Experiência pessoal do viajante ou algum aspecto da história contemporânea? Essa ordem nos questiona tudo isso e há a necessidade do percurso para entender a busca pelos “extremos de sobrevivência”, diversos, distantes, mas unidos pelo seu tempo, por serem lugares de experiências de violência recente e, como tratou o viajante, pelos modos de sobreviver, seguir, de lidar com o passado, e com o que não passa.

Como o filme argumenta, nós só começamos a entender um lugar a partir da perspectiva da distância. O animismo, que informa a visão do Japão de Marker, só é perceptível para um estrangeiro, o viajante que compulsivamente tira fotos, frames do tempo que passa no país visitado. Igualmente, Marker, o cineasta político, nos mostra que nós não podemos entender certos eventos até nós os vemos com a perspectiva do tempo. Vemos a cerimônia celebrando a vitoriosa revolução em Guiné Bissau com a distância de dois anos: a revolução foi traída, seus líderes assassinados e sabendo disso, as expressões dos rostos dos participantes da cerimônia de condecoração tomam um novo sentido, um sentido que só pode ser desenvolvido com a passagem do tempo e um ponto de vista dado pela história. (EISEN, 1985, p.44, tradução nossa)

A fala de Eisen, na ocasião do lançamento de *Sans Soleil*, encontra essas dimensões que atravessam o filme: a da perspectiva do estrangeiro que dá o tom das impressões, da meditação e, ainda, do efeito do espaço e do tempo fundamentais para elaboração da estrutura que envolve a vivência dessas distâncias e dessas oposições, para notar nelas, as linhas de ruptura e continuidade no que há de coletivo nas experiências históricas ao mais pessoal de uma imagem de viagem ligada a outra, a outra imagem-lembrança.

Marker está diante do peso das experiências de luta das décadas passadas, da sua relação com esses lugares e procura um modo de lidar com esse passado, que é através dos registros feitos dele. A forma como ele expõe esse contato é explicitando esse lugar de estrangeiro, esse olhar, essa perspectiva e, ainda, lidando com os grandes temas, com as heranças, as rupturas, com os assombros através de um olhar para o cotidiano, para a variedade de registros que buscou construir, que para ele - e é algo que se revela na reflexão do viajante - é a única forma de entender esse sentimento contemporâneo sobre o tempo, sobre essa passagem, sobre essa não teleologia.

Sabe-se lá onde se faz a História! Os governantes governavam, afrontavam-se em estratégias complicadas. Mas o poder pertencia a uma família de regentes hereditários. Na corte do imperador apenas intrigas e diversão. E esse pequeno grupo de ociosos deixou na sensibilidade japonesa um traço marcante. De todas as imprecações da classe política, levando a tirar da contemplação das menores coisas um tipo de reconforto melancólico. Shônagon tinha mania de listas: lista de coisas elegantes, de coisas tristes, ou das coisas que não valia a pena fazer. Fez, até, a lista das coisas que fazia bater o coração. Não é um mau critério, eu percebi isso ao filmar. Eu saúdo o milagre econômico mas o que eu quero mostrar são as festas do bairro.

Em *Sans Soleil*, essa meditação contemporânea que Marker deseja fazer é traçada através disso que afirma nesse trecho da carta. Trata-se de uma incursão no debate de que ele faz parte sobre memória e experiências contemporâneas, que envolve passar pelos grandes temas. Ele não pode se desligar deles, mas chegando a eles através de aspectos do cotidiano que acionem essa reflexão, ou como diz a carta: “eu saúdo o milagre econômico”. É questão do modo como ele parte para chegar a eles. Essa aparente heterogeneidade das imagens, na verdade, revela uma conexão tanto temporal, quanto emotiva, em que o autor enaltece o percurso, esse percurso interessado nas festas de bairro, que liga, por exemplo, as imagens do Carnaval em Bissau ao ritual de rua no Japão. A linha de sua costura é essa, é através desses rituais cotidianos que Marker vai traçar esses modos de viver nos extremos de sobrevivência.

1.4 O estrangeiro e a televisão japonesa

Em *Sans Soleil*, as imagens convivem em uma ordem improvável e essa convivência é fundamental para o entendimento da sua estrutura. Falamos primeiramente aqui de imagens de viagem, mas essa lógica da ligação, das conexões que são matéria-prima para montagem do diretor, passa também pelas imagens da TV, mostradas ainda na primeira parte do filme. As imagens como mediação, a perspectiva do estrangeiro e das distâncias são tratadas também a partir da experiência dele com a televisão japonesa, e o que nele é incompreensão e estranhamento nesse vínculo com certo imaginário através delas. A TV, definida no filme como “uma caixa de lembranças”, da forma como é apresentada, evoca a definição dada por Susan Sontag de uma anti-memória: “A televisão é um fluxo de imagens ligadas entre si de uma forma arbitrária, e cada uma das quais anula a precedente.” (SONTAG, 2004, p. 28) Vemos a TV japonesa e essa sucessão arbitrária: imagens de animais, gravuras de animais, iconografias, enquanto a narração conta da ida aos lugares através da tela. Trechos publicitários e olhares que encaram, vemos todo esse conjunto aos pedaços como em uma colagem.

Marker usa dessas possibilidades de se relacionar com a televisão e de como, mesmo nesta arbitrariedade que aponta Sontag, ela pode ser entendida como sintoma de um tempo, e

como lugar de acúmulo de experiências que revelam esse e outros tempos: “O texto publicitário parece um haikai, aos acostumados às infâmias ocidentais nesse domínio. Não compreender aumenta o prazer. Eu tive uma impressão um tanto alucinatória de entender, como o Sr. Fenoulliard¹, mas era um programa cultural da NHK sobre Nerval.”

Para Marker, o registro televisivo também promove remetimento. A certa altura as imagens da televisão são interrompidas por imagens não televisivas do túmulo de Jean Jacques Rousseau sob uma locução francesa. De Rousseau ao Camboja. O que na televisão japonesa remete ao túmulo de Rousseau? E o que em Rousseau remete ao Camboja e ao seguidores do Exército Vermelho Cambojano a que a carta se refere? Vemos gravuras de horror, de violência colonizadora revelando mais uma vez o assombro das experiências de violência das décadas anteriores que remetem a morte de Rousseau ou da defesa do homem feita por ele.

As imagens diversas de filmes de horror são mostradas junto a uma confusão sonora, hipnótica. Enquanto isso a carta conta de outros horrores, remete a outros traumas, como se o horror através de imagens fosse uma espécie de exorcismo de outros tempos sombrios. A televisão japonesa que é vista, olha de volta, mostra também imagens da Europa, ou pode se tratar de um corte para uma TV ligada na Europa, ou ser simplesmente uma lembrança de um programa de televisão. As imagens de televisão também chamam umas às outras e aqui, e “as mais indecifráveis são as da Europa”, diz a carta. E é através delas que serão trazidas experiências de horror, violência e de atualização delas. Marker reforça aqui a lógica que define a estrutura do filme, que é a das imagens que chamam outras, imagens de viagem que chamam outras, imagens da televisão japonesa que fazem pensar em imagens de violência da Europa.

E estamos conscientes de que, mais do que nunca, o campo de guerra torna-se “real” para o mundo apenas através de sua representação. De sua mediação. O terrorismo mata pessoas, a guerra mata pessoas: mas assistimos ao que nos é perdido ver na tela da TV. É ali, para nós, que a guerra se passa. Essa mediação dá-se não só em meio a uma política das imagens: ao reproduzir a catástrofe ela também reproduz o trauma. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63-64)

¹ Mr. Fennouillard é o pai da família dos quadrinhos “La Famille Fennouillard” de Christophe, que voltará a ser citado por Chris Marker em *Immemory* (1997): “a maior parte das viagens feitas foram para verificar os ensinamentos desse livro seminal” (Edição francesa “La famille Fennouillard”, Christophe, Le livre de poche, Paris, 1965).

(Fotogramas de *Sans Soleil* -1982. Dir. Chris Marker. A televisão japonesa que também nos olha)

Chris Marker, que é francês, usa vários recursos para tratar do seu lugar de estrangeiro e desta relação entre experiências extremas e imagens, ou das imagens como mediação. A TV japonesa reproduz uma estranheza, mas que é algo reconhecível para ele. O viajante reconhece esse horror, ele de alguma forma compreende aquilo que parece aparentemente distante, ele também viveu a guerra, as imagens de doçura e de violência também convivem para ele. Essa passagem pela televisão japonesa é essencialmente sobre guerra, ainda sobre os “fragmentos de guerra encaixadas na vida corrente” que Marker insistentemente procura. Daí aproximar as experiências japonesas das experiências européias, daí mostrar imagens da Europa na televisão japonesa, são os modos do extremo ser reproduzido através da tela. Seja no horror indescritível interpretado pelo personagem de Marlon Brando em *Apocalypse Now* (1979), seja para Marker, como francês, viajante, que reconhece o horror que os japoneses veem, do modo que se relacionam, do modo como reflete as experiências de guerra, a impossibilidade do esquecimento delas, e como esta impossibilidade se traveste em reinvenção.

1.5 A busca pela igualdade de olhar

Não é só a TV que retribui o olhar em *Sans Soleil*, a temática da “igualdade de olhar”

atravessa o filme e informa o modo como se estrutura. O viajante diz buscá-la e então passamos a notar os lugares desse encontro, desde a cidade como um gibi gigante, de grandes olhos de personagens e fotografias que também observam aquele que se aventura por ela, e também na ida ao bistrô de Namidabashi em Tóquio, lá o viajante tem sucesso na sua procura. Lá onde “todos os homens são iguais sobre o mesmo teto” todos olham para câmera enquanto são filmados, em um equilíbrio que Marker procura.

Essa busca vai orientar a ida ao próximo lugar, à Ilha do fogo, em Cabo Verde, e lá veremos o aspecto que une a procura no bistrô e essa outra viagem. São vários os momentos em *Sans Soleil* que a câmera paralisa como se criasse fotografias dos planos. No bistrô de Namidabashi, um dos homens que frequenta o bar é filmado, e esse olhar para câmera é paralisado como um *frame*. Em Cabo Verde, ela paralisa em um desses olhares de retorno, na fragilidade desses olhares que “duram o tempo de uma fotografia”, como diz a carta. Em Bissau, enquanto acompanhamos o fascínio do viajante pelas mulheres do lugar, na tentativa de capturar a força e indestrutibilidade de que fala a carta, há uma das cenas chave para entender o que a igualdade de olhar representa para Chris Marker no filme, no encontro com a mulher de Bissau, um tempo de troca, “um ritual de sedução” e a igualdade é encontrada através dela, conforme nos diz a locução de *Sans Soleil*.

A magia da objetiva parecia agir contra mim. Foi nos mercados de Bissau e de Cabo Verde que encontrei a igualdade do olhar. E essa série de figuras tão próximas do ritual da sedução: eu a vejo, ela me viu, ela sabe que eu a vejo, Ela me oferece seu olhar mas de um ângulo que não parece se dirigir a mim, e, afinal, um verdadeiro olhar, direto, que durou 1/25 segundo, o tempo de uma foto. Todas as mulheres guardam algo de indestrutível, e o trabalho dos homens é evitar que elas percebam. Os homens africanos também são dotados para esse exercício. Mas se observarmos bem as mulheres africanas, eu não diria que eles sempre vencem.

(Fotograma de *Sans Soleil* - 1982. Dir. Chris Marker. O olhar da mulher de Bissau)

Há o ritual, aquele que filma e aquela que é filmada. Marker busca o instante na efêmeridade desse contato. O olhar dura o tempo de uma fotografia e essa duração é recurso para o diretor falar do que representa: um equilíbrio frágil, mas mesmo assim buscado. Ele partilha do que diz Susan Sontag em sua análise sobre fotografia de que "existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera" (SONTAG, 2004, p. 17)). O olhar retribuído seria o modo de equilibrar isso que está implícito em se voltar para algo com uma câmera, e ele procura costurar o filme com esse desejo, com esses *frames* desses olhares retribuídos, que ele paralisa para que durem mais que o momento do olhar trocado.

É assim a história do século que inventou o cinema moderno e uma das formas por excelência deste novo cinema, essa que transgride, que permite ver o extraordinário: o olhar para câmera, colocado em cena por Rossellini ou Resnais no meio dos anos 1950, nasceu em 1945, quando as câmeras e as máquinas fotográficas registravam o horror dos "mortos vivos saindo de quartéis com os olhos arregalados por uma outra tumba". Esse olhar, quando frontal, nos petrifica, e seriam necessários cerca de dez anos até que passasse de documento à ficção e que forjasse uma parte do cinema moderno se interferindo na *mise en scène* em si. (DE BAECQUE, 2002, p. 20, tradução nossa)

(Fotogramas de *Sans Soleil* -1982. Dir. Chris Marker. A igualdade de olhar encontrada na Ilha do Fogo)

O olhar para a câmera é uma ruptura que é necessária para Marker nessa narrativa de contato, como se esses encontros precisassem desse aspecto que petrifica e também tensiona. A TV que é vista também olha de volta, a cidade que é vista é feita de grandes rostos que também te olham, “é um grande gibí”, diz a carta, e as pessoas, ao contrário do que foi ensinado nas escolas de cinema, olham de volta. O olhar sobre o outro nunca é passivo ou impune, há um retorno. Algo que é fruto de um questionamento desses modos de se lançar em contato com o outro, principalmente na tradição do documentário expositivo do que é visto de cima, na busca de uma leitura legitimada que observa e afirma (NICHOLS, 2005, p. 144). Aqui o cinegrafista também é questionado e modificado enquanto lhe olham. “Existe algo mais ridículo para se dizer às pessoas, como se ensina nas escolas de cinema, para não olharem para a câmera?” - diz a carta. Não interessa forjar uma naturalidade ou uma verdade, interessa refletir sobre o modo que aquelas pessoas são vistas, o contato, interessa a todo instante colocar aquele que registra na ação, na situação, não como quem a vê de cima, a

partir de um local privilegiado para compreensão, mas de um olhar deslocado, do viajante, mas que nem por isso impossibilita uma compreensão, traz sim um entendimento outro possível, nesse observar atento e espantado do estrangeiro.

A igualdade de olhar é um primeiro contrato entre o viajante e aquele que ele filma. A atenção igual a todas as coisas, sobretudo as menores, as mais comuns, as mais banais ou aquelas que são geralmente negligenciadas, e a reciprocidade maior possível entre quem filma e é filmado, são também de poder nos olhar de volta, ele percebe que o olhar é certamente indecifrável: imerso em uma paisagem desconhecida, bombardeado de imagens que não compreende, o viajante não encontrou ainda o acesso à “imagem do outro”. (LAMAÎTRE, 2002, p. 71, tradução nossa)

A problematização da “imagem do outro” é fundamental para Marker nesse filme. As imagens são o modo de mediação entre o viajante e aquelas realidades. Diante do fascínio e da incompreensão no olhar lançado às mulheres de Bissau, lhe resta filmar, filmar até encontrar aquele instante que não se trata somente de um movimento do câmera em relação aquela realidade, aquele que registra é colocado no quadro quando é visto, embaralhando essa noção de alteridade. Algo que costuma ser notado nos mais diversos trabalhos de Marker, inclusive na recente exposição de fotografias *Staring Back*², em que foi possível ver registros que demonstram isso que é observado em *Sans Soleil*, dessa frontalidade que expõe o tensionamento das relações entre quem fotografa e é fotografado, ou filma e é filmado, a partir do olhar retribuído.

1.6 A montagem memória através dos “raccords de souvenir”

O interesse pelas festas de bairro leva o viajante do carnaval de Bissau à celebração de rua japonesa. Entretanto, para entrarmos nesse mundo de imagens de festa em *Sans soleil*, somos levados primeiro ao Sahel africano, a um cenário desértico, ainda enquanto ouvimos a música repetitiva, compassada, como a de um mantra ou grito de celebração africano. As imagens do deserto e dos animais mortos em nada remetem às celebrações, até que a carta

² A série de fotografias da exposição *Staring Back* passou pelo Brasil em 2009, em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som, e é composta de registros de protestos políticos testemunhados por Chris Marker como a marcha ao Pentágono em 1967, contra a guerra do Vietnã; os eventos de maio de 1968 em Paris e manifestações contra as políticas trabalhista recentes do governos francês.

chama a atenção enquanto nos aproximamos, através de um close, da ossada de um animal morto:

Ele me escreveu: O Sahel não é só o que nos mostram quando é tarde demais. É a terra onde a seca se infiltra como água em um barco furado. Os animais revividos no carnaval em Bissau serão encontrados petrificados quando outra onda transformar a savana em deserto. É o estado de sobrevivência que os países ricos esqueceram, com exceção apenas, você adivinhou, do Japão.

As associações feitas no filme nunca são banais. As imagens dos animais mortos são vistas sempre a partir de um ponto de vista subjetivo, de quem se aproxima para ver melhor; elas remetem às máscaras registradas no carnaval em Bissau que também vemos no filme. Marker deseja explicitar essa ligação improvável daquele que explora e desenvolve uma relação com o que encontra e, assim, constrói conexões. O importante para ele, como diz a carta, não é buscar contrastes, mas os extremos de sobrevivência, através de imagens como essa de morte, abandono e do que é celebração a despeito da morte: Os extremos de sobrevivência, de Bissau ao Japão, ligados pelas festas de bairro.

Em meio a esse vai e vem pelos lugares, a passagem pelas festas de bairro no Japão traduz uma importante questão da montagem de remetimento que faz Marker neste filme. Há pelo menos três rápidas e frágeis interrupções, ou aparições, de imagens que aparentemente não se relacionam com a longa sequência em que as pessoas dançam uma música repetitiva e compassada na rua. Primeiro, em meio às cenas da festa, há um corte para então vermos muito rapidamente parte de uma silhueta de alguém que rema em um barco em um plano fechado para depois voltarmos à barulhenta celebração; em seguida, em meio a essas imagens, vemos rapidamente um dos emus, como os vistos primeiramente em Île-de-France, agora em close. E a terceira imagem é de um homem que dança enquanto um outro o filma de muito perto. Três imagens aparentemente sem explicação que se conectam nessa construção em que Marker revela o trabalho da memória, o deslocamento muitas vezes inexplicável, ou explicado só muito pessoalmente com a relação que se desenvolve com os lugares.

(Fotogramas de *Sans Soleil* - 1982. Dir. Chris Marker. As aparições em meio a sequência da festa japonesa)

Essas sequências antecipam o que o diretor fará questão de explicitar no filme com seu trabalho de liberdade de organização temporal (GAUTHIER, 2008, p.37) em que expõe o movimento que aparecia mais pulverizado até essa altura do filme e que, a partir daqui, passa a ser uma constante, quase que a demonstração da tese do filme, ou da experiência que é o cerne dele: mostrar um percurso através do tempo feito no contato com as imagens do passado e da forma como certas imagens chamam outras.

A primeira aparição que vemos na sequência anterior é uma antecipação que só será revelada na ida ao próximo lugar que o filme nos leva, na costa do Japão, em Chiba. A carta conta de um homem, que após a morte da mulher não suportava mais ouvir a palavra primavera; vemos novamente um homem em um barco que remete àquele visto entre imagens anteriores. Trata-se, nesse momento, da antecipação do que no filme será denominado de “raccord de souvenir”, ou da montagem que remete ao trabalho fragmentário da memória. E mais uma vez estamos sujeitos, como espectadores, ao reconhecimento de uma imagem que, aparentemente, não se relaciona com outras e que o diretor faz questão de unir na sua construção.

Marker não trabalha como um cientista ou um historiador (ou simplesmente como um cineasta recorrente em um modo de ficção mais clássica). Ele escolhe esse tipo de interiorização da questão que consiste em partir do seu próprio espírito (ou uma consciência levemente ficcionada) como objeto de estudo da experiência, e dar uma visão totalmente interior. (LAMBERT, 2008, p. 75, tradução nossa)

O filme vai explicitando esse movimento de interiorização, tal como afirma Arnaud Lambert, em que vínhamos acompanhando registros de viagem que, através do trabalho de montagem e desse equilíbrio entre imagem e comentário, vai nos relacionando com essa dimensão bastante pessoal das ligações feitas através das imagens de viagens (de viagens mais recentes e de outros momentos), como podemos ver na sequência que mostra a festa de celebração pelos animais mortos no Japão ligada à cena da morte da girafa. A morte de um animal leva a outra, mas antes disso, entre uma e outra cena, uma cena de filme de ficção e um tiro, o tiro dado no filme leva a imagem da girafa baleada. Depois do animal morto, as imagens da celebração voltam a aparecer. São elementos que interessam a Marker em sua concepção, e que ele vai explicitando como aspectos de conexão, como a questão da morte, como a violência e os registros de festa.

Aos poucos, no filme, Marker vai deixando clara essa relação do seu protagonista viajante com esses momentos que revelam esse trabalho mental e o esforço de representação dele. Os “raccords de souvenir” são a radicalização desse desejo e, no filme, eles vão passar a serem constantes como que numa imersão de experiência temporal. Ou como diz a carta: “São várias as visões que vêm aparentemente sem explicação. Agora, porque esse corte no tempo, por que estas lembranças? Ele não consegue compreender. Ele não vem de nosso planeta, vem de nosso futuro”.

1.7 A radicalização dos “raccords de souvenir” e a construção de uma ficção documentária da memória

E mais uma vez o protagonista de Marker vem do futuro, como o protagonista de *La jetée*. Algo que pode nos levar aquilo que François Niney afirmou sobre *Sans Soleil*, de que “esse seria o único documentário de ficção científica da história do cinema” (NINEY, 2002, p. 105), em que temos esse homem vindo do ano 4001, incapaz de esquecer, “ao contrário das tantas pessoas que perderam a capacidade de lembrar”. Partindo disso, as lembranças convivem nessas aparições que vão e vêm como imagens, nesses instantes acessados como que em uma convivência temporal dessas experiências de viagem.

Não só esse aspecto, mas todo o trabalho de representação das lembranças e dessas viagens do tempo nos fazem discutir esse modo de borrar fronteiras no filme. À medida que *Sans Soleil* vai se dedicando a essa interiorização da experiência do viajante com os lugares e com tempo, vamos percebendo claramente como Marker vai tentando deixar clara essa *mise en scène* da memória no seu filme, se dispondo desses elementos de ficção e de representação da lembrança, como já fazia em *La jetée*.

Analisar *Sans Soleil* passa, dessa forma, por uma reflexão sobre fronteiras: as frágeis fronteiras de definição do documentário e da ficção. Livrar-se desses limites, ou desconsiderá-los, talvez seja uma boa solução nessa incursão, mas antes disso, é interessante investigar de que modo essas construções, em *Sans Soleil*, provocam sobre as definições de gênero e sobre os modos de representação do trabalho da memória no filme.

A definição do documentário aqui é informada pela abordagem de Guy Gauthier em seu “O documentário um outro cinema” (1995), e da forma como trabalha esse “objeto filmico mal identificado”, ou sobre seus limites indefinidos. Assim como Gauthier, não interessa fazer uma análise purista, uma separação rígida, mas entender esse modo de mexer com as fronteiras no filme e como isso é importante no entendimento da reflexividade na obra de Chris Marker.

À medida que vamos seguindo nessa relação geográfica e, acima de tudo, temporal contemporânea, vamos entendendo os modos do diretor mobilizar os recursos do cinema para contar sua história até sabermos que aquele que era aparentemente uma viajante comum, é um viajante no tempo, e junto com essa informação temos a montagem memória descrita aqui, da

tentativa do diretor de representar a convivência e a sucessão de imagens-lembrança através dos “raccords de souvenir” que passam a serem mostrados no filme de forma ainda mais radical, com os lugares imediatamente ligados.

Sans Soleil é um filme enigmático porque ele recorre a um corpus de imagens documentais que, precisamente, ele não trata como documentais. Se Marker usa esses arquivos é porque a ligação que eles mantêm com o real são adequadas como expressão das lembranças; eles tem função de imagens-lembrança. São então o material base, absolutamente necessário, para gerar um filme que trataria do funcionamento da memória. (LAMBERT, 2008, p. 76, tradução nossa)

Lambert atenta para esse ponto interessante da operação concebida pelo diretor em que usa elementos do documentário que não são tratados como em um documentário no filme. Embaralhar essas noções é uma consequência dessa perseguição do diretor em representar essas vertigens da memória em que parece ficar cada vez mais claro para ele, como uma herança do que vinha fazendo em *La jetée*, que como acredita Jacques Rancière: a memória está no terreno da ficção (2001). Entender esse movimento no seu trabalho é entender de que forma a imagem é mobilizada no seu cinema para se lançar sobre esses vários regimes mnemônicos.

A ficção da memória se instala na lacuna que separa a construção de sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus “documentos”. O cinema “documentário” é um modo de ficção, ao mesmo tempo, mais homogêneo e mais complexo. Mais homogêneo porque é ele que concebe que a ideia do filme é também aquele que a concebe. Mais complexo uma vez que conecta e entrelaça, na maioria das vezes, um conjunto de imagens heterogêneas. (RANCIÈRE, 2001, p.203, tradução nossa)

As justaposições seguem pelo filme e os lugares passam cada vez mais a remeterem imediatamente a outros. Um quebra mar na Islândia, em um corte, nos leva a um quebra mar no filme *Vertigo*. No retorno à África, mais especificamente à Ilha do Sal, mais uma vez a montagem procura dar conta dessas visões. Vemos o deserto, quase como uma fotografia (img. 2). Corte. Cena urbana movimentada e barulhenta do Japão (img.3). Corte. Deserto, silencioso (img.4). Corte. Japão (img.5). Mais de uma vez esse ir e vir se dá. “Por que estas lembranças?”. Perguntamos junto com ele. Aqui ele une imagens opostas, da fixidez quase fotográfica das imagens do deserto e do movimento e barulho das cenas do Japão. É como se

um lugar acionasse uma lembrança do outro e, mesmo na diferença, fosse possível conectá-los a partir de uma personalidade de memória. Os extremos de sobrevivência estão sempre ligados, há sempre lugares de um, mesmo em completa oposição - como é o deserto de uma rua de Tóquio - que remeterá ao outro. Essas formas de vida tão diversas são unidas pelo interesse de Sandor Krasna em entender esses modos de viver e sobreviver. E, dessa forma, o diretor vai explicitando o conjunto que deseja compor, partindo da heterogeneidade de seus registros.

(Fotogramas de *Sans Soleil* -1982. Dir. Chris Marker. Imgs. 2,3, 4 e 5)

Trata-se de um filme (*Sans Soleil*) concebido como lembramos, através de mecanismos associativos e da ordem de sequências inusitadas na montagem tradicional (se isso não é pelos amigos Resnais e Varda) mas onipresentes, além disso, no espírito. É assim que funciona o espírito de Sandor Krasna (na verdade, a memória de Marker), que nos é dada a ver. No fundo, a hipótese de uma memória total, a fábula do 70º minuto, se sobrepõe: ele coloca o abismo dessa *mise en scène* de uma mente em trabalho. Ela tem o desejo de multiplicar, por uma dramatização minimalista (é tudo no máximo uma sinopse), o caminho didático e o impacto sensível da demonstração.

“O nome Ile de France soa esquisito na Ilha do Sal. Minha memória sobrepõe dois planos, o do castelo em ruínas, em Montpelloy, que serviu de paradoro a Joana D'Arc, e do farol da ponta do sul de Sal, um dos últimos faróis funcionando ainda a petróleo.” Nesse momento, o exercício mnemônico fica diretamente colado ao trabalho feito com as imagens no filme, das tentativas de sobreposição, justaposição, desse esforço em demonstrar essa presença em mais de um lugar, ou esses constantes momentos de projeções desse para aquele lugar e para outra época.

Há, nesse momento de *Sans Soleil*, uma incursão do diretor nesses modos de representação da memória e nos limites desses alcances. Ou como diz a carta: “Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não tiram fotos, que não gravam. Como fazia a humanidade para lembrar? Eu sei, ela escrevia a Bíblia. A nova Bíblia será uma fita-cassete de um tempo que será relido sem cessar para se saber que ele existiu.” - diz a carta. Para aquele que filma e fotografa e que tanto anda pelo mundo, resta registrar, filmar, justapor esses tempos em busca de uma memória total, mesmo que ela não exista. O registro imagético é o artifício e a esperança de que o que se vive não se perca, daí a incursão nessas camadas da memória que remetem à narração ficcional de um sonho ou de uma extrema ligação revelada pela montagem. As formas de lembrar são diversas, mas para Marker, como mostra através do seu protagonista, isso se dá pela relação que desenvolve com a suas imagens. É a busca de “um pouco mais de poder para essa memória, que vai de paradoro em paradoro como Joana D'arc. Que um anúncio das ondas curtas na rádio de Hong Kong ouvido na Ilha de Cabo Verde recorde Tóquio, e que a lembrança de uma certa cor na rua, me projete em outro país, em outra distância, em outra música, sem nunca acabar.” Esta seria a memória total, do remetimento total, da convivência dos lugares através de tempo mental. Marker vai construindo uma coleção do seu protagonista: lembranças e intervalos que levam de um lugar ao outro e que se conectam muito pessoalmente para dizer dessa personalidade e desse tempo.

PARTE 2

HISTÓRIA, MEMÓRIA E APROPRIAÇÃO

2.1 Como lembrar da sede? – As possibilidades e impossibilidades das imagens em relação às memórias

Em Tóquio, no cemitério de gatos, Chris Marker expõe a relação que estabelece com o tempo em *Sans Soleil*. No lugar, há dezenas de nekos, pequenas estátuas de gatos japoneses, ao invés de túmulos, como em uma tentativa de permanência através desses pequenos monumentos. Para o diretor, é importante essa dimensão do que, na memória, é presença na ausência e que isso seja exposto na sua representação dela.

O sentimento de perda é especialmente pungente, na medida em que *Sans Soleil* é um filme de amor devotado aos rituais em que a proposta é, precisamente, “reparar a fábrica do tempo onde ela foi quebrada”, como no subúrbio de Tóquio onde o casal vai para rezar pela sua gata desaparecida no templo de Go To Ku Ji, no Carnaval de Bissau [...] Tudo isso, os incontáveis outros ritos e celebrações que atravessam *Sans Soleil* são postos juntos e destacam uma outra atividade de ritual: o de filmagem, criando uma coleção de imagens-memória do mundo como um baluarte contra as perdas impostas pela passagem do tempo. (LUPTON, 2005, p.160-161, tradução nossa)

Os rituais são recorrentes em *Sans Soleil*; representam continuidade, manutenção de experiências em comunidade e lugar de memória partilhada. Ainda no início do filme, vemos o casal que vai ao templo, em um dia de chuva, rezar pela sua gata desaparecida – um ato que “cerziria o tecido esgarçado do tempo”. O tecido esgarçado, que é justamente a matéria prima de Marker, é a metáfora do que resta do tempo e sua passagem. Ou com diz a carta: “Ele me escreveu: eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Nós não lembramos, recriamos a memória como recriamos a história. Como lembrar da sede?”. Enquanto a carta diz desta ideia, já estamos em um outro lugar, a partir de uma vista aérea: um vulcão, no que sugere mais um deslocamento. Somos transeuntes nesse universo em que Marker aproxima suas imagens, por meio da relação muito pessoal do viajante com elas, e da forma como elas se ligam através do tempo da memória.

O trabalho visual e a montagem que Marker compõe no filme são orientados pelo que diz a carta. Como reviver algo, se lembrar da sede é uma impossibilidade? Como mostrar a

imagem das três crianças da Islândia de forma a revelar a felicidade vista nela? O que vemos no filme é uma incursão do diretor sobre esse material do passado e o trabalho de recriação como o que resta diante dessa impossibilidade de repetição.

Após esse momento dedicado à estrutura do filme, é necessário o entendimento desse movimento em que o diretor põe em discussão a questão da intervenção em relação às imagens, já que elas não podem repetir o passado e precisam revelar a invenção que se faz sobre ele. Não interessa ao diretor colocá-las no limbo da verdade e do engessamento a que se corre risco numa relação com imagens do passado. Interessa a ele o desassossego promovido pela forma como elas podem ser montadas, mexidas, como podem, ao invés de manter, serem ferramenta de escrita de uma história a contrapelo.

Um operador de câmera interroga-se (como todos os operadores de câmera, pelo menos aqueles que vemos no cinema) sobre o significado desta representação do mundo de que é perpetuamente o instrumento e o papel, desta memória que ele ajuda a construir.
(MARKER, 1986, p.120)

Nessa sua fala sobre *Sans Soleil*, mais uma vez Marker se volta a esse lugar assumido por aquele que registra, ou que concebe o filme, sobre a memória e o discurso construído, sobre quais questões traz à tona, e, a partir disso, discute como essas escolhas podem ser determinantes para entender uma postura em relação ao passado e as imagens feitas dele. Que imagens ele, como artista, ajuda a construir? Essa preocupação é um dos cerne de *Sans Soleil*, esse modo de não tratar a imagem como monumento, mas como lugar de movimento e reflexão.

Para falar dessa postura em *Sans Soleil*, Marker lança mão do seu personagem Hayo Yamaneko e da relação desse homem com suas imagens em *Sans Soleil*. No filme, ele é apresentado quando o viajante volta à Narita, região que ele já havia visitado na década de 1960, que possui um histórico de luta, e que na volta, ele trata de observar o que se manteve e o que mudou. Vimos imagens de dois tempos, da ida e do retorno. Ao ser confrontado com os registros da primeira experiência, Marker propõe o questionamento sobre o modo de lidar com eles. Segundo a locução de *Sans Soleil*:

Hayo Yamaneko encontrou uma solução: se as imagens do presente não mudam, mudemos as imagens do passado. Tratou as imagens do tumulto no

sintetizador. Imagens menos enganadoras que a da convicção dos fanáticos, do que as que vemos na TV. Ao menos elas se mostram como são, imagens não na forma compacta de uma realidade já inacessível.

Um botão é acionado, e então notamos a tela tomada por um azul e pelos contornos das silhuetas em movimento, em uma confusão não só visual, como sonora. No filme, o trabalho de som é feito por Michel Krasna, ou mais um dos codinomes de Marker, e Isao Tomita, músico considerado um dos pioneiros da música eletrônica, conhecido especialmente por re-encenar eletronicamente obras de música clássica, e que, assim como Marker no uso de imagens, no anos 1980, já se iniciava em novas mídias musicais e no uso de sintetizadores. Sua música é hipnótica, como é o som de *Sans Soleil*, que remete ao clássico e ao mesmo tempo projeta para o futuro, em mais um movimento de trânsito de tempos verbais que interessa a Marker.

(Fotogramas de *Sans Soleil* - 1982. Dir. Chris Marker. Imagens modificadas por Hayo Yamaneko)

No filme, as imagens da ocasião dos confrontos passam então a virem intercaladas entre modificadas e não modificadas. Para construir sua abordagem reflexiva, ele as

transforma em não imagens, em imagens clandestinas (LAMAÏTRE, 2002, p. 70) que mexam com essa relação que se estabelece com o passado. Em Narita, a população se mobilizou contra a instalação do aeroporto em sua região e ainda luta pelo mesmo motivo. Essas continuidades de mobilização da década de 1960 são fundamentais para o diretor. Tratam-se das mesmas pessoas naquela região, a mesma questão reivindicada, mas que nesse retorno, devido à passagem do tempo, não são mais as mesmas. Assim como quando o viajante decide voltar aos lugares onde Alfred Hitchcock filmou *Vertigo* (1958), em que ele refaz os caminhos dos personagens a certa altura de *Sans Soleil*, e por mais que os lugares visitados sejam os mesmos (o estábulo, as ruas de São Francisco), não são. A passagem do tempo torna o retorno sempre imperfeito. É esse o trabalho da memória que faz Marker em seu revisitar, e no que há nisso de incompleto, como numa melancolia de um retorno que nunca é total. Assim como na volta às locações de *Vertigo*, a relação com essas imagens e com essas experiências de luta que ainda se mantêm representam um reviver impossível, como é impossível lembrar da sede, pois só é possível re-escrevê-la. Daí essa relação obsessiva do viajante com o filme de Hitchcock, que para ele é o único filme a tratar desta “memória impossível”. É em *Vertigo* que ele vai buscar elementos para tratar dessa reescritura incompleta da memória, ou de um falseamento necessário na impossibilidade de reviver a lembrança, ou como modo de lidar de com a morte.

Marker percorre os caminhos de James Stewart/Scottie e Kim Novak/Madeleine em um refazer melancólico e incompleto. Os planos do seu percurso vêm intercalados dos planos do ponto de vista de Scottie, no filme. Os retornos às locações e os retornos proporcionados pela memória tratam-se de duplos imperfeitos, como é Madeleine, o duplo que constitui o que precisa ser recriado diante do que não pode mais ser o mesmo, nem revivido. Madeleine é uma cópia, um fantasma, uma invenção necessária para sobreviver e lidar com o que passa e o que não passa. E assim, neste conjunto incessante de idas e retornos, Marker compõe sua espiral.

A espiral formaliza uma mecânica intrigante da repetição, ou, digamos, o aprofundamento: regular (eterno?) retorno do mesmo (passado), mas deslocado (distante), desordenado (surpreendente) jogo de variações e de estratificações, jogo de identificação: na espiral, reconhecer (chamar) o motivo ou a lembrança abandonada. (LAMBERT, 2008, p. 214)

A questão da espiral do tempo sempre esteve presente no cinema de Marker, desde *La*

jetée e as viagens no tempo, passando pelo filme *La spirale*, de 1975, sobre o golpe militar chileno e as posições dos vários setores naquele processo. Em *Sans Soleil*, ela é revelada através deste movimento que atravessa o filme por meio da frágil repetição que a montagem e as modificações almejam dar conta e representar. E podemos dizer que o atravessa, porque este movimento do tempo e da repetição vai desde a imagem de felicidade, que o viajante insiste em montar de uma maneira que vejamos esse sentimento nela, às tentativas de representação das conexões entre os lugares e os momentos vividos pelo viajante, à repetição dos caminhos em *Vertigo* e no trabalho de modificação de Hayo Yamaneko.

Yamaneko é mais um dos personagens de *Sans Soleil* que nos remete ao próprio Marker, assim como o autor da carta. A relação de Yamaneko com as imagens remete diretamente ao seu modo de lidar, e às suas experiências com imagens e novos computadores no início da década de 1980 em suas incursões nas novas mídias e aparelhos sintetizadores.

Catherina Lupton aborda a historicidade dessa relação com os novos meios surgidos na década de 1980 e que é decisiva para as intervenções nas imagens que Marker faz com seu cinema, como o uso de sintetizadores. Para Lupton, esta relação que Marker estabelece é fundamental na sua criação a partir desse período, incluindo *Sans Soleil*. Lupton tratou do modo como estas tecnologias contemporâneas foram e são recurso para Marker lidar com o passado e anunciar um futuro, um futuro para o modo de lidar com o vivido e com a história. Para Marker, e conforme tratou a autora, a memória e a história são inseparáveis das mídias que as fabricam e que as constituem.

O viajante do mundo consumado e o cineasta militante desiludido pela derrota e colapso das lutas revolucionárias dos anos 60 emergem através de *Sans Soleil* para fazer um balanço do passado e para refletir obliquamente sobre o significado e o propósito das suas ações. A tendência destas reflexões conduz à memória, entendida tanto como devaneio privado, como nas crenças compartilhadas coletivas que compõem um sentido da história. (LUPTON, 2005, p. 152, tradução nossa)

Novos tempos exigem novas estratégias e *Sans Soleil* é informado por isso, as manipulações, a montagem, tudo isso é revelador do questionamento que Marker vinha fazendo na época sobre como lidar com o passado e com o debate sobre o passado, de forma que fique claro de que se trata de um outro tempo, da leitura de um outro tempo sobre aquele. Há, para o diretor, a necessidade de repensar os modos de se relacionar com o real através da linguagem, o que leva a uma aproximação das novas mídias e a pensar sobre o modo como

essa relação ajuda a construir uma reflexão característica desse tempo contemporâneo.

Yamaneko, um apaixonado pelo cinema de Andrei Tarkovski, como Marker, nomeou o seu local de trabalho de *Zona* em referência ao filme *Stalker* (1979) do diretor. É nessa Zona que as modificações ocorrem; é nela, o espaço da ressignificação onde a espiral ganha forma. A *Zona* de Tarkovski é um lugar intocado, mostrado em cores, afastado da realidade sombria vista na primeira parte do filme de 1979. É um lugar que possibilita um isolamento; onde o stalker leva os convictos, onde suas próprias verdades são questionadas e onde Marker encontra referência. A *Zona* de Marker também é esta que inquieta e na qual coloca o estabelecido, a verdade ou o documento em questão.

Quatro anos depois (de *Le fond de l'air est rouge*), em *Sans Soleil*, Marker apresentaria uma filosofia para o uso dessas imagens modificadas, reivindicando essa quebra da presença ilusória do passado normalmente criada pelos filmes de arquivo e permitindo a representação, em “não imagens”, de fatos não oficiais existentes na história, ou que deixaram de existir. (LUPTON, 2005, p.150)

Mais do que mostrar, para ele, é preciso expor a relação desenvolvida com o que se mostra, quebrando, como diz Lupton, a ilusão de que o passado, por si só, costuma provocar. Aqui é possível aproximar Marker do debate que propõe Jacques Le Goff em sua obra *História e Memória* (LE GOFF, 2003) sobre a questão documento/monumento: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado”. (ibid. 545) É isso que Marker quer evitar, é sobre o que acompanha o registro por ser passado³. O que ele mostra aqui é o

³ O debate sobre a questão documento/monumento na obra de Jacques LeGoff gira em torno disso que Chris Marker deseja tocar. Ou conforme o trecho do livro: “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. O termo latino documentum, derivado de docere 'ensinar', evoluiu para o significado de 'prova' e é amplamente usado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão titres et documents e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de "papel justificativo", especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito”. (LE GOFF, 2003, p. 536) Le Goff trata do que essas categorias de registro do passado, ou do que esses “materiais da memória”, carregam. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado” porque é submetido às escolhas do historiador. Em *Sans Soleil*, Chris Marker assume a postura não só de quem escolhe os documentos a serem trabalhados, mas de quem se apropria e interfere, tensionando esses estatutos de perpetuação e de legitimação.

movimento do tempo, que o seu trabalho com imagens pode revelar. Ele busca o oposto de uma legitimidade nessa comum confusão entre imagem do passado e imagem de verdade. Para ele, elas devem ser tratadas como imagens, na multiplicidade de olhares possíveis e carregadas de uma leitura, não simplesmente como uma verdade dada. O tratamento dado por Hayo Yamaneko é uma espécie de radicalização nessa provocação sobre o trabalho do cineasta, que muitas vezes, parece invisível, e muitas vezes há o desejo dessa invisibilidade, mas para Marker é algo que precisa ser exposto e discutido.

2.2 Guiné Bissau, Cabo Verde e as mil memórias

As imagens de Guiné Bissau vêm acompanhadas de músicas de Cabo Verde. A montagem deseja dar sentido à união sonhada pelo líder Amílcar Cabral, no processo de independência desses dois países, em que foi vista a inédita conquista através de um partido binacional, o PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde) (ÉVORA, 2004, p. 56). Sabemos que o que se deu nesses países foi um processo revolucionário vindo em sequência de outros processos de descolonização africanos desde o fim da Segunda Guerra Mundial. No caso de Bissau e Cabo Verde, tratava-se de uma busca de libertação do colonizador comum, Portugal, que uniu os dois países na luta. E também, como parte desse desejo de libertação, havia um projeto de futuro para esses países independentes, unidos, que esse processo implicava e, claro, expectativas e esperanças. Mas quando *Sans Soleil* se dedica a essa experiência, o que percebemos não remete à euforia revolucionária. As imagens seguem incertas, enquanto acompanham os movimentos das pessoas, do abandono, imagens dessa “África difícil de reconhecer nessa névoa de chumbo”, como diz a carta.

Marker procura mostrar imagens improváveis do que veio depois daquele processo, esses registros que dificilmente seriam ligadas à glória da conquista da independência que explicitam essa história não contada, parte desse balanço que ele deseja fazer em *Sans Soleil*. Disse Fernando Mourão:

Se, do ponto de vista da historiografia portuguesa, a história colonial pode ser entendida como um longo processo de “pacificação” e de progresso rumo à assimilação, que aliás variou de colônia para colônia – este último processo não foi nítido, por exemplo, no caso da Guiné – do ponto de vista africano a história de seus respectivos países, aliás em boa parte criados pelo processo

colonial, assenta num suceder de movimentos de resistência” (MOURÃO apud FERNANDES, 2007)

Em *Sans Soleil*, há o interesse por essas linhas não contadas na história oficial. As imagens da região provocam sobre o que foi visto, dito e refletido sobre esse processo, sobre as vidas das pessoas naquele depois. Vemos os rostos, homens e mulheres em filas, entre promessas e expectativas. Quando essas expectativas e sonhos foram tratados? Em que linhas da História estiveram? O fazer histórico é provocado sobre o que ele tem se voltado, e como se relaciona com as múltiplas memórias desses eventos. Ou como diz a carta no filme:

Ele me escreveu dizendo que “sobre as imagens de Guiné Bissau deveria se colocar uma música de Cabo Verde, como contribuição à unidade sonhada por Amílcar Cabral”. Por que um país tão pobre e tão pequeno interessaria ao resto do mundo? Eles fizeram o que foi possível, eles se libertaram, expulsaram os portugueses, traumatizaram o exército português a ponto de esse iniciar o movimento que derrubou a ditadura e fazer crer em uma nova revolução europeia. Quem se lembra de tudo isso? A História joga pela janela suas garrafas vazias.

Para não cair nas armadilhas da História, que para Marker, muitas vezes ignora a multiplicidade dos relatos sobre o vivido, o movimento é de voltar aos lugares que façam parte desse processo, como no retorno ao cais de Pidijiguti, onde, em 1959, a luta por independência começou. E mais uma vez, temos a questão do retorno no filme; do encontro com imagens de outros tempos, recompostas. Esse ir e vir é um modo melancólico de trazer à tona, junto às imagens do período de esperança, o depois que não veio. E com isso, demonstrar essas linhas com as quais a História não lidou, do modo como uma experiência revolucionária tão comovente, que teria mobilizado até o exército português a fazer o mesmo em seu país, descamba para uma situação tão complexa, triste e imprevista.

Mas os problemas continuaram e continuaram. São pouco excitantes para o romantismo revolucionário: trabalhar, produzir, distribuir, vencer o esgotamento sobre a Guerra, as tentações do poder e do privilégio. Mas a história só é amarga para os que a querem doce.

O modo como Marker lida com essas imagens de Bissau faz com que reflitamos sobre

uma história que não é possível de prever, de que não há um modo como as coisas devam acontecer. Ela não só não é previsível, mas, pelo contrário, penaliza os que lutam para melhorá-la. Resta ao viajante explorar essas linhas e investigar, através dos registros feitos delas junto aos outros, esse trabalho do tempo. A construção de Marker coloca em contato as imagens recentes do viajante sobre aquela região e imagens de arquivos das lutas por independência, sempre buscando um entendimento, através das imagens, do modo como a passagem do tempo recai sobre esses registros e possibilita a construção de uma outra história que não “jogue pela janela suas garrafas vazias”.

O rio mostrado em cores indica o caminho a seguir. Vemos em seguida uma imagem de arquivo em preto e branco que mostra o mesmo rio onde Amílcar Cabral se despedira, pouco antes de ser morto em 1973, devido às divergências dentro do próprio grupo revolucionário sobre esta unidade desejada entre Guiné Bissau e Cabo Verde. Vemos Cabral dar adeus ao rio, na imagem de arquivo, seguida da volta da imagem colorida, em que seu irmão, Luiz Cabral, faz o mesmo gesto naquela ocasião em que era presidente. “Marker vai perseguir o enigma da repetição da história, do mundo, do documentário como uma história verdadeira (sempre renovada e reinventada) e uma geografia imaginária (mas possível)”⁴(NINEY, 2002 p. 103). Marker usa imagens de arquivo de guerrilha em que Luiz Cabral também aparece, para ligá-las aos registros contemporâneos daquela região, e dessa forma constituir o seu movimento do encontro com as imagens e do sentido desta leitura dado na sua construção, do tempo dado a elas. É através desses registros que o diretor trabalha estas linhas de ruptura e continuidade que envolvem expectativas, decepções e uma não-teleologia.

(Fotogramas de *Sans Soleil* - 1982. Dir. Chris Marker. Os dois acenos ao rio)

⁴ François Niney aborda esse aspecto em análise de *La jetée*.

Marker lida com esses documentos encontrados não como monumentos, mas como pontos de contato com o contemporâneo, para tratar da passagem do tempo, e afastar os registros dos redutos de verdade. “Cineastas do *found footage* jogam com as margens, seja com a obscuridade do arquivo efêmero ou com os significados da contracultura escavados”. (ZRYD, 2003, p.41-42) Assim são as imagens de arquivo da ocasião da guerrilha por independência, imagens que tremem, acompanham a luta de perto e proporcionam um contato com aquela experiência. Essas imagens de guerrilha são justapostas, intercaladas entre imagens recentes dos remanescentes da luta, como que na tentativa de revelar o que o tempo lhes acrescenta, se correspondem às expectativas depositadas naquele início.

Cinema do *found footage*, também conhecido como colagem, montagem, ou prática do filme de arquivo, é uma estética das ruínas. Sua intertextualidade é também uma alegoria da história, uma montagem de rastros da memória que o cineasta une com o passado através da lembrança, recuperação e reciclagem. (RUSSEL, 1999, p. 238, tradução nossa)

O uso do *found footage* por Marker faz parte desta crítica à história feita nesse momento do filme. O seu trabalho aqui é de que, através dessa diversidade de documentos, do contato entre eles, seja possível desmontar saberes definidos sobre aquelas experiências e tornar possível perceber, através das sutilezas, do que muda e do que permanece – o que muitas vezes a História ignora. Não se trata somente de lidar com os materiais como preciosidades e monumentalizá-los, é uma questão de montá-los de forma que explicitem uma relação entre os tempos verbais através das imagens, e que provoquem uma reflexão sobre o que foi, e o que poderia ter sido.

Apesar da diversidade da obra de Chris Marker, as experiências com o tempo e de viagem se mantiveram como cerne do seu cinema. Desde o primeiro até os últimos dos seus filmes são ensaios cinematográficos sobre a passagem do tempo e a natureza mutável da memória histórica. É esta exploração do tempo e espaço que se liga a gama das suas investigações. Em muitos aspectos, Marker tem procurado desenvolver uma linguagem fílmica que se assemelhe e dê forma visual a essa preocupação. Ele tem usado o cinema como modo de compilação de histórias pessoais e coletivas, retornando de tempos em tempos às memórias do passado que estabelecem um repertório imagético altamente personalizado do nosso tempo. (KEAR, 2005, p. 49, tradução nossa)

(Fotogramas de *Sans Soleil* - 1982. Dir. Chris Marker. Arquivos da guerrilha por independência)

É possível notar mais uma vez esse trabalho da imagem que revela essa preocupação em dar forma a essa passagem do tempo, em representá-la. E Chris Marker faz isso principalmente através da interferência através da montagem. Nessa passagem por Guiné Bissau, primeiro era o rio visto colorido, um novo registro que leva, em um corte, ao rio das imagens de arquivo. O mesmo movimento é feito também com imagens dos cumprimentos na ocasião da revolução e com imagens recentes. O que se vê exatamente são cumprimentos na ocasião da revolução (img. 6); Corte; Cena recente da condecoração do Comandante Nino, por Luís Cabral, em que os dois se abraçam (img.7) – isso junto ao comentário que antecipa o que a imagem ainda não revela – em que saberemos que esse Nino, que chora, dará um golpe em Luís e tomará o poder. Portanto, a imagem que revelava uma emoção, revela agora um descompasso. O comentário acrescenta um futuro a imagem para lhe dar novos sentidos.

(Fotogramas de *Sans Soleil* - 1982. Dir. Chris Marker. Imgs. 6 e 7)

O trabalho do tempo sobre as imagens, ou a injeção de temporalidade nelas, para Marker, é importante nessa construção de novos discursos e nessa reescritura, como forma de repensar essas histórias, expondo a complexidade que é isso de se voltar ao passado, de se relacionar com imagens do passado diante da multiplicidade das memórias e das experiências com o vivido. Para Marker, esse caminho tem muito mais a oferecer como compreensão. Ou, como diz o trecho da carta, junto às imagens dos remanescentes revolucionários: “e onde se gostaria que houvesse uma memória coletiva, havia mil memórias de homens que desfilam suas feridas pessoais na grande ferida da História”.

Eu lhe escrevo isso de um outro mundo, de um mundo de aparências. De certo modo, os dois mundos se comunicam. A memória é para um, o que a história é para o outro: uma impossibilidade. As lendas nascem da necessidade de decifrar o indecifrável. As memórias devem contentar-se de seu delírio, de sua falta de rumo. Qualquer parada queimaria como uma imagem de filme bloqueada. A loucura protege, como a febre.

Há, em *Sans Soleil*, um manifesto pela memória, e a imagem é seu recurso e sua possibilidade de escrita da história a contrapelo. Chris Marker mistura suas imagens às suas lembranças, que ele faz questão de confundir com as primeiras, às mil memórias de homens que cruzam seu caminho nesse processo. E faz questão de misturá-las, pois afinal, como vai afirmar em *Level five*, “as imagens alheias me interessam muito mais que as minhas”. Esse

encontro das imagens filmadas por ele com as imagens filmadas por outros, através das experiências de outros, possibilitam construir outras memórias várias. Seu interesse por registros de outros é revelador do seu processo de produção e da concepção de memória partilhada (mais do que uma memória coletiva) que possibilite construir uma outra história desse tempo contemporâneo, que para Marker, é um tempo de memória rejeitada, mesmo com a impossibilidade do esquecimento de certos eventos. Essa relação que Marker estabelece com essas experiências de Guiné Bissau e Cabo Verde, e os modos deles terem sido ou não representados atestam esta sua crença na potência da memória em relação à “História que distribui amnésia”, como diz a carta a certa altura do filme. Ou como defendeu Walter Benjamin:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre grandes e pequenos, leva em conta a verdade que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para História. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. (BENJAMIN, 1985, p. 223)

Os escritos sobre História, de Benjamin, informados pelo materialismo histórico, influenciam o cinema de Marker, apesar de o diretor saber da impossibilidade de recobrir os eventos na sua totalidade, e apesar de que nesse revisitar está contido o sentimento do esperado que não se deu, da impossibilidade de uma teleologia. Mesmo assim, o diretor se dedica a esse modo de se voltar ao passado, ao que não foi tratado nessa persistência na reescritura como modo de lidar com essas mil memórias. A memória e a partilha são seu recurso em contraponto a uma certa displicência desta História que “distribui amnésia”. Ou como afirmou Jacques Rancière, da memória em contraponto ao que a informação e sua carga de presente não carregam.

A informação não é a memória. Ela não se acumula na memória, ela funciona apenas para seu próprio benefício. E seu benefício é que tudo seja esquecido para que se afirme a única verdade abstrata do presente e afirme seu poder como único adequado a essa verdade. Quanto mais os fatos são abundantes, mais se impõe o sentimento de sua igualdade indiferente. Mais também se desenvolve a capacidade de fazer sua justaposição interminável impossível de concluir, uma impossibilidade de ler o significado de uma história. (RANCIÈRE, 2001, p. 202, tradução nossa)

A maneira como Chris Marker retrabalha e ressignifica as imagens conecta-se com esta fala de Rancière, pois costuma proporcionar a dúvida e a provocação em relação ao passado, negando a objetividade passageira a ser esquecida da informação. Ele trabalha de forma a embaralhar esta noção definitiva que carrega a informação e sua noção de presente contínuo. Esse presente contínuo é uma impossibilidade para Marker, e é da heterogeneidade de seus documentos, de suas imagens, que ele constrói esse sacudir necessário ao passado, essa volta ao passado através de memórias. A memória seria um antídoto a esse estabelecimento dessa verdade abstrata do presente.

Variedade de documentos, montagem improvável deles, o texto provocativo sobre as imagens, modificações, justaposições, aspectos como esse que fazem não só dessa, mas da obra de Chris Marker, um conjunto voltado para a inquietação de saberes definidos sobre experiências contemporâneas. Marker lida com a variedade de materiais a que tem acesso, sempre gerando algum tipo de tensão que leve a discussão sobre os rumos da história e os modos de abordagem feitos do passado. Para ele, é uma questão de explicitar uma relação entre os tempos verbais, através das imagens, de forma a provocar uma reflexão sobre o que foi, e o que poderia ter sido na história contemporânea. Essa é a política possível para Marker em *Sans Soleil*, é a busca de inscrever aquilo que não foi escrito e que não foi tomado na dimensão dessas rupturas e permanências do passado no presente, que ele trabalha a partir da ressignificação de imagens daquilo que tende a ser esquecido, daquilo que a História não tratou.

Essa postura investigada aqui demonstra uma série de procedimentos que podemos notar nesse que pode ser chamado de cinema da memória de Chris Marker. A sua postura em relação a um passado inquieto aproxima *Sans Soleil* de *La jetée* e nos oferece uma série de questões que ligam as duas obras, a partir dessa temática que o diretor persegue e das escolhas estéticas para lidar com suas questões fundamentais na sua relação com o tempo.

III

LA JETÉE, SANS SOLEIL E AS CONEXÕES NA REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA

Esta terceira parte do trabalho é dedicada a fazer um estudo comparativo entre as duas obras discutidas, buscando explicitar as conexões, as linhas de permanência e ruptura nesse cinema da memória de Chris Marker. Com a análise feita dos dois filmes, foi possível notar que muitas questões presentes em *La jetée* desembocam, serão amadurecidas e, novamente, tratadas no filme de 1982, *Sans Soleil*. Ou como afirmou Chris Marker em uma de suas raras entrevistas.

Vinte anos separam *La Jetée* de *Sans soleil*. E outros vinte anos separam *Sans Soleil* de hoje. Nestas circunstâncias, se eu fosse falar em nome da pessoa que fez esses filmes, não seria uma entrevista, mas um debate. Eu não acho que escolhi ou aceitei: alguém falou em fazer e foi feito. Eu já sabia que há certa correspondência entre esses dois filmes, *La Jetée* e *Sans soleil* e não precisava explicar isto. Até que eu encontrei uma nota anônima sobre meus filmes, publicada num programa em Tóquio, que dizia: “Breve a viagem terá um fim. E então nós vamos saber se a justaposição de imagens faz algum sentido. Vamos entender que rezamos com um filme como quem está numa peregrinação, a cada vez estamos novamente diante da morte: no cemitério de gatos, diante de uma girafa morta, ao lado de kamikazes no momento do salto, em frente a guerrilheiros mortos em combate. Em *La Jetée*, o experimento com o futuro termina com a morte. Ao tratar do mesmo tema, vinte anos depois, Marker supera a morte com a oração”. Quando li isso, escrito por alguém que eu não conheço, que não sabia como fiz aqueles filmes, senti uma emoção e percebi que “alguma coisa” havia, afinal, acontecido. (MARKER, 2009)

Fazemos o movimento semelhante ao de Marker nessa sua fala, observando os dois filmes com o distanciamento desses anos, buscando o que essa passagem de tempo pode revelar. O primeiro filme, como vimos, tem a singularidade da forma dentro da obra do diretor. Única ficção pura, composta inteiramente da tentativa de representação das memórias do homem na sua incapacidade de esquecer. O encontro extremo com as lembranças leva o protagonista à morte. Em *Sans Soleil*, temos uma meditação. O filme da década de oitenta vai retomar essas questões do seu cinema que vinculam a lembrança à imagem e o trabalho da

memória ao trabalho de montagem, e como diz a carta, nesse filme, concluiremos o sentido que Marker queria dar com a justaposição das imagens, é como se algumas respostas de questões do primeiro filme só pudessem ser dadas no segundo. Em *Sans Soleil*, a montagem memória feita em *La jetée* é retomada, essa relação com o tempo é provocada através de uma relação de deslocamento, de uma exploração espacial e temporal revelada na busca pelos “extremos de sobrevivência”.

Em *La jetée*, havia o peso das experiências recentes de guerra e violência. Em *Sans Soleil*, há o balanço, os questionamentos sobre o que essa experiência com o tempo representa; a reflexão sobre os modos de lidar com o que pode e o que não pode ser apreendido do passado. São muitas as questões que ligam os filmes, a carta japonesa sinaliza para a principal delas, do inevitável do tempo, da morte à oração, ou a meditação. O que nos leva a investigar esse movimento feito por Marker como um projeto nos dois filmes.

1.1 O isolamento das imagens de alegria

Logo no início dos filmes, temos um ponto de encontro fundamental: os dois partem de imagens inesquecíveis que pairam sobre as outras e orientam a busca dos demais registros do passado. São fragmentos de alegria que seguem como continuidade, guardados e sempre recuperados à medida que vão convivendo com os demais. Tanto *La jetée* quanto *Sans Soleil* exploram essas presenças, durações, uma imagem como fotografia; a outra em movimento, colorida. Essas presenças criam um contato inicial que se desdobra na relação com as imagens que virão depois, que as constituem e também as assombram. Algo que se aproxima da concepção de Aby Warburg, conforme definiu Antonio Guerreiro: “A imagem, para Warburg é, pois, uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas” (2012). A imagem de Marker pode ser aproximada da ideia de *pathos* do autor, dessa fixação visual que constituímos como referência, nesse lugar da imagem na sua permanência como possibilidade de salvar, petrificar, guardar. Essas imagens isoladas explicitam algo íntimo a ser compartilhado; uma persistência, mesmo que não possamos entender completamente o significado na pessoalidade do que elas representam, são referências em contato com imaginário do diretor e dos seus protagonistas.

Em *La jetée*, a imagem inesquecível da mulher no píer é o instante que o homem persegue nessa era de catástrofe como algo para se agarrar. Partindo dessa busca, o que segue no filme é o exercício mnemônico entre as imagens que convivem com as daquele dia no píer em um quebra cabeça de presenças relevantes e de vazios constituintes. Em *Sans Soleil*, é como se Marker amadurecesse essa questão que lhe é cara, da forma como as imagens inesquecíveis devem ser mostradas, como devem ser apresentadas nos filmes para que possamos perceber o que o diretor, e os protagonistas, gostariam que víssemos, mesmo que para isso seja preciso construir um conjunto heterogêneo, como em *Sans soleil*. A imagem de felicidade, que o viajante tenta montar incessantemente às outras, primeiro é posta isolada, na impossibilidade dessa montagem, senão junto a uma tela preta, mas depois, quase no final do filme, é vista em uma sequência mais longa, junto às outras imagens daquele dia e com o peso da procura e de todas aquelas experiências de viagem. O resultado da forma como as duas imagens são colocadas no primeiro momento é parecido. Elas assumem esse lugar de orientação de buscas, algo próximo da lembrança perfeita na convivência com os demais registros. Em *La jetée*, toda a circunstância que leva a ela é esmiuçada. Em *Sans Soleil* também; a diferença é que não veremos mais uma vez a exata imagem de alegria no filme de 1962, somente a sequência do seu entorno, os pedaços que não tínhamos visto nas primeiras cenas. Em *Sans Soleil* sim, a imagem retorna, adquirindo novos sentidos e outro peso, fora do isolamento.

A imagem restaura uma ligação, necessariamente aporética, entre o presente e um estado das coisas passadas que voltam a se dar no presente. A emoção é o produto de uma “revelação”, de um tipo de epifania. Claro, há confusão: a re-aparição é gloriosa porque ela remete ao retorno de um passado real, enquanto o que aparece não é nada a não ser uma imagem. (LAMBERT, 2008, p.217, tradução nossa)

Marker propõe que vejamos esse momento de revelação, essa epifania, através de suas imagens matrizes e, mesmo que o exato sentimento que os protagonistas dos dois filmes depositam nelas não possa ser perfeitamente repetido, é preciso partilhá-las e montá-las junto às demais. A forma como o diretor as coloca como algo a ser recuperado reforça a ideia que atravessa sua obra do passado que só pode ser revivido ou reinventado através das imagens, dos registros, das repetições imperfeitas feitas dele. Daí concluirmos aqui que um filme

acrescenta o outro, amadurece o que já vinha sendo tratado no primeiro. Daí ser necessário isolar esses momentos orientadores dos demais e repeti-los em meio ao conjunto, em outras circunstâncias, compondo mais uma vez o trabalho mnemônico e os vários estatutos que a imagem pode assumir nele.

Os dois filmes revelam um percurso nos arredores desse imagético fundamental. Quais vivências e registros delas levam até essas imagens fundamentais? Essa é uma de suas principais questões. E o que, nessa repetição, há do que foi vivido? A questão provocadora e que realça a diferença nos dois filmes é que em *La jetée* a confusão entre o vivido e o inventado é posta. Aquela imagem quando recuperada ainda gera essa provocação, a incerteza sobre aquela experiência com a mulher do píer ter realmente acontecido. Em *Sans Soleil*, o que temos apresentado já é o trabalho de reescritura mais consciente e melancólico do que é possível e não é possível alcançar, algo que faz parte dessa relação que Marker estabelece com a memória e é explicitado através do seu trabalho de montagem e de interferência nos registros colecionados.

1.2 A montagem memória comum

Em *La jetée*, o trabalho da memória leva o homem da fragmentação total às imagens cada vez mais organizadas do que viveu ou que inventa ter vivido do passado. Em *Sans Soleil*, a montagem memória deseja dar conta de um trabalho de remetimento, de lugares que levam a outros, ou dessa sensação de presença nos dois, uma experiência temporal comum. O que se assemelha nos dois filmes é o trabalho da montagem que deseja representar o trabalho mnemônico, o “raccord de souvenir” que Marker vai evidenciar em *Sans Soleil* e que já existia em *La jetée*. A metáfora do filmar e do lembrar se repete; os dois filmes revelam um desafio de representação desse tecido mnemônico e das respostas para essa representação encontradas no cinema.

Trata-se da atividade contínua – interminável – de associação de lembranças mecânicas abertas e misteriosas, saltos análogos e ligações improváveis entre as imagens: um regime finalmente próximo, o suficiente, da divagação e do sonhar acordado. (LAMBERT, 2008, p. 74, tradução nossa)

Os dois estão voltados para essa representação dessa atividade contínua no que nela é esforço e no que é espontâneo e inevitável. Como se dá esse procedimento comum e em que se diferem? Em *La jetée*, o quebra cabeça vai sendo montado e a construção das lembranças, no que é presença e intervalo, vai se tornando visível para nós, espectadores, em que o trabalho da memória vai montando os pedaços do vivido até o reencontro da montagem que foi mostrada incompleta inicialmente, da morte do protagonista, em que o vemos finalmente tombar no dia em que teria visto a imagem do rosto da mulher. As lembranças se concentram no que está relacionado à mulher inesquecível, no que leva até ela, de dias vividos com ela. Em *Sans Soleil*, o que temos é uma experiência com a memória traduzida através de deslocamentos espaciais, da convivência dos registros sobre os lugares através de uma experiência temporal de recordar nas suas dimensões íntimas ou na discussão da impossibilidade de uma memória coletiva. Mesmo com essas diferenças, a questão que orienta *La jetée* é a mesma que vai ser dita em palavras somente em *Sans Soleil*: “Como lembrar da sede?” Em *La jetée*, estamos diante dos desafios da linguagem, do trabalho da memória diante de experiências extremas em um mundo de catástrofe, em que recordar, reinventar é a única possibilidade de continuidade. Essa questão persiste em *Sans Soleil*, e se antes não sabíamos “se o que homem que lembra viveu ou inventou” agora temos a questão da recriação posta na mesa como única possibilidade. As imagens não podem ficar por conta do passado se elas não o representam em sua totalidade, elas precisam revelar a passagem do tempo.

Um camarada seu japonês reage agredindo as imagens da memória, desarticulando-as no sintetizador. O cineasta aproveita-se dessa situação para fazer um filme mas, em vez de incarnar estas personagens e mostrar a suas ligações reais ou supostas, prefere apresentar as partes do dossiê na forma de uma composição musical, com temas recorrentes, contrapontos, fugas: as cartas, os comentários, as imagens recolhidas, as imagens fabricadas, algumas outras cedidas. Assim, destas memórias justapostas, nasce uma memória fictícia e, da mesma forma que podia se ler, antigamente, pregado à porta: “a porteira está nas escadas”, pretende-se aqui fazer perceber o filme de letreiros: “a ficção está no exterior”. (MARKER, 1986, p.120-121)

O que Marker já tateava no primeiro filme, nas tentativas de representação da memória, nas projeções do homem através dos tempos, em *Sans Soleil* vai ficando cada vez

mais claro, o procedimento precisa ser exposto. As imagens-lembrança que não repetem o passado precisam ser agredidas, o caráter de invenção, ou de ficção precisa ser revelado. A ficção que antes era dada através da forma desde o início, é discutida através do caráter reflexivo da obra de 1982. Em *La jetée*, tanto o diretor quanto o protagonista percorriam os modos de lidar com o que não larga e como através da junção dos fragmentos recolhidos do vivido, uma outra história daquele homem se construía, algo que custa a representar o que ele realmente viveu, mas que revelava uma tentativa. Em *Sans Soleil*, essa relação com a imperfeição da memória é radicalizada e é preciso, então, através da montagem memória e da modificação das imagens, deixar claro que a reconstrução é a única possibilidade diante da impossibilidade de repetir o que se vive, revelando esse tecido esgarçado da memória constituído de poderosas presenças e de vazios.

1.3 A herança formal de *Vertigo*

Nos capítulos anteriores, quando nos voltamos mais especificamente para cada filme, foram várias as passagens dedicadas à influência de *Vertigo*, de Alfred Hitchcock. Quando observamos as duas obras juntas, ou esse cinema da memória e da passagem do tempo de Marker, a inspiração fica ainda mais evidente. Com esses dois filmes, é como se Marker se filiasse à concepção formal de Hitchcock voltada à representação da vertigem do tempo através das imagens, como se fosse necessário recorrer às suas ideias, aos seus temas, às suas formas, para tratar dessas experiências doloridas com o tempo, com os fragmentos irrecuperáveis dele.

Os dois filmes revelam uma perseguição comum a de Hitchcock no filme de 1958: a perseguição de imagens do passado. Afinal, o que o personagem de James Stewart persegue é uma imagem de Madeleine, algo frágil, um duplo, uma repetição da mulher que ama; os fiapos do que restou do que viveram que o protagonista vê em Judy, na mulher disfarçada. Em Marker, temos as imagens de alegria guardadas, inesquecíveis, que os protagonistas perseguem, que orientam, que os deixam obcecados, que os fazem questionar sua relação com o passado acessado e da forma como ele volta aos pedaços nessa memória imperfeita.

O trabalho de Marker rodeia *Vertigo* muito como o Scotty, de Hitchcock, rodeia Madeleine-Judy (ele o caçador, ela a presa; ou o contrário? como trata o texto de *Sans Soleil*) [...] Reconstruções, revisões, refeições de um filme que, do seu princípio, trata sobre a impossibilidade de começar alguma coisa exceto pelo meio; ou seja, é um filme sobre reconstrução, re-visão, refazer alguma coisa que nunca esteve em primeiro lugar. Judy é maquiada como Madeleine, transformada em um impossível passado que Scotty ('tolo do tempo e amor') deve loucamente perseguir através da 'espiral do tempo'. Um filme sobre necrofilia, como Hitchcock sustentava? Não, não, diz Marker, *Vertigo* é uma sintomatologia de uma patologia normal do amor. Então o que é Madeleine? É o que está perdido, sempre perdido – o próprio evento? (FISHER, 2002, tradução nossa)

O “inevitavelmente perdido” é fundamental no entendimento da obra de Marker de forma mais ampla, ultrapassando esses dois filmes, apesar do tema ser possível de ser notado nas duas obras com mais precisão, como uma continuidade de questões. Ao mesmo tempo, é notório que esse aspecto da passagem do tempo, e do que se perde com ela, não largará mais o diretor. Passando por *Level Five* e o sentimento da “dor do tempo” que o filme tenta revelar, até a relação Hitchcock-Proustiana do CD-ROOM *Immemory*, o que temos são essas tentativas, sempre recorrendo ao que há de contemporâneo na técnica, nas intervenções, para tratar da questão. A questão singular em *La jetée* e *Sans Soleil* é a tentativa de materialização dessa experiência com o tempo, através da montagem memória que deseja dar conta, ou mostrar como não é possível dar conta, dos registros que fazemos do passado. A reflexão feita nos dois filmes de Marker o levou a concluir que o que é inevitavelmente perdido deve ser revelado, e que para perceber isso, é preciso percorrer, projetar seus protagonistas através dos tempos, transitar entre o íntimo do homem que não esquece até as experiências de revolução, partir do presente até o futuro para voltar às imagens inesquecíveis do passado. Para Marker, é preciso levar seus protagonistas entre as linhas da sequóia, às linhas do tempo, às formas que Hitchcock usou para materializar e expor a passagem dele.

(Fotogramas dos filmes *La jetée* - 1962 Dir.: Chris Marker e *Vertigo* (1958)/ Dir. Alfred Hitchcock. O tempo através das formas nos dois filmes)

Algo que nos leva até a herança das formas, nos detalhes que Marker deseja que explicitem a importância do trabalho do diretor americano para ele. A sequóia e suas linhas que revelam os vários tempos são a referência mais direta, mas essas continuidades da inspiração estética, que se relaciona com seu tema fundamental, vão além. Podemos apontar o aspecto fundamental da espiral que vai desde a ideia da vertigem do tempo que nos aprisiona, às formas: desde a imagem emblemática e constantemente destacada por Hitchcock do cabelo

de Madeleine em *Vertigo*, que veremos retomada no cabelo da mulher das lembranças em *La jetée*, até a imagem da mulher de *Vertigo* revisitada em *Sans Soleil*. Há ainda a persistência da ideia da espiral e da vertigem do tempo no filme de 1982, os dois diretores compõem personagens irrecuperáveis às voltas com o que não conseguem esquecer e superar. Ou, como afirmou Chris Marker sobre o filme, revelando essa ligação com sua obra.

Vertigo, o filme, lida com o que não há a fazer com espaço e a queda; é claro, incompreensível e uma metáfora espetacular para o outro tipo de vertigem, muito mais difícil de representar – a vertigem do tempo. O crime 'perfeito' de Elster quase atinge o impossível: reinventar um tempo quando homens e mulheres e São Francisco eram diferentes até o que elas são agora. E é a perfeição, como toda perfeição em Hitchcock que existe na dualidade. (MARKER, 1995)

(Fotogramas dos filmes *La jetée* - 1962. Dir. Chris Marker e *Vertigo* - 1958. Dir. Alfred Hitchcock. A direta herança das formas)

Para tratar desses dramas com o tempo, é como se fosse sempre necessário para Marker, cruzar, expor, deixar clara a influência da obra de Alfred Hitchcock e de que maneira as suas formas são fundamentais na reflexão sobre a nossa relação contemporânea com o tempo, como ele age sobre as pessoas e as coisas, e como *Vertigo* é importante para tornar essa ação do tempo visível, através do cinema, como as imagens de *Vertigo* se tornaram modelo formal (OLIVEIRA JUNIOR, 2011). As imagens, os dramas, as inquietações e os signos criados por Hitchcock são necessários nessas empreitadas, nessas tentativas de representação dessas imagens que geram obsessão; desse sentimento em relação ao tempo e dessa vertigem que atravessa as duas obras.

1.4 O homem do futuro

Se imaginarmos Marker entre seus equipamentos, no seu estúdio de trabalho, na sua sala de montagem, entre fios, computadores, produzindo filmes, CD-ROOMS, criando uma conta no *Second Life*, podemos entender melhor essa persistência em trazer seus personagens do futuro, tanto em *La jetée* quanto *Sans Soleil*. No filme de 1982, passamos boa parte de sua projeção, de alguma forma, confortáveis diante de um filme de viagem e seu entendimento de questões contemporâneas, através dos deslocamentos temporais do viajante, da memória, até que na segunda metade, ficamos sabendo que esse homem que conta suas experiências, vem do futuro. Em *La jetée* também é preciso ir ao futuro para que o protagonista finalmente possa ficar onde deseja se agarrar, às imagens do seu passado.

Ir ao futuro, na cinematografia de Chris Marker, quer dizer, além dessa relação com a memória e do tensionamento dos tempos verbais, ou o desejo de borrar fronteiras entre ficção e documentário, mais que tudo isso, é como se fosse um movimento sempre necessário para alguém sempre tão vinculado ao passado, e ao mesmo tempo, sempre tão contemporâneo. Marker, além de um homem do futuro, além de sempre tentar adiantar e usar o que há de mais moderno na tecnologia a serviço dos dramas que deseja tratar, costuma elaborar esse movimento de se projetar ao futuro como modo de explicitar sua relação inquieta entre passado, presente e futuro que lhe é constante e que em *Sans Soleil* e *La jetée* ele busca deixar claro, mas que ele retomará de forma diversa em filmes como *2084* (1984) em que, para discutir a lei dos Sindicatos, é preciso ir até 2084 refletir sobre as decisões, posturas, sobre os desejos e possibilidades de caminho para as organizações sindicais francesas.

Mas Marker é também um homem do futuro no sentido mais literal. Ele ostensivamente alardeou seu filme de 1995, *Level Five* – que já se voltava para jogos de computadores e a internet – como seu último. 'O cinema não terá um segundo século' - Anunciou Marker, um dos primeiros entusiastas do Mac, como um prelúdio da sua mudança da montagem para a mixagem, da celulóide para a memória digital. Apropriada para alguém obcecado pela forma que o tempo gira em torno dele mesmo, esse passo de Marker em direção ao novo é um momento de 'ricorso', ou de retorno. Apresentando o primeiro produto da fase digital de Marker, o disperso CD-ROM 'Immemory', Thomas Tode mostrou aquilo como uma proximidade do fim. A carreira de Marker voltou para os primeiros momentos. A combinação

presente em *Immemory* de imagens roubadas e originais de locais exóticos já foram testadas no guia de viagem pioneiro nos anos 1940, “Small Planet”. O homem do tempo também é um viajante, e não só do tempo. (FISHER, 2002, tradução nossa)

O movimento feito em *La jetée* e *Sans Soleil*, constituído também desses outros filmes dedicados a esse movimento, através do tempo, parece ser o de explicitar que só é possível entender a forma como o tempo age sobre as imagens e as coisas através desse percurso, desse ir e vir. A questão para Marker é que, se as imagens do passado são irrecuperáveis, é preciso, para ele, partir do presente e deslocar seus personagens também para o futuro, para que eles possam, de alguma forma, enfim, repousar sobre o passado no qual não conseguem se recuperar. Marker se sente sempre provocado sobre a melhor forma de representar essa experiência com o tempo, em uma época do instantâneo fotográfico, do imediato através da internet, tudo isso serve de material para que Marker reflita sobre essas projeções, sobre as possibilidades de nos lançamos através do tempo e dos modos de representar isso.

Imagine um apartamento em algum lugar de Paris. As janelas são cobertas para proteger da luz do dia, e dentro sete ou oito televisores estão perpetuamente ligados. Um deles recebe transmissão de satélite da Coréia, um outro da China, enquanto o terceiro está ligado a um cabo francês. [...] O morador do apartamento, Chris Marker, passa boa parte do seu tempo gravando transmissões de televisão, escrevendo arquivos audiovisuais do futuro. [...] Mas no fim do dia, ele está mais feliz por estar sozinho, criando seus próprios mundos por gravar e refletir sobre as imagens deste, mantendo-as como espelhos e máscaras para as mais profundas memórias culturais e desejos das histórias que vivemos. (LUPTON, 2005, p. 217, tradução nossa)

Viajar no tempo, para ele, é sempre preciso e, se a memória é a máquina do tempo, é pelas dimensões dela que ele deve transitar através das suas imagens, das suas memórias, das memórias do mundo construídas a todo instante, através das fotografias tiradas, das imagens das TVs, dos alcances por satélite, da convivência das lembranças desse e daquele lugar. O que temos no seu cinema é esse contato constante entre experiência mnemônica íntima e a memória do mundo, as memórias desse tempo, as convivências mentais, o deslocamento pelas experiências inesquecíveis, a partilha disso, tudo isso faz parte dessa matéria inquieta em relação ao tempo que lhe constitui e que essas duas obras explicitam.

Considerações Finais

As questões que *La jetée* e *Sans Soleil* trazem são muitas e esse trabalho sinaliza para alguns caminhos, sempre focando nessa relação entre as escolhas estéticas de Chris Marker, a memória, a História e as representações dessas experiências com o tempo. O desejo, com esse trabalho, foi de contribuir no debate sobre esse artista a partir da análise fílmica e da singularidade das questões que esse método possibilita discutir e responder. E ainda, construir diálogos com as teorias sobre a memória, a História e o debate já formado sobre a obra do diretor, de modo a trazer à tona novos pontos e questionamentos.

No primeiro capítulo, em que tratamos de *La jetée*, foi possível explicitar a concepção formal de Chris Marker nesse filme e, dessa forma, caracterizar o lugar que a obra assume na sua carreira. Pudemos observar o fato do filme ter sido feito quase que inteiramente através de fotografias e a escolha do diretor por concebê-lo como uma ficção pura. A análise e o diálogo com o debate em torno da obra de Chris Marker nos permitiu concluir que *La jetée* revela o esforço do diretor na representação da experiência mnemônica do seu protagonista em contato com as questões do seu tempo. A partir dessa investigação, foi possível tratar também desse mosaico da memória que Marker construiu através da montagem das lembranças do personagem, e que o uso de fotografias foi um recurso para tratar desse aspecto fragmentário da memória em uma era de catástrofe. Ir a fundo na estrutura do filme nos permitiu compreender a construção do diretor, que vai da representação de um conjunto de lembranças, que em um primeiro momento surgem desordenadas, fragmentadas, como pedaços e ruínas do que o protagonista viveu, até que passamos a ver imagens mais contínuas que revelam a concepção de Marker sobre o que seria o trabalho da memória. Em *La jetée*, há o esforço do diretor em tornar visível esse trabalho mental da memória através desse conjunto de acessos do protagonista ao seu passado.

No percurso, foi importante também entender as questões históricas que informam esse processo de criação e o debate que se dava naquele momento, do qual Chris Marker fez parte. Com *La jetée*, entre outras obras e contribuições naquela ocasião, ele pôde se inserir mais uma vez nessa discussão de época sobre os modos de representação das experiências difíceis de significar no pós Segunda Guerra Mundial. O filme faz parte de um conjunto de obras que tratam de uma relação tensa com a linguagem a partir do extremo das experiências de guerra. Na análise, foi possível aproximar *La jetée* de obras que fazem parte do debate,

como *Noite e Neblina* (1955) e *Hiroshima Mon Amour* (1959), de Alain Resnais, e *Une minute pour une image* (1983), de Agnès Varda.

Ainda nesse capítulo, foi muito importante também analisar a relação entre cinema e fotografia no filme. O diretor subverte o lugar assumido pela fotografia, quando usada no cinema, quase sempre criando uma espécie de suspensão, para elaborar sua concepção de trabalho da memória através dessa composição dos pedaços do vivido, atingidos pelo protagonista. Através dessa ligação entre fotografia e lembrança foi possível aproximar as questões que Chris Marker trabalha no filme das ideias de Henri Bergson e dessa ligação intrincada entre imagem e lembrança, que envolve essa dinâmica de percepção, reconhecimento e um processo de repetição imperfeito das experiências vividas e desse ressurgimento delas como imagens.

La jetée sinaliza para uma série de indagações que, através da análise fílmica, pudemos propor algumas respostas, como esse constante movimento através do tempo, essas viagens para o passado e para o futuro que, para Marker, mostram ser a maneira possível de refletir sobre as questões de época que lhe tocam.

No segundo capítulo, em que analisamos *Sans Soleil*, foi possível investigar essa obra de balanço, o modo como muitos aspectos presentes em outros de seus trabalhos vão ser tratados e amadurecidos nesse filme de 1982. Nessa análise, observamos o modo como esse filme é construído a partir de um princípio reflexivo, de um constante questionamento sobre os modos do artista lidar com o material que coleciona sobre seu tempo - principalmente imagens da década de 1960, ou sobre a relação com esse conjunto de lembranças e vazios que representa o trabalho da memória.

O capítulo dedicado a *Sans Soleil* foi mais longo, demandou mais tempo, isso porque trata-se de uma obra que tem essa estrutura bastante peculiar e esses movimentos que vão se revelando aos poucos: como as viagens no tempo, principalmente para o passado, mas também para o futuro e a montagem memória que já aparecia em *La jetée*, mas que vemos de forma radical nessa obra. *Sans Soleil* exigiu muito cuidado no procedimento de análise, também, pela persistência em entender o que caracterizava a ordem daquelas imagens pelo mundo, ou o que queria dizer o cineasta ao falar dessa busca pelos “extremos de sobrevivência”. Marker procurou construir ligações entre os países através desses contatos entre a experiência íntima do viajante com eles e o passado de luta que os constitui e os conecta. O trabalho feito pelo diretor é de elaboração de uma costura, de um tecido formado

desse emaranhado entre experiência pessoal com Japão, Islândia, Guiné Bissau, Cabo Verde e as experiências coletivas de luta desses países, suas continuidades e rupturas.

A análise de *Sans Soleil* permitiu também entender mais sobre essa construção mnemônica feita através da montagem que compõe todo o filme: os “raccords de souvenir” ou a montagem memória que deseja dar conta dessas conexões geográficas e temporais que atravessam a obra. Os “raccords de souvenir” foram a maneira que o diretor encontrou para mostrar as justaposições, os deslocamentos quase que instantâneos de um lugar para o outro através do tempo da memória.

A investigação sobre *Sans Soleil* possibilitou também entender a relação que Marker estabelece, como artista, com o passado e com as imagens feitas dele, ou o modo como se processa a recriação que dá título a esse trabalho. A questão para ele é que diante da impossibilidade de repetição do que se vive, ou de recuperação do sentimento do que se viveu, resta a reescritura, a reinvenção. Em uma aproximação com o que defendia Walter Benjamin, Marker nos apresenta o personagem - que se confunde com ele mesmo - Hayo Yamaneko. Este que agride as imagens do passado para que não assumam um lugar de verdade, para que contem uma outra história do mundo.

Partindo desse elo que estabelece com o passado - que pede um trabalho de intervenção e reescritura - é que Marker elabora sua crítica à História e aos discursos constituídos. Passando por Guiné Bissau, Cabo Verde e os ecos da revolução por independência, o diretor elabora suas questões provocadoras sobre esses discursos, colocando em contato seus registros com documentos de *found footage*, montando um conjunto que explicita a imprevisibilidade da história e uma outra escrita dela, que se volte para memória e para os discursos marginais sobre o passado.

O terceiro capítulo foi importante para constatar o que havia sido uma das hipóteses iniciais do trabalho: o fato de haverem questões tratadas primeiramente em *La jetée* que foram amadurecidas e revistas em *Sans Soleil*. Nesse caminho, foi possível notar várias delas como o tema das imagens matrizes, isoladas, que guiam os dois filmes e dão sentido a perseguição das imagens do passado. Observamos ainda a inspiração direta de Alfred Hitchcock para o cineasta através da presença de seus temas, suas imagens e de suas formas nesses dois filmes. O capítulo foi dedicado a notar esses aspectos comuns que orientam essa construção de um cinema da memória do diretor e, ainda, a investigar a singularidade com que cada um dos filmes aborda essas questões e de que forma são tratadas a partir da criação da *mise en scène*.

A dissertação é concluída com uma reflexão sobre Chris Marker como esse artista constantemente conectado, seja através dos satélites presentes no seu apartamento, em que costumava receber sinais de TV pelo mundo, seja por essa constante sintonia com as imagens e os registros feitos do passado como modo de se relacionar com o presente e com o futuro. Os seus personagens que viajam no tempo remetem a esse homem interessado pelas imagens que nos perseguem, nos formam, nos orientam (e desorientam) e pelo modo como elas apontam para um futuro, para uma reflexão sobre os rumos a seguir. Marker foi um diretor voltado para essa materialização da coisa vivida através das fotografias, dos filmes, do CD-ROOM, das intervenções feitas sobre esses materiais a que tem acesso, que o encontram. Trata-se de um conjunto que revela um trabalho de colecionador que partilha esses cacos tão relevantes e representativos do seu tempo

Referências Bibliográficas

- ALPIGIANO, Jean-Luc. L'ordre et le désordre de mémoire: André Bazin, Chris Marker, Alain Resnais et *L'Espece Humaine*. *Cahiers du Cinéma*. p. 24-28. (Dec.1998).
- ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo, Ecrits (1942-1984)*, Ed. L'archipel, Paris, 1992.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Cosac Naify. São Paulo, 2010.
- _____. *L'Histoire Camera*. Paris, Gallimard, 2008.
- BARR, Burlin. "'Wandering with Precision': Contamination and the Mise-en-Scene of Desire in Chris Marker's *Sans Soleil*." *Screen*. 45 (3). 2004 Autumn. p. 173-89.
- BAZIN, André. Lettre de Sibérie. In: *Le cinéma français: de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris, *Cahiers du cinéma*, 1998.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema, Video*. Papirus. Campinas. 1997
- _____. *L'entre-images: Photo, cinéma, video*. Paris: La Difference, 1990.
- _____. *L'Entre-Images 2: Mots, Images*. Paris P.O.L, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- BENSMAIA, Réda. "From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's '*La Jetée*'." *Camera Obscura*. 24. (1990), p. 138-61.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo. Martins Fontes, 1999.
- BLUMLINGER, Christa. O imaginário da figura documentária: Sobre Level Five de Chris
- BOUQUET, Stephane. Chris Marker, dans le regard du chat. *Cahiers du Cinéma* no. 522 (March 1998) p. 58-61.
- CASEBIER, A. "A deconstructive documentary." *Journal of Film and Video* Vol XL no 1 (Winter 1988); p 34-39.
- DE CERTEAU. Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. Artes de Fazer*. Petrópolis. Vozes, 1994.
- DELAGE. Christian & GUIGUENO, Vincent. *L'historien et le film*. Paris: Gallimard, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *Théorème 6.: Recherches sur Chris Marker*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- ELSEN, Ken. "Sans Soleil". *Cineaste*. 14.2. 1985. p.44.

- ÉVORA, Rosária. *Cabo Verde – A abertura política e a transição para a democracia*. Cidade de Praia. Spleen. 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.
- FISHER, Mark. Six Re-Views of Chris Marker: The Art of Memory. Publicada no site Metamute. (Dez 2002) Disponível no endereço: <http://www.metamute.org/editorial/articles/six-re-views-chris-marker-art-memory>. Acessado em Novembro de 2012.
- FRODON, Jean-Michel. Dir. *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XXe siècle*. Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2007
- FRODON, Jean-Michel; Bughin, Cyril "La lumière noire de "Sans soleil". Cahiers du Cinema nr 585 (Dec 2003); p 122-131.
- GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia, ou voyage à travers les médias*. Paris: L'Harmattan. 2001.
- _____. *Le documentaire, un autre Cinéma*. Nathan. Paris, 1995.
- _____. Sans Soleil. *Revue du Cinéma*. 380. Março, 1983.
- GRÉLIER, Robert. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa. Horizonte, 1986.
- GUERREIRO, Antonio. Aby Warburg: IMAGEM, MEMÓRIA E CULTURA. Texto disponível no endereço eletrônico: http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminar_io_Antonio_Guerreiro.html. Acessado em Novembro de 2012.
- HARBORD, Jane. *Chris Marker – La jetée*. Afterall Books. 2009.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo. Companhia das letras, 1995.
- JEANCOLAS, Jean Pierre. "Sans Soleil", Chris Marker. Le monde, à la lettre". Positif. Março, 1983 . p. 264.
- JACOB, Gilles. "Chris Marker and the Mutants". *Sight and Sound*. 35.4. 1966.
- KAST, Peter. La jetée in: *Cahiers du Cinema*. n. 149. Novembro, 1963. p. 51.
- KAWIN, Bruce. "Time and Stasis in La Jetée". *Film Quarterly* v. 36.1. Outono, 1982.
- KEAR, Jonathan. The Clothing of Clio: Chris Marker's Poetics and the Politics of Representing History. in: *Film Studies* . No 6. 2005. p. 49-61.
- LARDEAU, Yann. "L'empire des mots". *Cahiers du Cinéma*. 345 (1983): p. 60-1.
- LAMAÎTRE, Barbara. Sans Soleil, le travail de l'imaginaire. in: *Théorème 6.: Recherches sur*

- Chris Marker. Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- LAMBERT, Arnaud. *Also Known as Chris Marker*. Le point du Jour. Vérone, 2008.
- LANGMANN, Ursula. O Manual da História idealizado. In: GRÉLIER, Robert. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa. Horizonte, 1986.
- LUPTON, Catherine. Chris Marker: Memories of the future. Chicago University, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *O filme ensaio*. Concinnitas. Rio de Janeiro, 2003.
- MARKER, Chris. A free replay (notes on Vertigo) by Chris Marker in: *Positif* 400 (June 1994): 79-84.
- _____. *Commentaires I*. /Paris: Editions du Seuil, 1961.
- _____. *Commentaires II*. /Paris: Editions du Seuil, 1967.
- _____. Entrevista dada ao jornal *Liberation* e publicada pelo jornal O Globo online em outubro de 2007. Disponível no endereço: <http://oglobo.globo.com/blogs/ny/posts/2007/10/07/uma-entrevista-rara-de-chris-marker-76215.asp>. Acessado em Janeiro de 2013.
- _____. L'age D'Or. In: *Esprit*. (Maio 1948). p.158.
- _____. *Le dépays*. Paris: Éd. Herscher, 1982.
- _____. *La jetée*. Comunicação cinema. 1996.
- _____. Le cinérama. *Cahiers du cinéma*. 27. Outubro, 1953. p.34-374
- _____. Lettre de Mexico. *Cahiers du cinéma*. 22. Abri, 1953. p.33-35.
- _____. Phénomène. The Magazine Traffic. Paris, 1999.
- _____. *Staring Back*. Ohio: Wexner. Center, 2007.
- MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). Catálogo Marker. bricoleur multimídia. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Da utilidade e do Inconveniente da História para a Vida*. São Paulo. Escala, 2007.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. São Paulo: Papirus, 2005
- _____. La representacion de la realidad. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.
- NINEY, François. L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans. in: Théorème 6.: *Recherches sur Chris Marker*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2002
- PETIT, Chris. "Insane Memory." (Chris Marker's reference to Hitchcock's 'Vertigo') *Sight and Sound* v4, n7 (July, 1994):13.
- RAFFERTY, Terrence. "Marker Changes Trains". *Sight and Sound* vol 53.4. Outono, 1984.

- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: Estética e Política. Editora 34. São Paulo, 2009
- _____. La fiction documentaire: Marker et la fiction de la mémoire. in: RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- RENOV, Michael. The Subject of Documentary. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2004.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press. 1999.
- STAM, Robert. Introdução à teoria cinematográfica. Papirus. São Paulo, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História Memória, Literatura- O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- _____. *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. Editora 34. São Paulo, 2005.
- THIRARD, Paul-Louis. “Sans Soleil” Ex fans des sixties...” *Positif*. 265 (1983): p. 62.
- WEYERGANS, François. La jetée in: *Cahiers du Cinema*. n. 146. Agosto, 1963. p. 37.
- VÁRIOS in /Dossier Chris Marker/ in *Positif* No. 433, 1997.
- XAVIER, Ismail, *O discurso cinematográfico*, São Paulo: Paz e Terra, 2005
- ZRYD, Michael. Found Footage: Film as a discursive Metahistory. In: *The Moving Image*, Volume 3, No 2, 2003. p. 40-61.

Filmografia principal

- HITCHCOCK, Alfred. 1958. Vertigo. Estados Unidos. Cor. 128 min.
- MARKER, Chris. 1984. 2084. França. Cor. 10 min.
- MARKER, Chris. 1962. La jetée. França. p&b. 28 min.
- MARKER, Chris. 1977. Le fond l'air est rouge. França. Cor. 177 min.
- MARKER, Chris. 1963. Le joli mai. França. p&b. 165 min.
- MARKER, Chris. 1976. Le spirale. França. Cor. 145 min.
- MARKER, Chris. RESNAIS, Alain. 1953. Les statues meurent aussi. França. p&b. 30 min.
- MARKER, Chris. 1957. Lettre de Sibérie. França. Cor. 62 min.
- MARKER, Chris. 1997. Level Five. França. Cor. 106 min.
- MARKER, Chris. 1970. On vous parle du Brésil: Carlos Marighella. p&b. 20 min.
- MARKER, Chris. 1983. Sans Soleil. França. Cor. 100 min.
- RESNAIS, Alain. 1955. Noite Neblina. França.p&b. 32 min.
- RESNAIS, Alain. 1959. Hiroshima Mon Amour. França e Japão. p&b. 90 min.
- TARKOVSKI, Andrei. 1979. Stalker. URSS. Cor. 163 min.
- VARDA, Agnès. 1983. Une minute pour une image. França. p&b. 2 min.
- VARDA, Agnès. 1982. Ulisses. França. Cor. 22 min.
- VARDA, Agnès. 2004. Ydessa, le ours et etc. França. Cor. 44 min.