EMI KOIDE

**Por um outro cinema – Jogo da memória
em Chris Marker**
(Versão corrigida)

São Paulo

2011

EMI KOIDE

Por um outro cinema – Jogo da memória em Chris Marker

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano

Orientadora: Profª. Dra. Iray Carone

São Paulo

2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Koide, Emi.

Por um outro cinema – jogo da memória em Chris Marker / Emi Koide; orientadora Iray Carone. -- São Paulo, 2011.
254 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Cinema 2. Memória 3. Imagem 4. Teoria crítica 5. Educação
I. Título.

TR892

Por um outro cinema – Jogo da memória em Chris Marker

EMI KOIDE

BANCA EXAMINADORA

(Nome e Assinatura)

(Nome e Assinatura)

(Nome e Assinatura)

(Nome e Assinatura)

(Nome e Assinatura)

Tese defendida e aprovada em: ____/____/____

Aos meus pais, Kiyomi e Mirian

Agradecimentos

À orientadora Iray Carone, pelo apoio, acolhimento e incentivo à pesquisa. Obrigada pelos comentários, valiosas indicações sobre a forma paratática e pistas que em muito me auxiliaram.

À FAPESP, pelo financiamento que possibilitou a realização desta pesquisa, incluindo parte do estágio no exterior. Também pelos pareceres técnicos dos relatórios que contribuíram ao desenvolvimento do trabalho.

À Capes, pela concessão da bolsa sanduíche para o estágio de pesquisa em Paris.

Ao professor Jean-Louis Déotte, co-orientador da pesquisa em Paris. Agradeço também pelas observações, indicações e conversas sobre Walter Benjamin, o sonho coletivo nas passagens parisienses e o cinema de Marker.

Ao professor Ismail Xavier pelo diálogo sobre a relação entre ensaio e cinema. Agradeço também pela disponibilização de livros sobre Marker e alguns filmes, além das sugestões e observações no exame de qualificação.

Ao professor Ricardo Fabbrini, pela leitura atenta, sugestões e contribuições para a pesquisa no exame de qualificação.

À professora Maria Luisa Sandoval Schmidt, pelas conversas sobre Walter Benjamin em suas aulas.

Aos professores Henri Gervaiseau e Eduardo Morettin, pelo diálogo sobre cinema, história e Marker.

Ao professor Philippe Dubois pelo apoio, indicações e pistas em Paris.

À Christine Van Assche, curadora do departamento de Novas Mídias do Centro Georges Pompidou, que possibilitou a consulta de arquivos referentes à obra de Marker. A Etienne Sandrin e Gilles Bion que generosamente contribuíram durante o *séjour* de pesquisa no centro. À Maria Rachita que gentilmente me recebia nos dias de consulta.

Ao IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) pelo acesso a partes de seus arquivos, em especial à bibliotecária Julie Le Men e ao gentil acolhimento de Catherine Josset.

Ao Ars Santa Mònica de Barcelona, pela possibilidade de visitar *Zapping Zone*, em especial à Fina Duran.

Muitíssimo obrigada à produtora ISKRA pelo acesso aos filmes, arquivos e dossiers de imprensa, principalmente à Inger Servolin e à Viviane Aquili.

À Laurence Braunberger da produtora Films du Jeudi, pelo acesso aos filmes.

À Laure Gaudenzi da Cinemathèque Universitaire de Paris 3 e ao técnico Olivier.

Ao organizador da mostra *Chris Marker – Bricoleur multimídia*, Rafael Sampaio, pelo acesso a extenso material e por possibilitar a projeção de tantos filmes no Brasil. Agradeço também Adilson Mendes da Cinemateca Brasileira, professora Maria Doura Mourão, Patrícia Silva e Ronaldo Entler.

À Laula, feliz encontro: pela especial sessão de descoberta de *Mystère Koumiko*, depois por outras sessões de filmes, passeios de *scooter*, conversas infindáveis madrugada adentro e por compartilhar sonhos, ideias e risadas.

Aos raros e especiais markerianos:

Robert Grélier, *ancien markérien*, que generosamente disponibilizou filmes, material e anedotas sobre Marker, incentivando esta pesquisa a existir.

Guy Gauthier (*in memoriam*) pelas dicas e observações por conversas telefônicas e *e-mails*.

Nicolau Bruno por compartilhar materiais, filmes, ideias, inquietações e devaneios.

Lúcia Monteiro, Shiho Azuma, Jean-Christophe Blum e Nathalie Mary, que contribuíram com filmes perdidos, ideias, contatos e pistas.

Christiane Succab-Goldman pelos *e-mails* e últimas notícias de Marker.

Thoma Vuille, M. Chat, pelas histórias e, principalmente, pelos gatos.

Bruno Muel, Yves Cohen, Peter Kassovitz, André Labarthe, Catherine Belkhodja que generosamente concordaram em conversar sobre o *bricoleur*, sobre cinema e outras coisas.

Ao Olavo Rizzo, pela digitalização de filmes e por auxiliar na busca de outros raros perdidos.

À María Soliña que gentilmente disponibilizou materiais espanhóis sobre o cineasta.

Ao amigo querido, Flavio Cury, pelo apoio e ajuda providencial nos momentos necessários, que acompanha esta pesquisa desde sua pré-história.

À Karine Brutin, da CIUP e à amiga Kate Brilhante que me auxiliaram com os textos e traduções em francês.

Meus sinceros agradecimentos ao Jean-Claude Elias, pela leitura, correções em vários idiomas, observações e sugestões a este trabalho.

Às amigas e aos amigos: Rosana, Lud, Jaqueline, Renato, Mariane, Leandro, Egbert, Aline, Milton, Claudinha e a tantos outros que fizeram parte deste percurso em diferentes momentos.

Ao John, pela companhia, atenção, apoio e compreensão, no momento de finalização desta pesquisa.

Agradeço especialmente às amigas cúmplices desde o início desta empreitada: à Maíra, pela leitura do texto, incentivo e entusiasmo; à Daniela, pelo apoio logístico-emocional nos momentos críticos.

À minha família: meus irmãos Kiyoshi e Tie, que acompanharam de perto este percurso, me auxiliando em tantas coisas. E, sobretudo, aos meus pais, Mirian e Kiyomi, pela confiança, apoio incondicional e tudo mais.

“Para saber é necessário imaginar. Nós devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que imaginar isso, de todo modo – o que é verdade –, não o podemos, nós não poderemos até o fim. Mas nós *devemos*, o que é tão pesado de se imaginar. Como uma resposta a oferecer, a uma dívida contraída com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram para nós do real horripilante de suas experiências. Portanto, não invoquemos o inimaginável. Era tão mais difícil, para os prisioneiros, de preservar do campo estes farrapos dos quais nós somos depositários no presente, com o peso de sustentá-los com um único olhar. Esses farrapos nos são mais preciosos e menos apaziguadores que todas as obras de arte possíveis, arrancadas para um mundo que os queria impossíveis. Imagens *apesar de tudo*, portanto: apesar do inferno de Auschwitz, apesar dos riscos incorridos. Nós devemos, em retorno, contemplá-las, assumi-las, tentar relatá-las. Imagens *apesar de tudo*: apesar de nossa própria incapacidade de saber olhá-las como elas o mereceriam, apesar de nosso próprio mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária.”

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris: Les Editions de Minuit, 2003, p. 11.

“[...] Pois não é certamente sinal de saúde que uma sociedade seja tão obcecada pelos significantes do próprio passado, preferindo exorcizá-los e mantê-los indefinidamente vivos como «fantasmas» a dar-lhes sepultura, e que ela tenha tanto medo dos significantes instáveis do presente a ponto de não conseguir enxergá-los senão como os portadores da desordem e da subversão. [...] Por isso, aos adultos que se servem dos fantasmas do passado apenas como espantalho para impedir que as próprias crianças se tornem adultos, e que se servem das crianças apenas como álibi para encobrir a própria incapacidade de enterrar os fantasmas do passado, é preciso lembrar que a regra fundamental no jogo da história é que os significantes da continuidade aceitem trocar de lugar com os significantes da descontinuidade, e que a transmissão da função significante é mais importante que os próprios significados. [...] Caso contrário, diante de adultos que se fazem literalmente de mortos e preferem confiar os próprios fantasmas às crianças e as crianças aos próprios fantasmas, as larvas do passado voltarão à vida para devorar as crianças, ou então as crianças destruirão os significantes do passado: o que, do ponto de vista da função significante – isto é, da história – é a mesma coisa. Justamente o oposto do que narra o mito de origem de um ritual de iniciação dos índios Pueblos: às larvas dos mortos que retornavam ao mundo dos vivos para levar embora as crianças, os adultos – diz o mito – ofereceram-se para personificá-las todos os anos em uma divertida mascarada, sob a condição de que as crianças pudessem viver e tomar, um dia, o seu lugar.”

Giorgio Agamben, *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte: ED. UFMG, 2005, p.106-107.

Resumo

KOIDE, Emi. *Por um outro cinema – jogo da memória em Chris Marker*. São Paulo, 2011. 254 f. Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

O presente trabalho é uma reflexão crítica sobre o estatuto da imagem e sua relação com a memória e a história na sociedade contemporânea, em que a influência dos meios de comunicação de massa, da indústria cultural e dos recursos audiovisuais é dominante. Em contraponto a essa produção audiovisual, que produz consenso acerca da memória e da história, impondo uma espécie de padronização das experiências, examinou-se como uma outra produção cinematográfica pode servir como meio de um “aprendizado” crítico frente às mudanças da percepção humana com o advento de novas tecnologias, tal como apresentado por Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. A partir da interpretação do ensaio de Benjamin por Miriam Hansen, tratou-se de refletir sobre o conceito de mimese – desdobrado em jogo e semelhança – que propicia ao aparato cinematográfico a possibilidade de emancipação de uma repetição infernal e perversa, regulando uma nova relação entre ser humano e máquina voltada para a criação não destrutiva e crítica. Através da produção fílmica de Chris Marker, deparou-se com um cinema em que a montagem e a organização da sintaxe fílmica podem criar novas constelações de sentido e abrir brechas para uma possível perlaboração da memória, pois a imagem em conjunção com o texto incita a reflexão sobre a história e sobre a própria imagem. Na análise de filmes, fotografias e textos de Marker, procurou-se compreender o modo de articulação de imagem e som em seus trabalhos, levando em conta as considerações de Benjamin sobre o cinema e sobre a história. No cinema de Marker, o trabalho é o de justamente converter o cinema em “antídoto” contra a dominação, fazendo com que o aparato se volte contra a ilusão falseadora, denunciando os próprios modos de produção de imagens e da história. Sua montagem se realiza através de uma mimese da memória criativa – um agenciamento de imagens e sons que cria conjunções dialéticas, que desperta para o que foi esquecido e provoca a reflexão.

Palavras-chave: Cinema, Memória, Imagem, Teoria Crítica, Educação

Abstract

KOIDE, Emi. *For another cinema – Memory Game in Chris Marker*. São Paulo, 2011. 254 f. Thesis (Doctoral). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

This thesis is a critical treatment of images and their relationship to memory and in contemporary social history, specifically the influence of the mass media where audiovisual media are dominant in industrial culture. Mainstream audiovisual production creates consensus of memories and “accepted history” by imposing standardization of experience, in contrast this thesis focuses on an analysis of a different practice within cinematography which, through developing critical reflection, highlights how human perception has changed due to the adoption and influence of new technologies: ideas put forward by Benjamin in his essay “The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility”. Miriam Hansen’s interpretation of mimicry, developed by play and similarity, is a starting point for this thesis. Herein it is proposed that cinema has the ability to free itself from endless and perverse repetition, establishing between humans and technology a new relationship that is critical and non-destructive. By investigating the syntax in Chris Marker films, which consider history and images, this thesis aims at a possible working-through process as to how cinema could enable memory. Benjamin’s writings about cinema and history are explored by analysing Marker’s films, photographs and texts; understanding is sought through the manner of his articulation of image and sound. In Marker’s films, the purpose is to fairly convert the cinema into an “antidote” against repression, by turning his cameras on the illusions and denouncing those same production methods used to make false images and history. The montage of his images mimics a creative memory, an arrangement of sounds and images that create dialectic connections; his work awakens what had been forgotten and provokes reflection.

Keywords: Cinema, Memory, Image, Critical Theory, Education.

Résumé

KOIDE, Emi. *Pour un autre cinéma - Jeu de mémoire chez Chris Marker*. São Paulo, 2011. 254 f. Thèse (Doctorat). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

Le présent travail est une réflexion critique sur le statut de l'image et son rapport avec la mémoire et l'histoire dans la société contemporaine, sur laquelle l'influence des moyens de communication de masse, de l'industrie culturelle et des ressources audiovisuelles est dominante. En contrepartie à cette production audiovisuelle, qui produit un consensus à propos de la mémoire et de l'histoire, en imposant une sorte d'uniformisation des expériences, nous avons examiné ici comment une production cinématographique peut servir comme outil "d'apprentissage" critique face aux changements de la perception humaine qu'a entraînés l'avènement de nouvelles technologies, ainsi que l'a présenté Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. À partir de l'interprétation de l'essai de Benjamin par Miriam Hansen, nous avons essayé de réfléchir sur le concept de mimésis - dédoublé en jeu et ressemblance - qui offre à l'outil cinématographique la possibilité de l'émancipation d'une répétition infernale et perverse, en instaurant un nouveau rapport entre l'être humain et la machine dirigé vers la création non destructive et critique. À travers la production cinématographique de Chris Marker, nous nous sommes placés face à un cinéma dans lequel le montage et l'organisation de la syntaxe cinématographique peuvent créer des nouvelles constellations de sens et ouvrir des issues pour une possible élaboration de la mémoire, car l'image en conjonction avec le texte incite à la réflexion sur l'histoire et sur l'image elle-même. En analysant les films, les photographies et les textes de Marker, nous avons cherché à comprendre l'articulation de l'image et du son dans ses œuvres, en prenant en compte les considérations de Benjamin sur le cinéma et sur l'histoire. Le travail de Marker consiste précisément à convertir le cinéma en "antidote" contre la domination, en faisant en sorte que l'outil se tourne contre l'illusion trompeuse, en dénonçant les moyens-mêmes de production d'images et de l'histoire. Son montage se réalise à travers un mimésis de la mémoire créative - un agencement d'images et de sons qui crée des conjonctions dialectiques, qui nous éveille à ce qui a été oublié et provoque la réflexion.

Mots Clés: Cinéma, Mémoire, Image, Théorie Critique, Education

Sumário

Prelúdio	13
Chris Marker– O mais conhecido autor de filmes desconhecidos	19
Imagem, mimese e horror	
Imagens na caverna	30
Abrir os olhos ao horror - Kurosawa e o caos	44
Ainda o Horror: <i>Okinawa Mon Amour</i>	48
O Horror Tem Um Nome e Um Rosto	54
De Volta à Okinawa	59
Jogo e repetição	
<i>Spielen</i> – Jogar, brincar, atuar	62
<i>Replay the Second Chance - La jetée</i> – remake de <i>Vertigo</i>	68
<i>Madeleine</i> – Memória, repetição e diferença	76
Reencontrar <i>Madeleine</i> – Imemória de Proust à Hitchcock, ou vice-versa	91
Décalage	
Distâncias Temporais, Inervação e Inconsciente Ótico	98
<i>Staring Back</i> – Olhar de Novo	104
Inervação cinematográfica	
Benjamin, Vertov e o camundongo Mickey	110
Cinema <i>en abyme</i>	119
História <i>en abyme</i>	120
Guerras e jogos da técnica	
Jogo da Guerra	127
Pós-guerra: amnésia e o fantasma em <i>Mystère Koumiko</i>	133
<i>Okinawa Encore : La guerre n'est pas finie</i>	155
Erro do Tipo 14 – <i>Fatal Error!</i>	160
História como repetição macabra	170
Retorno às Imemórias das Guerras	174
Ensaio	
<i>Sans Soleil</i> – filme canção por uma memória	178
Ensaio	180
Parataxe	184
Filme-ensaio	187
A Imagem da Felicidade e as Cinzas	189
Ilhas: entrelaçamento de memória e esquecimento	192
Japão: ilha amnésica e do rasgo no tempo	195

Japão e África: <i>mono-no-aware</i> e a ferida no tempo.....	197
Mimese da Memória.....	201
Sono e despertar - Abrir os olhos ao acordar – Olhar bem antes de dormir	
Paris - Tóquio.....	208
“América” - Tóquio.....	216
Coda ou Fim de partida.....	223
Produção audiovisual consultada.....	239
Bibliografia	
Específica.....	245
Geral	249

Prelúdio

O presente trabalho apresenta um estudo crítico sobre a imagem e a produção audiovisual em sua relação com a memória e a história na sociedade contemporânea, a partir de algumas obras audiovisuais do artista Chris Marker e das reflexões de Walter Benjamin.

Desde meados do século XX, assistimos à crescente importância dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, em que a produção de imagens – fotografias nos jornais e revistas, filmes, televisão, internet – passam a fazer parte integrante da vida cotidiana em escala mundial. Ao mesmo tempo, acompanhamos o aparecimento de uma preocupação cada vez maior com a memória e com a história, tal como observa Huyssen (2000, p. 14), por meio da criação de museus, monumentos, restauração dos centros históricos das cidades, programas e canais de televisão especializados em temas históricos, a obsessão em se arquivar presente na capacidade monumental de armazenamento de informação nos computadores e sua disponibilização na rede através da internet. No entanto, esta sociedade obcecada pela memorização total torna-se cada vez mais amnésica, diante da comercialização da memória e da atomização do espaço público, em que a mídia se torna depositária da memória.

A imagem e, sobretudo, as produções audiovisuais¹, ganham importância gigantesca como formadoras de opinião, exercendo notável influência nos modos de vida. Os telejornais, as telenovelas, os canais de difusão e de compartilhamento de fotos e vídeos na internet atestam o papel determinante do audiovisual na atualidade. Existe hoje um enorme arquivo de material filmado, formado por materiais de diferentes gêneros cinematográficos, televisivos, videográficos e digitais que circula e cresce continuamente, fazendo parte dos produtos culturais diariamente consumidos. Para Ignacio Ramonet e Serge Daney a relação das pessoas com o passado e com a memória não mais se distingue desse conjunto de imagens e sons existentes, de modo que a memória do sujeito se embaralha com esse material fílmico, dando

¹ Podemos elencar a título de exemplo algumas produções da indústria cultural dedicadas a temas históricos: *A Lista de Schindler* (1993) de Spielberg, *A vida é bela* (1997) de Benigni, *A Conquista de Honra* (2006) e *Cartas de Iwojima* (2006) ambos de Clint Eastwood.

lugar a “uma espécie de cinefilia de massa”². Em uma sociedade bombardeada de informações e imagens, que produzem alienação crescente, regida pelo espetáculo — como apresenta Guy Debord — o espectador se confunde com a própria imagem que ele observa, e à medida que o faz, menos vive: “quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu desejo”³. Há uma dimensão psicossocial da memória que deve ser considerada a partir dessa potente influência dos meios audiovisuais.

Em contraposição à “musealização” e à reificação da memória produzidas pela indústria cultural na sociedade de consumo, procuramos indagar e refletir, a partir de outro tipo de produção audiovisual, quanto à possibilidade de rearticulação crítica das imagens e dos sons, e, para tanto, debruçamo-nos sobre algumas obras do artista e cineasta francês Chris Marker. Esta escolha deve-se à aproximação e à análise de sua produção, que não somente aborda a memória e a história de uma forma original, mas, de maneira mais radical, propõe por meio da montagem de imagens, palavras e sons, uma criação que incita à reflexão crítica a partir da experiência estética. Seus filmes exploram, desde os anos 1950, uma dimensão experimental e crítica do meio cinematográfico, transportando-a para outros suportes técnicos – vídeo, instalação, televisão, vídeo digital, computador, internet e ambientes virtuais. Pode-se dizer que Marker, além de ser um testemunho do século XX e das mudanças tecnológicas no campo da imagem, instaura um modo próprio de fazer filmes, em que o estético e o político estão sempre articulados.

Assim, somos levados ao clássico texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, ensaio amplamente conhecido e debatido, mas que julgamos significativo para compreender as influências e as potências das técnicas de reprodução audiovisual na era digital e a produção filmica markeriana. Para tanto, revelou-se instigante e profícuo partir da interpretação de Mirian Hansen (2004) sobre o célebre ensaio benjaminiano, na qual a autora nos convida a refletir a respeito dos desdobramentos das considerações do filósofo quanto ao cinema, e da relação entre homem e tecnologia e, experiência estética a partir do conceito de jogo (*Spiel*), que por sua vez implica também o conceito de mimese. Isso porque a modernidade deixava de lado a preeminência da bela aparência (*Schein*) em detrimento da dimensão do jogo (*Spiel*). A constelação conceitual de

² Marc Ferro, “Sobre três maneiras de escrever a história – Entrevista com Marc Ferro publicada no *Cahiers du Cinéma* (1975)”. In: *Cinema e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 69-70.

³ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, p. 24.

Benjamin implica relações entre suas teorias da história, da memória e da linguagem, que, por sua vez, ilumina aspectos dos filmes de Marker. A mimese para Benjamin se constituiria, não como uma reprodução verossimilhante de algo existente ou de imitação idêntica de uma coisa ou de uma ação, mas em um ato produtivo de semelhanças extrassensorial – ou seja, algo que não é captado de modo imediato – sendo a leitura um modo de interpretar e de criar tais semelhanças. Os jogos e brincadeiras infantis seriam expressão dessa mimese criativa. Essa mediação simbólica estaria presente na linguagem, seja na escrita, seja na pintura ou nos gestos. Se por um lado o jogo pode relacionar-se à alienação e à repetição infernal, tal como o trabalho na fábrica, por outro, o hábil jogador seria capaz, devido a uma inervação sensória, de antecipar a jogada e o futuro, agindo com rapidez e sagacidade motora. A inervação das crianças que brincam e jogam e dos jogadores com presença de espírito conjugaria ao mesmo tempo capacidades receptiva e criativa. Essa capacidade que inerva a recepção e a criação se relacionaria também com a leitura interpretativa do historiador materialista, que deve ser capaz de tomar posição diante da configuração de tempos em que passado e presente iluminam-se de um modo novo. O cinema como aparato técnico teria o papel de regular uma nova dimensão perceptiva no tempo urbano-industrial, e também uma nova relação entre a humanidade e a técnica. Além disso, tal recuperação do ensaio sobre a obra de arte nos parece fundamental, pois ora seu potencial crítico é reduzido, ora considerado obsoleto e excessivamente otimista⁴ frente ao cinema e às técnicas de reprodução. Conforme observa Hansen (2004), trata-se de considerar o ensaio benjaminiano no interior de uma trama que implica a transformação da percepção, da experiência e da memória em um mundo tecnicamente mediado. Diante da aceleração das mudanças tecnológicas e das novas mídias, trata-se de repensar criticamente a possibilidade de engajamento e de tomada de posição política por meio da produção estética mediada pelos dispositivos técnicos de reprodução.

Esta pesquisa é resultado de uma aproximação interdisciplinar e envolve estética, psicanálise, psicologia social e o estudo das novas mídias. Assim como na trama conceitual benjaminiana, tratou-se de trabalhar com constelações de ideias, a partir das questões e problemas apresentados nos filmes de Marker. As teorias da história e da memória em Benjamin também se mostraram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Suas articulações com a psicanálise freudiana, bem como com as considerações de Adorno são

⁴ Podemos pensar nas próprias críticas de Adorno ao cinema e aos escritos de Benjamin, bem como em interpretações recentes como a de Robert Hullor Kentor em “What is mechanical reproduction” (2006) In *Things beyond resemblance – Collectes essays on Theodor Adorno*, New York: Columbia University Press, p. 136-153.

igualmente reveladoras. O presente estudo traz contribuições para a psicologia e aborda questões concernentes à influência do audiovisual em uma sociedade de consumo midiática. Refletindo acerca das mudanças no regime de percepção em relação aos avanços tecnológicos, trata-se de compreender suas implicações nos processos ligados às memórias individual e social. Procuramos traçar conjunções entre o cinema e outras expressões audiovisuais, percepção estética e memória. Além disso, propomos também uma interpretação de alguns filmes e obras de Chris Marker no que toca à problemática da memória e da experiência estética, não se tratando de um trabalho destinado somente aos cinéfilos e conhecedores de Marker. O trabalho se construiu como uma constelação em que os conceitos e ideias benjaminianos iluminam os filmes de Marker e vice-versa.

Não possuímos nenhuma pretensão de apresentar nem uma análise exaustiva sobre Benjamin, nem da produção de Marker, pois desde o início da pesquisa já nos deparamos com a riqueza e a complexidade da obra deste artista, com escassa bibliografia (mesmo no exterior, quando iniciamos a pesquisa) e com o difícil acesso a sua produção – a maior parte não havia sido lançada comercialmente, além da interdição por parte do próprio autor da maior parte dos filmes anteriores aos anos 1960. Não se trata igualmente de um trabalho sobre o autor, sua vida ou qualquer traço psicológico do artista. Partimos da análise de sua obra. Somente no decorrer da pesquisa e a partir de um estágio em Paris, pudemos ter acesso a materiais significativos para a pesquisa. Além da produção fílmica markeriana nos convidar a reflexões críticas sobre a memória, a escassez de estudos sobre sua obra e o desconhecimento de seu trabalho nos motivou a empreender uma pesquisa sobre um importante e fundamental autor pouco estudado em comparação a outros cineastas contemporâneos e próximos a ele. No transcorrer da pesquisa, observamos um curioso *boom* editorial – sobretudo em língua inglesa – quase contemporâneo às nossas investigações, geralmente de caráter geral e amplo sobre sua obra.

Inicialmente, propusemo-nos a analisar um corpo de obras que retratavam o Japão – *Mystère Koumiko* (1964), *Sans Soleil* (1982), *Le Dépayés* (1982), *A.K.* (1985) e *Level Five* (1996). Primeiramente devido ao material que tínhamos em mão, mas também pela importância desse país como lugar de amnésia e de imagens no interior da obra markeriana, além da dimensão do imaginário da representação do Outro, que se mostrava como um importante tema. Há, também, um interesse da pesquisadora em aspectos recalcados e negados da memória e da história do Japão que se reuniam às demais colocações. Tratava-se

de um recorte inédito, não havendo então nenhuma pesquisa ou obra de nosso conhecimento que a isso se propusesse. No entanto, no decorrer da pesquisa, à medida que pudemos ter acesso a outros filmes e trabalhos, percebemos que a obra de Marker cria uma complexa teia em que questões e temas se entrecruzam em filmes distintos, sendo impossível tratar um único filme sem remeter-se a outro. Há um jogo de espelhos e de *mise en abyme* constante que atravessa sua obra. Em se tratando de filmes que tratam da memória apresentando forma e montagem que operam por associações, é inevitável tanto que uma imagem ou um questionamento se desdobre no próprio filme em uma espiral temporal, quanto que se remetam a outros filmes e obras suas – *La jetée* (1962), *Le Joli Mai* (1962), *Si j'avais quatre dromadaires* (1967), a série *L'Héritage de la Chouette* (1989), *Le tombeau d'Alexandre* (1993), *Immemory* (1998), entre outros – e de outros cineastas – *Vertigo* (1958) de Hitchcock, *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais, *Ran* (1985) de Kurosawa, entre outros. Assim, suas obras também criam uma espécie de constelação, de modo que o resultado da pesquisa aqui apresentado também se organiza nesta configuração de encontros e associações. O núcleo de partida é constituído pelos filmes acima citados, mas à medida que se avança na análise, outros filmes e obras se colocam nessa relação.

Outra questão importante a ressaltar é a forma do ensaio, pois Marker é considerado, dentro dos estudos fílmicos, o autor por excelência representativo do denominado “cinema ensaio”. As considerações sobre o ensaio como forma, bem como a parataxe, de Adorno, mostraram-se como essenciais para a leitura fílmica dos ensaios markerianos. Observando o primado do objeto, em sua opacidade, não visando a sua totalização, esta forma sem regras e métodos se revela como modo de expor que já diz, sem enquadrar o objeto ou subjugar-lo, sendo assim forma política de expressão. Forma crítica ao discurso científico, ao método que precede o objeto, e à lógica da identidade, Adorno reflete a respeito de um novo modo de a filosofia tomar posição perante um mundo reificado, a partir de aproximações e análises, sobretudo, da música. Parece-nos, porém, que este modo de exposição do ensaio e a forma paratática não somente se relacionam com o método de montagem, que se inspira no cinema e nas colagens da arte moderna, para criar novas configurações de sentido em Benjamin, como iluminam, a nosso ver, uma concepção de montagem cinematográfica, tal como a praticada por Marker. Procuramos aqui também considerar a forma de exposição, e o ensaio parece ser aquele que melhor condiz com o percurso e com a apresentação desta pesquisa.

Observamos ainda que todas as traduções dos comentários e textos de obras de Marker do francês para o português são de nossa autoria, responsabilizando-nos por possíveis erros e imprecisões.

Chris Marker– O mais conhecido autor de filmes desconhecidos

Em nome de quê, a fotografia de identidade, tirada de improviso sob uma luz crua com um modelo inibido, seria mais realista e mais significativa que o retrato demoradamente trabalhado, utilizando todos os recursos da técnica fotográfica para valorizar a personalidade do modelo? Será que a maquiagem que realça a beleza de um rosto o torna mais verídico? A verdade é o artifício. (Chris Marker, *Giraudoux par lui-même*, 1952, p. 44)

Todas as informações biográficas acerca deste personagem – Chris Marker, ou “o mais célebre dos cineastas desconhecidos” (DUBOIS, 2002, p.5) – são ambíguas e não faltam lendas e pistas que corroboram para tal incerteza, para a configuração sempre fugidia e esquiva de um personagem, que, aliás, ele cultivava há tempos. Sobretudo, desagradava-lhe profundamente que se queira saber coisas de sua vida ou que se fale e escreva sobre ele. Nas entrevistas, faz às vezes de entrevistador e entrevistado; envia as aparições do gato Guillaume em seu lugar. Testemunhos de amigos próximos também corroboram as lendas em torno de Marker, que sempre assina sob pseudônimos. Segundo Alain Resnais, em uma entrevista:

Marker é o protótipo do homem do século XXI... Há uma teoria que circula e que não é sem fundamento, segundo a qual Marker seria um extraterrestre. Ele tem a aparência de um humano, mas ele vem talvez do futuro ou de um outro planeta. Talvez do futuro, o que nos faz pensar que a raça dos terráqueos se parecerá com Marker em alguns séculos. Há coisas muito estranhas. É um ser que não conhece a doença, não conhece o frio, e mesmo parece não necessitar dormir. [...] Quando Marker anda entre os terráqueos, ele parece não ter a mesma densidade, nem obedecer às mesmas leis da gravidade. (RESNAIS, 1962, p. 53)

Também Agnes Varda (1962, p. 56): “ele é o serviço de inteligência de alguns entre nós..., que não se sabe onde ele mora, que ele nasceu em vários países ao mesmo tempo... Tudo isto é verdade, talvez falso sem dúvida”.

Uma das últimas e raras aparições de Chris Marker ocorreu no *Second Life*⁵, e não se encontraria lugar mais adequado do que neste mundo virtual. Em 16 maio de 2009, um encontro com Marker foi organizado pelo Harvard Film Archive⁶ para um “*avatour*” na exposição virtual do artista, na ocasião de uma retrospectiva de filmes. Em 2008, a convite do Museu de Design de Zürich, uma exposição das obras de Marker foi montada em um museu virtual - duplo mundo habitado de *avatares* e fantasmas, em uma ilha chamada *Ouvroir*. Esse espaço expositivo virtual foi concebido pelo designer e arquiteto austríaco Max Moswitzer após muitas conversas com o próprio Marker. A exposição, intitulada *A Farewell to movies*⁷ (*Um adeus ao cinema*, 2008) reúne fotos, instalações e filmes, tornando possível conhecer alguns percursos do nosso personagem. Marker, ou melhor, seu *avatar* Sergei Murasaki, apareceu para o *tour* virtual⁸ (assim como em uma entrevista⁹ anterior, que também ocorreu no *SL*) e afirmou que tanto o *Second Life* quanto o seu próprio trabalho, ou ainda, o cinema, são uma espécie de encarnação do livro *A Invenção de Morel* (1940), de Bioy Casares.

No livro, um fugitivo encontra-se em uma estranha ilha onde ele acompanha turistas a passeio; ele teme ser visto ou percebido por essas pessoas, até que se apaixona por uma das mulheres e tenta interagir com ela. No entanto, a mulher, chamada Faustine, parece sempre ignorá-lo, fingir que não o vê ou não se dar conta de sua presença. Seguindo-a, percebe que um mesmo diálogo que ela teve anteriormente com um homem chamado Morel se repete de

⁵ *Second Life* é um ambiente virtual no qual se pode interagir pela internet. O programa está disponível gratuitamente e, uma vez instalado, permite ao usuário criar um avatar – ou seja, uma figura através da qual o internauta representa sua personificação no mundo virtual. É interessante que o termo “avatar” é originário da religião hindu e designa a encarnação de uma divindade no mundo humano, tendo passado a designar a identificação dos jogadores de videogame em ambientes virtuais. O espaço e os lugares no SL são modelados por um *software* 3D, sendo que há ilhas e lugares que podem ser visitados, ou ainda criados ou alugados para o avatar. A moeda virtual é o *linden*, que pode ser comprado pela internet, onde há um comércio virtual para o personagem virtual – tal como roupas, objetos e outros. Como num vídeo game é possível andar, correr e mesmo voar pelos ambientes, ou teletransportar-se, mudando o ângulo de vista do avatar; além disso, é possível conversar e interagir com outros avatares. Até 2008, havia bancos no SL, que foram proibidos devido à falência de um deles (este banco oferecia investimentos em *linden*, que depois poderiam ser trocados por dólares). Há ainda embaixadas na “Diplomacy Island” - como as da Maldivia, Suécia, Estônia e Filipinas - que são ligadas às embaixadas reais, em que é possível conversar com um embaixador virtual sobre vistos, negócios e outros. Há ainda igrejas, grupos de debates, centros culturais e outros.

⁶ Programação do evento em <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2009mayjun/marker.html>, recuperado em 17 de maio de 2009.

⁷ Sobre a exposição *A Farewell to movies* no Museu de Design de Zürich ver: http://www.design-museum.ch/Htmls/Ausstellungen/Archiv/2008/Marker/marker_e.html, recuperado em 15 de abril de 2008.

⁸ Transcrição do *Avatour* e conversa com Marker (aka Sergei Murasaki) disponível em <http://www.webknot.net/2009/05/17/chris-marker-sergei-murasaki-presente-son-exposition-dans-louvroir/>, recuperado em 20 de junho de 2009.

⁹ Julien Gester et Sege Kaganski. La seconde vie de Chris Marker In *Les Inrocks*, 29 de abril de 2008, recuperado de <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/article/la-seconde-vie-de-chris-marker/> em 19 de maio de 2008.

modo idêntico. Ele considera curioso e pensa descobrir que há “constantes repetições” em nossos gestos, que há sempre uma espécie de “atroz eterno retorno”. Até que ele descobre que há uma máquina inventada por Morel que é capaz de gravar as ações e todas as sensações provenientes do ambiente, mobilizando os sentidos para depois reproduzi-las, de modo que a realidade se misturaria com sua própria reprodução. Morel descreve sua invenção:

“Meu abuso consiste em tê-los fotografado sem autorização. É claro que não se trata de uma fotografia qualquer; é minha última invenção. Nós viveremos nessa fotografia para sempre. Imaginem-se num cenário em que se representa completamente nossa vida nestes sete dias. Nós representamos. Todos os nossos atos ficam gravados. [...] Viveremos para a eternidade” (CASARES, 2006, p.79)

Ou seja, o prisioneiro estava convivendo em um mundo de imagens projetadas sobre a ilha. Ele não distinguia mais o que era a realidade do que era seu simulacro, meras representações reprojetadas no mundo. Ainda, as imagens parecem exercer uma influência sobre a realidade, como o fenômeno, de tempos em tempos, de se ver duas luas, e da maré subir muito mais do que normalmente deveria; ou de, por vezes, surgirem dois sóis, que faziam a temperatura se elevar acima do normal. Também, o homem se apaixonou pela imagem de uma mulher que não esteve ali em nenhum momento, e agiu em vão para conquistá-la. Imagens e ficção se misturam com o próprio mundo e a realidade. A diferença da máquina de Morel com o cinema era que nesta invenção juntavam-se os outros sentidos além do som, como o olfato e o tato, de modo que, ao se reproduzir o que se captou, frente a esses fantasmas, “ninguém admitirá que são imagens” (*Ibidem*, p. 84). Mas, para eternizar-se como imagem, a máquina roubava a vida daqueles que a ela se expunham. A representação para o mundo eterno levava à morte. O fugitivo experimenta a máquina receptora utilizando-se de flores, plantas e moscas. Depois de algumas horas todas estão mortas; somente “as cópias sobrevivem, incorruptíveis” (CASARES, *op. cit.*, p. 111). Seu consolo final foi encontrar a morte através da imagem: a fim de eternizar-se ao lado da mulher num amor impossível, o fugitivo grava-se a si mesmo, representando segundo as cenas tantas vezes vistas, sobre aquelas já gravadas, de modo que na projeção, ao menos, ele estaria ao lado de Faustine. A repetição infernal das imagens de fantasmas projetadas leva à morte.

Não nos espanta que, para Marker, seja esta história de um mundo de imagens e fantasmas que represente sua aproximação com o cinema. Pois de fato, há por um lado algo de muito assustador que faz da história de Bioy Casares uma alegoria do nosso tempo, de um universo dominado por imagens na sociedade de espetáculos em que vivemos. Mas a

experiência de encantamento exercida pela imagem do cinema, ou, ainda, também a suspensão voluntária da descrença diante dela, parece marcar a nossa vida como espectadores, e também a de Marker. No texto que acompanhou a instalação, *Silent Movie* (1995), na ocasião do centenário do cinema, ele descreve que, aos sete anos, ao olhar as imagens em primeiro plano da atriz Simone Genevoix, foi tomado de perplexidade e êxtase, e só pôde reconhecer mais tarde esses sinais como aqueles do primeiro amor. Apaixonar-se por uma imagem também é o mote do filme *Laura* (1944), de Otto Preminger, citado em *Level Five* (1996), em que a personagem, também chamada Laura, pergunta-se “será que podemos ser tão belos como uma imagem?” O encanto do cinema e desse universo de imagens marca, sem dúvida, a experiência de todos os espectadores. Ao descrever suas lembranças dos primeiros filmes, Marker (1995, p. 17) diz:

Tais memórias explicam obviamente a fascinação com a denominada era silenciosa. Mas mesmo antes destes flashes de filmes identificados e precisos, há como em qualquer cosmogonia, um período de caos, imagens vagas de Deuses e Deusas, soltas, desordenadas, cheia de brechas e buracos negros, este período sombrio que sempre antecede a mitologia estruturada. Encontrei em minhas memórias da primeira infância tais sombras. Eu não poderia imaginar que elas eram pessoas reais (como eu poderia compreender o processo de realização fílmica?) mas algum tipo de máquinas, uma complexa organização de manivelas e rodas voltadas para animar estas formas de Índios e Cowboys (coisas habituais com as quais se fazem as memórias) – pela qual, eu estava simplesmente inventando o conceito de imagens sintéticas animadas de hoje: providente para uma jovem criança.

No *Second Life*, suas primeiras memórias das imagens em movimento parecem se encontrar com outros fantasmas, em um mundo que ainda é encantado pelas imagens.

Chris Marker pertence à geração que nasce e passa a infância entre a Primeira Grande Guerra e a Segunda – na Paris da *drôle de guerre* retratada através das fotos de Denise Bellon, em seu filme *Lembranças de um Porvir* (*Souvenir d'un Avenir*, 2001). Há quem diga que estudou no anos 1930 no Lycée Pasteur, onde teve como um de seus professores o jovem Sartre. Nas memórias da atriz Simone Signoret, ela relata que no grupo de amigos adolescentes encontrava-se Marker; durante o *Avatour* no *Second Life*, Marker, ou melhor, Sergei Murasaki, referiu-se à Signoret como se fosse sua irmã – em sua homenagem realizou o filme *Mémoires pour Simone* (1986). Neste período, teria participado do jornal do colégio

como redator chefe, mas também escrevendo poesias, textos já sob vários pseudônimos (ALTER, 2006, p. 6). Além de desenhar, seu grande interesse seria o teatro. Depois, ele teria se inscrito no curso de filosofia na Sorbonne. Com a eclosão da Segunda Guerra, há quem diga que participou da Resistência, tendo eventualmente participado nas tropas aliadas como paraquedista, sendo responsável pelas anotações de voo, o que deu origem a seu pseudônimo “Marker”: aquele que marca e anota (POURVALI, 2003, p. 9; ALTER, 2006, p. 3). Todavia, todas essas informações são incertas, e pouco se sabe de sua participação, seja na Resistência ou na guerra. Outra origem possível de seu pseudônimo seria a caneta marca-texto, “Magic Marker” – aliás, é como aparece seu nome nos créditos de *Toute la mémoire du monde* (1956), de Alain Resnais.

Se o período da guerra e aquele que o antecede são desconhecidos, no pós-guerra a participação de Marker em movimentos sociais e no trabalho com edição de livros pode ser rastreada através de algumas de suas produções neste período. Trata-se de um momento de grande efervescência cultural. Duas organizações tinham a proposta de promover uma educação popular através de atividades culturais. A primeira era *Travail et Culture* (Trabalho e Cultura), que surge em 1944, após a liberação de Paris, como uma consequência do movimento da Resistência, reunindo artistas e intelectuais, como os críticos Alexandre Astruc, André Bazin, Resnais, dentre outros (LUPTON, 2005, p. 24-25; ALTER, 2006, p. 7-8). Havia vários setores dedicados cada qual a uma área da cultura, tais como teatro, música, literatura e cinema. O cineclube organizado por Bazin teve uma importância tremenda. Há versões diferentes sobre o papel de Marker: uma diz que ele teria um escritório próprio na organização e que sua família seria rica, possibilitando o financiamento de filmes. Outra versão diz que ele seria um ator que após um debate sobre o filme *Van Gogh*, de Resnais, onde ele teria conhecido Bazin, e tremendamente impressionado por este, teria se transferido para a divisão de cinema (ALTER, 2006, p. 7). A segunda organização cultural seria *Peuple et culture* (*Povo e cultura*), fundada em Grenoble e que se muda para Paris em 1946. Seu fundador Joseph Rovin – historiador de origem alemã, que participa da resistência e acaba deportado para o campo de Dachau, onde, após a guerra, dedica-se ao trabalho da reconciliação franco-alemã – teria contratado Marker como datilógrafo (*Ibidem*). Mas o contato com Rovin, parece também anteceder o período de *Peuple et Culture*, pois no CD-ROM *Immemory* (1998), na zona intitulada “guerra”, Marker apresenta uma foto em que aparecem Rovin e François Vernet, escritor francês participante da Resistência, deportado,

que morre em Dachau. Vernet seria para Marker um dos maiores escritores franceses, que escreveu durante a experiência da ocupação e dos campos com inteligência, vivacidade, sem deixar de lado a ironia e o sarcasmo. Ele lamenta, em sua entrevista ao *Libération*¹⁰, que Vernet permaneça desconhecido. No CD-ROM *Immemory*, ele já havia reclamado desse “total esquecimento de Vernet pelos profissionais da memória” (MARKER, 1998). Ainda segundo Marker, o grupo de amigos inseparáveis durante o período de ocupação constituir-se-ia justamente por estes que seriam em breve deportados a Dachau, incluindo também Yéfime Zarjevski¹¹. Tanto *Travail et Culture* – ligado ao Partido Comunista Francês – e *Peuple et Culture*¹² atuam juntos, na mesma época, em projetos de educação popular.

Além disso, Marker escreve entre 1947-56 para a revista *Esprit* (LUPTER, 2005, p. 13-24), contribuindo com textos variados – contos, poesias, críticas de filmes, teatro, textos sobre música. Trata-se de uma revista de grande importância nesse contexto; sua linha editorial defendia o ecletismo, a multiplicidade de vozes e debates, organizando mesas redondas. Seu fundador é Emmanuel Mounier¹³, que criou o *personalismo*, uma matriz filosófica que visava criar uma fraternidade entre crentes e não crentes, orientações religiosas diversas, buscando um novo sentido de comunidade, sem cair no totalitarismo. Contribuíram com a *Esprit* André Bazin, Paul Ricouer, Jean Cayrol, dentre tantos outros. A *Esprit* ficava no mesmo prédio que as *Éditions du Seuil*, próximo às organizações *Peuple et Culture*, *Travail et Culture*, todas em Saint Germain de Près, onde se localizam os míticos *Café Flore* e *Les Deux Magots*, frequentados por Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Hemingway, e outros. Marker escreve também alguns artigos para o *Cahiers du Cinéma*.

Ele escreve e publica em 1948 seu único romance, intitulado *Le Coeur Net* (literalmente seria “coração limpo”, mas o sentido da expressão é “de consciência limpa, alguém que não tem nada a esconder”). Na orelha do livro, nas informações sobre o autor

¹⁰ Annick Rivoire e Samuel Douhaire, “Rare Marker” in *Libération*, 5 de março de 2003, tradução nossa para o português, disponível no catálogo da mostra *Chris Marker - Bricoleur multimídia* (2009), São Paulo: CCBB, p. 12-17.

¹¹ Yéfime Zarjevski depois trabalhou na ONU com a questão dos refugiados de guerra. A partir dessa experiência escreveu *Garder Vivant l’Espoir* (1985) pela editora L’Age d’Homme e *Tribune de peuples* (1989) pela editora Payot. Também é o autor do posfácio de *Nouvelles peu exemplaires*, de Vernet, publicado em 2004 pela Éditions Tirésias. Yéfime também é o autor do volume *Japon*, da Coleção *Petite Planète*, e faleceu em 2005. (Informação pessoal: mensagem recebida por e-mail de Chris Marker em 13 de junho e 16 de junho de 2006).

¹² Mais detalhes da atuação desta organização em Jean-François Chosson (dir.) (1996), *Peuple et Culture (1949-1995) – 50 ans d’innovations au service de l’éducation populaire*.

¹³ Sobre Emmanuel Mounier e a revista *Esprit* ver Michel Winock (1996). “*Esprit* » – des intellectuels dans la cité 1930-1950, Paris: Éditions du Seuil.

encontramos: “gosta mais de rádio que de literatura, cinema mais do que rádio e música, mais do que tudo” (MARKER, 1949). O livro traz uma história que se passa na Indochina após a guerra, em que o personagem central é um piloto. Ele se utiliza de narrativas paralelas, como na montagem cinematográfica, para narrar ações que ocorrem em espaços distintos, sendo que todos os pensamentos e ações dos personagens gravitam em torno do piloto que voa em meio à tempestade. A temática da memória e da ausência já está presente aqui.

Dando continuidade ao trabalho de educação popular que realizava junto às organizações *Travail et Culture* e *Peuple et Culture*, sobretudo juntamente com a última e com Joseph Rovin, Marker participa desde o fim da guerra em projetos na Alemanha. Em um texto intitulado *Croix de bois et chemin de fer* (Cruz de madeira e estrada de ferro), publicado em 1951 na revista *Esprit*, ele descreve seu encontro em 1949 com um cobrador de bilhetes alemão em um trem. Durante a conversa falam da guerra, dos campos de concentração, até que o alemão diz “é necessário esquecer tudo isso”. Ao que Marker responde:

É preciso não esquecer. Meu melhor amigo morreu num campo de concentração [referência a Vernet], e eis que há cinco anos me dedico à educação popular na Alemanha – porque não tenho ódio pelo povo alemão. Mas é justamente em nada esquecendo, nos lembrando juntos dos campos de concentração, que nós chegaremos talvez a trabalhar unidos num mundo sem campos de concentração. Peço-te que não te esqueças dos bombardeios... (MARKER, 1951, p. 89)

Em seu engajamento nos projetos educativos, Marker já estabelecia um compromisso com a memória contra a amnésia que já se fazia presente. A partir 1949, segundo Alter (2006, p.58), ele viajaria pelo mundo participando de delegações da UNESCO com o intuito de “colocar o cinema a serviço da educação” Em 1953, também como membro do organismo da ONU, ele teria visitado o México (LUPTON, op.cit, p. 98) cujo cinema foi tema de um artigo, *Lettre de Mexique*¹⁴, que publicou no *Cahiers du Cinéma*. Mais tarde, notas e fotografias da visita o inspiraram a escrever o comentário de um filme imaginário, *Soy Mexico* (1965).

De 1954 a 58 ele dirige a coleção *Petite Planète* (LUPTON, 2005, p. 44-45; MARTINS, 2010, p. 92-104), nas *Éditions Le Seuil*, composta por livros de viagem dedicados cada qual a um país, mas de modo muito distinto e atípico do que conhecemos como guia de viagem — articulando imagem e texto de uma forma particular. Em seus livros vislumbramos uma maneira própria de pensar a montagem cinematográfica, reunindo imagens de diversos

¹⁴ Chris Marker (1953). *Lettre de Mexique* In *Cahiers du Cinéma*, n. 22, avril 1953.

tipos e origens, tal como um colecionador. As imagens não ilustram o texto e vice-versa, mas criam uma tensão, uma montagem em constelação, e através dessas novas relações, outras leituras são suscitadas. Inspira-se também nos desenhos em quadrinhos e nos livros de sua infância.

Em 1953, o “Grupo dos trinta”¹⁵ (LUPTON, op.cit., p. 47-50; ALTER, op.cit., p. 14) reúne cineastas e técnicos de cinema que defendem o curta-metragem como forma de experimentação e inovação criativa no cinema. Dentre os participantes estão Resnais, Varda, Demy, Astruc e Marker. Em uma entrevista, respondendo a questão “se ele gostaria de fazer um longa”, Marker (1962), responde: “Não, a questão não se coloca. Se me propuserem será uma questão de circunstância, mas absolutamente eu não tenho vontade de fazer um longa. Além disso, não é a metragem que conta.” No mesmo ano, ele produziria seu primeiro longa, o documentário *Le Joli Mai*.

O final dos anos 1950 conhece uma explosão de produção e renovação do cinema, com Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer e tantos outros, o que será nomeado pela crítica como *Nouvelle Vague*. Mas Truffaut vai justamente reclamar de que este rótulo não daria conta da diversidade da produção; diz haver o grupo Lumière, o grupo Delluc, e o grupo das edições Minit – editora que se origina no contexto da Resistência, e que no período publicará livros do *Nouveau Roman*, como os de Alain Robbert Grillet, Claude Simon, Marguerite Duras, dentre outros – que seria o grupo formado por Marker, Resnais, Varda, Remy e Henry Colpi (ALTER, op.cit, p.14). Por sua vez, o crítico americano Richard Roud (1962/2009, p. 40-43), que nos anos 50 é correspondente do *Cahiers du Cinéma* em Londres e escreve também para a *Sight and Sound*, designa o grupo como *Rive Gauche*, margem esquerda, pois seus membros seriam influenciados pelo *Nouveau Roman*, por outras artes, além de serem politicamente engajados. Marker realiza alguns filmes em colaboração com Resnais, notadamente *Les statues meurent aussi* (1953), para o qual Marker escreve o comentário, sendo um filme manifesto anticolonialista, que acaba censurado. Outras colaborações entre esses cineastas produzem o incontornável filme sobre os campos de concentração – *Nuit et Brouillard* (1955) – além de uma produção sobre a Biblioteca Nacional da França, *Toute la mémoire du monde* (1956). O filme célebre que revela Marker como um grande autor é *Lettres de Sibérie* (Cartas da Sibéria, 1957). Marco do cinema-ensaio, já apresenta um modo

¹⁵ Sobre o Grupo dos Trinta e a importância do curta-metragem na França do pós-guerra ver Dominique Buher & Philippe Pilard (org.) (2009). *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968 – Créations et Créateurs*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

de operar com a imagem e o texto por meio de uma montagem associativa, que reflete sobre o próprio lugar da imagem.

O ano de 1962 é marcante, pois dois filmes importantes são produzidos – *La jetée* e *Le Joli Mai*. Ambos são caracterizados por eventos ligados à guerra da Argélia. Em fevereiro de 1962 ocorre uma manifestação contra a OAS (*Organisation de l'armée secrète*), cuja ação é conhecida pela prática da tortura na Argélia. Esse protesto é organizado pelo PCF (Partido Comunista Francês) e uma das principais organizações sindicais, CGT, além de outros organismos, mas é proibida pelo governo e duramente reprimida. Alguns manifestantes tentam se proteger na estação de metrô Charonne, onde muitos são feridos e oito acabam mortos. Em *Le Joli Mai*, os conflitos da guerra da Argélia, que acabava de chegar ao fim, e em uma Paris aparentemente calma e normalizada, as tensões escondidas se revelam, na medida em que os entrevistados respondem à questão “você é feliz?”. *La jetée* traz a memória de infância, relacionada à história de um prisioneiro de guerra com os campos de concentração e os horrores da Segunda Guerra, mas também às torturas na Argélia.

Nos anos 1960 participa ativamente de iniciativas militantes, inclusive da criação da ISKRA (*Image, Son, Kinetoscope et Réalisations Audiovisuelles*, mas também “fáisca”, em russo¹⁶), que é uma produtora independente, criada em 1969. Nessa ocasião, a produtora se denominava SLON (*Service de Lancement des Oeuvres Nouvelles* – ou “elefante”, em russo) e surge para produzir iniciativas coletivas das quais Marker participa, como *Loin du Vietnam* (1969) e *À bientôt j'espère* (1967), que seria o filme prelúdio para o grupo de cinema operário Medvekin. A iniciativa foi levada adiante por um conjunto de cineastas e técnicos ligados ao cinema, com o intuito de produzir e distribuir filmes militantes, ou, ainda, “filmes que não deveriam existir”¹⁷: filmes não submetidos às leis implacáveis do mercado, filmes de contestação, que dão voz às minorias, aos esquecidos da história, que ainda servem de “refúgio ou câmara escura às experiências de um cinema não domesticado”. Essa iniciativa, que continua a existir até hoje, fiel aos seus princípios, traz em si uma crítica aos moldes tradicionais de produção cinematográfica e tem o intuito de pensar politicamente todos os aspectos de produção e distribuição de filmes.

De meados dos anos 1970 em diante, Marker se dedica à experimentação de outros formatos de mídia, como vídeo, televisão, vídeo digital, sintetizadores eletrônicos, e à

¹⁶ Além disso, ISKRA foi também nome do jornal russo socialista inicialmente dirigido por Lenin.

¹⁷ Manifesto da Iskra de 1971 que consta também no prefácio da apresentação da produtora. Ver: http://www.iskra.fr/front_office/iskra_home.php?vMenu=preface&vRubrique=iskra

exploração das possibilidades de transformação e montagem da imagem pelo computador. Tentamos traçar aqui rapidamente somente algumas das aparições do vulto deste autor: se ele não concede entrevistas e não fala de si, é por meio de sua obra que se dá a conhecer, em que “a verdade é o artifício”. Em material destinado à imprensa declarou: “Me exprimo com aquilo que possuo. Contrariamente ao que se escuta com frequência, no cinema a primeira pessoa é sobretudo um sinal de humildade. Tudo o que eu posso oferecer a vocês sou eu”¹⁸ (MARKER, 1996).

No entanto, Marker não permite há anos a exibição pública de alguns filmes, sobretudo aqueles anteriores aos anos 1960, dizendo que tecnicamente deixam a desejar, pois ele nunca teve uma instrução formal no *métier* cinematográfico (informação verbal)¹⁹. Parece-nos que o autor considera que sua obra deve dialogar com o presente, às questões que concernem ao nosso tempo, como se os filmes devessem dialogar com um público a partir dos problemas que dizem respeito a um “agora”. Com efeito, muitos de seus filmes possuem várias versões, sendo o caso mais exemplar *Le fond de l’air est rouge* (1977). O original de 1977 tem quatro horas de duração e seu comentário foi publicado em 1978 pelas edições Maspero. Atualmente a versão, cuja única cópia se encontra na Cinemathèque Universitaire de Paris 3, tem sua projeção pública proibida pelo próprio Marker. A segunda versão, com três horas de duração, data de 1993, e conta com modificações no comentário, tendo sido realizada para difusão em um canal televisivo inglês. A terceira versão, também diferente das demais, é de 2008, lançada em DVD pela Arte Vidéo em conjunto com a produtora ISKRA no ano em que se comemoravam as manifestações de maio de 1968. Consultando os arquivos da produtora ISKRA, nos deparamos com uma série de outras versões intermediárias, como algumas destinadas à televisão, bem como diferentes versões para países, como a produzida para o público alemão, que também se diferencia das outras (informação verbal)²⁰. A versão original possui mais depoimentos e imagens da América Latina, além de imagens de feridos nas barricadas parisienses; a segunda versão contém depoimentos de uma das prisioneiras torturadas pela ditadura militar brasileira, cenas estas que foram cortadas da última versão, considerada definitiva por Marker. Segundo Viviane

¹⁸ A entrevista encontra-se no material de divulgação do filme *Level Five* (1996) destinado à imprensa, que por ser a única referência acessível a ela, nos leva a crer que seja uma criação de Marker. A referência consta como “Entretien avec Dolores Walfish” In *The Berkeley Lantern*, Novembre 1996.

¹⁹ Informação fornecida em conversa com Laurence Ursino, responsável, hoje, pelos filmes da extinta produtora Sofracima – organizada por Catherine Winter, que produziu *Le Joli Mai* (1962), sendo co-autora do roteiro original, além de *Mystère Koumiko* (1964) – de Paris, março de 2009.

²⁰ Informação fornecida por Viviane Aquili e Inger Servolin, da produtora Iskra, em dezembro de 2010.

Aquili, da produtora ISKRA, nas remontagens, ele se preocuparia em fazer com que o filme falasse às gerações mais jovens (informação verbal). Se, por um lado, o modo de conceber o filme como uma espécie de *work in progress* que deve se modificar mediante o momento histórico e o público a que se dirige seja, sem dúvida interessante, isso traz dificuldades para a realização da pesquisa, além da interdição das versões anteriores criar um problema de inacessibilidade à história, ou ao processo de transformação de um filme. Outras produções parecem ter versões distintas também (informação verbal)²¹, tais como *Le Joli Mai* (1962), *Description d'un combat* (1960), entre outros. Lamentamos também a interdição da exibição do genial *Lettre de Sibérie* (1958), do essencial e atual *Le Joli Mai* (1962) e de tantos outros filmes. Por outro lado, obras de difícil acesso como a série *L'Héritage de la Chouette* (1989) e os filmes *Solitude d'un chanteur de fond* (1974) e *Mémoire pour Simone* (1986) estão acessíveis na mais nova empreitada de Marker, denominada *Gorgomancy*²² (2011), um site que reúne alguns de seus trabalhos.

²¹ Informação acerca de *Description d'un Combat* (1960) fornecida pela pesquisadora Lúcia Monteiro, da Université de Paris 3, em dezembro de 2010. A referência ao filme *Le Joli Mai* (1962) foi fornecida por Laurence Ursino em janeiro de 2005.

²² Ver: <http://gorgomancy.com/>

Imagem, Mimese e Horror

Imagens na caverna

Não é o passado que nos domina, são as imagens do passado (Georges Steiner citado em *Le Tombeau d'Alexandre*²³).

[...] me veio este sonho: enquanto jogava uma partida de críquete, soube que o curso de meu jogo estava matando um homem. Em seguida, era eu, irremediavelmente, o tal homem (Adolfo Bioy Casares – *A Invenção de Morel*, 2006, p. 42)

[...] o essencial é esta noção, que é uma noção de Nizan e que para mim é capital: é que na luta contra o capitalismo, o essencial é eternamente trair a burguesia, empregando se possível suas próprias armas – que aqui é a cultura burguesa – e de colocá-las à disposição para aqueles que lutam contra ela. E a noção de traição da burguesia é a noção mais importante: eu sou um burguês que trai a burguesia e que luta sempre para traí-la e traí-la melhor (François Maspero em *On vous parle de Paris – les mots ont un sens*, 1970).

No fim do episódio *Cosmogonie – ou l'Usage du monde*, o nono da série *L'héritage de la chouette*²⁴ (1989), de Chris Marker, Jean Pierre Vernant debate com seus convidados em uma mesa de banquete, no anfiteatro da École de Beaux Arts de Paris, onde se encontram várias cópias de estátuas gregas. Após o sorteio de uma palavra, ele fala sobre *eidôlon*, sobre a imagem:

Ídolo, bela questão. É necessário partir do início. Quer dizer é necessário partir do termo grego que é *eidôlon*. *Eidôlon* que é um duplo, um fantasma, quer dizer, ao mesmo tempo os mortos uma vez que estão mortos, suas almas, suas *psychai* - são uma espécie de duplo do homem vivo, pequeno duplo, corpúsculos, eu diria, pequenos corpos – que são também as imagens dos sonhos que aparecem na cabeça dos que dormem e que são coisas reais. E que são as aparições que Deus envia aos mortais, ou seja, são sempre fantasmas. Este é o sentido primitivo de *eidôlon* – um duplo. E depois o termo vai tomar, em particular em Platão, um sentido mais geral – que é o de imagem. Imagem, quer dizer, coisa extraordinária – já que as vemos, nós as temos em nossa frente, têm ar de seres reais e, na realidade, não existem. É a aparência das coisas, são falsas aparências (*L'héritage de la chouette – 9 – Cosmogonie – ou l'Usage du monde*, 1989).

Nesta cena vemos e ouvimos Vernant falar, enquanto são intercaladas imagens em preto e branco do filme *Hiroshima mon amour* (1959), de Resnais, de um corpo acariciado

²³ *Le Tombeau d'Alexandre ou The Last Bolshevik* (1992), Chris Marker.

²⁴ Série de treze episódios para televisão sobre a herança da civilização grega.

por uma mão feminina. Uma das convidadas, Giulia Sissa – pesquisadora da Grécia antiga – reage à fala de Vernant:

Eidôlon é carregado de significação negativa, efetivamente é a imagem – o que se opõe à *idea*, mas a raiz é a mesma – *oida*. Sei porque vi, portanto, há esta espécie de relação íntima entre o ver e o saber. Além disso, quando Platão representa o corpo humano – ele diz que todo corpo é como um tipo de aparelho que permite movimentar a cabeça, e esta, suporta os olhos (*L'héritage de la chouette* – 9 – *Cosmogonie – ou l'Usage du monde*, 1989).

Ao falar dos olhos, uma imagem de arquivo, também pertencente ao filme de Resnais, mostra-nos o rosto de um cadáver, manipulado para exhibir justamente a ausência das órbitas oculares. Assim, a discussão filosófica de cunho etimológico que relaciona imagem, fantasma, ideia e conhecimento, liga-se à experiência do cinema – lugar da produção da ilusão, da projeção de imagens, mas onde o ato de ver ou não ver pode revelar, também, verdades, como reconhecer o horror produzido pela guerra e pela técnica, por meio das imagens de um filme, de *Hiroshima mon amour*.

Estas palavras essenciais, que atravessam a filosofia e sua história ao longo dos séculos, são retomadas neste episódio sobre a criação do mundo, onde a imagem ocupa inicialmente este lugar do ídolo, do fantasma, da aparência falsa, da ilusão. A palavra *imagem* em português, assim como o francês *image*, provém do latim *imago*. *Imago* diz respeito à imitação, à reprodução – como as figuras em cera de ancestrais levadas por nobres aos funerais²⁵ –, ao simulacro. A imagem relaciona-se, assim, ao ídolo, *eidôlon*, à similitude, e à cópia, *imago*. Designa, deste modo, o que leva ao engano, o que falseia, segundo a definição do *Vocabulaire Européen de Philosophies*, trata-se de “um visível que dá a ver um outro; visível de segundo grau que pode mesmo não ser o resultado direto de uma sensação, mas o produto da memória ou da imaginação”²⁶. Lembremos ainda que *imago* relaciona-se também à imaginação, à representação, à fantasia e à memória.

No entanto, a fala de Sissa nos lembra da raiz comum *eid- oid-* dos dois conceitos – *eidôlon* e *idea*, que se opõem na filosofia, sobretudo em Platão. *Idea* ou *Eidos* se referia, inicialmente, à forma visível de algo. Na filosofia platônica passará a designar uma essência inteligível transcendente (CHAUI, 2002, p. 499), acesso à verdade, em oposição às aparências e opiniões dos sofistas. Ainda, a raiz comum de *idea* e *eidolon*, relaciona o conhecimento ao

²⁵ CASSIN, Barbara. (org.) *Vocabulaire Européen des Philosophies*. Paris: Seuil, Le Robert. 2004. Vocabulo "Eidôlon". Disponível em: <http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM>

²⁶ *Ibidem*.

ato de “ver”, dado que *oída* é o “perfeito do verbo ver, que significa saber (por ter visto), conhecer” (CHAUI, 2002, p. 499). Desde o início, na tradição filosófica ocidental, a imagem e a visão estão relacionadas, ao mesmo tempo e de maneiras distintas, por um lado, à ilusão e ao engano, e de outro, ao conhecimento da verdade e ao saber. Em uma espécie de dialética de luz e sombra – que ora permite ver com clareza e distinção, ora ofusca ou se faz ausente – imagens e ideias constroem o mundo.

A imagem relaciona-se diretamente à mimese. Para Platão (Livro X da *República*), a pintura que representa uma cama está três graus afastada da verdade, pois reproduz meramente a aparência da cama, sendo somente uma imitação de uma cama de madeira. Esta, por sua vez, é a mera execução de uma cama particular, mas que não é a cama em si, ideia e forma original. Assim, Platão relaciona o pintor ao poeta, que, por sua vez, imita com palavras, reproduzindo as vozes de outros, em vez de falar em nome próprio, eles “criam fantasmas, e não seres reais” (CORVISIERI, 2000, p. 326). A mimese é produtora de ilusão e de engodo para Platão, e é condenada tendo em vista a educação dos cidadãos para a *polis*, pois, como diz Gagnebin (1993, p. 69), a “imagem mimética é (...) fraca, muito irreal, ilusória, e ao mesmo tempo, muito forte e ativa”, ou seja, o produto de uma mera imitação pode influenciar e corromper o espírito dos homens. No entanto, há também em Platão um sentido positivo da *mimesis*, como observa Gagnebin, no diálogo *Sofista*. Neste, o filósofo utiliza-se do termo *eikôn* – cuja significação diz respeito à imagem e à similitude que esta tem para com o objeto representado, como nas estátuas ou retratos – para designar um modo de representação fiel à essência das coisas, atentando para as proporções e as características do original, sendo que a este se opõe *phantasma* – o simulacro, a cópia ilusória que parece e engana.²⁷ Mas esta crítica da imagem e do comportamento mimético como modo regressivo e enganoso de relacionar-se com o que é representado, inaugurada por Platão, estará sempre presente nas discussões acerca da imagem, como veremos.

Retornando ao episódio de *L'héritage de la chouette*, anteriormente referido, ao final a cena que nos é apresentada é a de uma sala de cinema, onde a câmera realiza um *travelling*, mostrando-nos os espectadores que assistem à projeção de um filme, enquanto a luz do projetor se faz presente ao fundo da sala e entre os que ali estão. Ponto de vista invertido, no qual a câmera observa, a partir da tela onde se projeta o filme, a direção para a qual

²⁷ CASSIN, Barbara. (org.) *Vocabulaire Européen de Philosophies*. Paris: Seuil, Le Robert. 2004. Vocabulo "Eidolon". Disponível em: <http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM>

convergem os olhares. Assim, assistimos aos espectadores que, como nós, assistem às imagens projetadas. Vemos, dessa forma, no filme, os que assistem a outro filme, podendo nos reconhecer como espectadores, como em um espelho, e tornarmos conscientes da atividade de assistir a algo, não simplesmente identificar-se e acreditar ilusoriamente nas imagens, ainda que somente pelo tempo de projeção. Sobreposição a música tema da trilha sonora de *Hiroshima mon amour*, e, aos poucos, percebemos, também pelas imagens que aparecem como reflexos, cenas do filme. Ainda nesta sequência, vozes em *off* (uma voz masculina para Sócrates e uma feminina para Glauco) leem trechos da *Alegoria da caverna* da *República* de Platão, conforme se segue:

S – Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, tendo em toda sua largura uma abertura para a luz. Estes homens estão aí desde a infância, as pernas e os pescoços acorrentados, de modo que eles não podem se mexer, nem ver além do que está diante deles. A luz vem de uma fogueira acesa, bem longe por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada. Imagine que ao longo desta estrada está construído um muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas.

G – Estou vendo.

S – Imagina agora ao longo deste pequeno muro, homens que transportam objetos de toda espécie, e estatuetas de homens e de animais.

G – Um estranho quadro e estranhos prisioneiros.

S – Pensas que eles tenham visto outra coisa deles mesmos e de seus vizinhos que as sombras projetadas pelo fogo na parede da caverna?

G – Como eles poderiam?

S – Se eles pudessem conversar entre si, não achas que tomariam por objetos reais as sombras que veriam?

G – Necessariamente.

S – Que se solte um desses prisioneiros, que o force a se levantar, a erguer os olhos para a luz, ele sofrerá. E se o arrancarem à força desta caverna e não o largarem antes de arrastá-lo até a luz do sol, não se queixará de tais violências? E quando tiver chegado à luz, poderá distinguir uma só das coisas que denominamos verdadeiras?

G – Ele não conseguirá (*L'héritage de la chouette* – 9 – *Cosmogonie* – ou *l'Usage du monde*, 1989).²⁸

Ao fim, o comentário de Marker diz o que Simone Weil teria escrito, em 1940, “que o cinema falado se parece muito com esta caverna. Não se tratava de um elogio”. Tal consideração nos remete também à crítica endereçada ao cinema por Adorno e Horkheimer, em *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (1985, p. 118-119), que parece reeditar o cinema como alegoria da caverna platônica no mundo pós-industrial:

²⁸ Baseado na tradução de Enrico Corvisieri (2000) de Platão, *A República*. São Paulo: Nova Cultural, p. 225-226, adaptando-a ao comentário em *off* transcrito do trecho do episódio 9 – *Cosmogonie* ou *L'Usage du Monde* da série *L'héritage de la chouette* (1989).

A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade.

Neste texto célebre, o cinema é considerado como sendo destinado a iludir o espectador, não permitindo distinguir o que é mundo ilusório do que é a vida real, tendo como fim a produção para o capital. Endereçado ao espectador reificado e passivo, tudo já está previsto de antemão assim como na fábrica, suas reações, seu modo de fruir o filme é automático e não mediado por alguma reflexão. Assim, o cinema seria instrumento que adentra o espectador, sendo um momento de lazer que é extensão do trabalho da fábrica, em que o homem, não mais sujeito de si mesmo, é reduzido a mais uma peça na engrenagem do todo unificado. A indústria cultural administra as necessidades dos espectadores consumidores “produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135) e a diversão nada mais é que expressar o acordo com o mundo regido pelo capital. O cinema nada mais seria que um aparato do sistema totalitário de dominação. Considerando o cinema da grande indústria de matriz hollywoodiana, que certamente prevê e já formata um espectador, Adorno e Horkheimer consideram que não há possibilidade de escapar e tudo é incorporado pelo sistema. A análise deles está centrada no espectador padrão, moldado pela indústria: “o homem como ser genérico” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 136) ou pseudo-indivíduo, para quem somente duas opções são possíveis — participar passivamente do espetáculo para ele moldado ou omitir-se (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138). Assim, um modo de recepção já determinado não permitiria a reflexão do espectador diante do cinema industrial, antes funcionaria como uma espécie de repetição do mesmo.

A racionalidade instrumental e a dominação coincidem, fazendo dos sujeitos seres reificados em meio à massa coletiva que impõe comportamentos normalizados e dirigidos à autoconservação. Neste sentido, a indústria cultural reforça e leva adiante o projeto de

administração crescente. Produzidos e fabricados para as massas, os bens de consumo da indústria cultural padronizam gostos, necessidades e a própria sensibilidade. Dirigidos pelos *managers* como qualquer outra mercadoria, os produtos culturais destinados aos sujeitos, cada vez mais iguais entre si, criam e controlam o público e as produções, sobretudo com os novos meios tecnológicos — meios de comunicação em massa, tais como o rádio, o cinema e a televisão. No texto dedicado ao assunto, investiga-se este novo componente do capitalismo administrado, que corrobora para a planificação e a uniformização da sociedade, efetivando a integração de forma cada vez mais contundente e da qual se torna difícil escapar: “A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116) — afirmam os autores. Em meio à massa, mesmos os diferentes grupos ou classes já estão previstos, havendo produtos destinados a este ou aquele coletivo, embora as distinções sejam meras roupagens ou alguns detalhes agregados à fórmula geral²⁹. A única tentativa de escapar do esquema já previsto, no qual particular e universal coincidem, ainda que de maneira falsa, e a ideologia se explicita, seria pela possibilidade do esclarecimento ocorrer e retomar sua capacidade de autorreflexão. Tal dimensão de crítica ao pensamento trataria de reconhecer irracionalidade dentro da racionalidade instrumental, sendo que os autores não apostam que a indústria cultural e seus produtos, tais como o cinema, possam conduzir a esta tomada de consciência. Esta discussão sobre o cinema, sobre a produção de imagens em um mundo onde não mais se discerne o que é realidade e o que é imagem, também diz respeito, sem dúvida, à nossa condição no mundo contemporâneo de sujeitos expostos a uma enorme circulação de imagens, à simultaneidade delas e ao mundo virtual da internet. Trata-se de uma questão sempre em pauta sobre a influência das imagens e dos meios audiovisuais na formação do indivíduo e na educação³⁰.

²⁹ Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, p. 116: “Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis”.

³⁰ É inegável a unidade existente entre capital e indústria cinematográfica, como atestam as atuais discussões internacionais sobre o audiovisual e suas regulamentações: seja na Organização Mundial do Comércio — dado que o cinema se encontra subordinado ao GATS (Acordo Geral de Comércio de Serviços) —, sejam as discussões no âmbito da Unesco e do PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento). Citemos um trecho do relatório intitulado *Informe sobre Desenvolvimento Humano* (PNUD), de 2004: “A controvérsia sobre os bens culturais nos acordos internacionais de comércio e investimento têm se intensificado por causa do crescimento exponencial da dimensão do comércio, da crescente concentração da indústria de cinema em Hollywood e da crescente influência dos filmes e entretenimento no estilo de vida da juventude. O comércio

A crítica à indústria cultural é também um desdobramento de considerações negativas acerca do comportamento mimético regressivo, pois ao reproduzir tão somente uma caricatura de estilo, o produto cultural de massa apaga a tensão existente entre forma e conteúdo, entre particular e universal, pois sempre se assemelha e repete um estilo de identidade unitária, e, assim, “coloca a imitação como algo absoluto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.123), cuja forma e conteúdo são repetições do que já a antecedeu. Ao oferecer a promessa de um prazer jamais cumprido, a indústria recalca o objeto de desejo em uma “reprodução mecânica do belo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.131), pois os astros e as estrelas que são objetos de desejo sexual são “de antemão sua própria cópia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), seguindo sempre o mesmo padrão. Tal consideração crítica sobre a *mimesis* está presente na *Dialética do Esclarecimento*, como observa Gagnebin (1993, p.72), em particular no *excurso I - Ulisses ou Mito e Esclarecimento*, pois a mimese seria o modo que as sociedades arcaicas teriam de tentar livrar-se do horror e do medo, ou de dominá-lo:

Seguindo o exemplo primeiro do mimetismo animal, por exemplo, da borboleta imóvel que tem as mesmas linhas marrons e verdes que a folha sobre a qual repousa, o "primitivo" se cobre de folhagens para melhor desaparecer na floresta, para não ser visto pela onça que caça, mas também coloca uma máscara horrenda para apaziguar, pela aproximação e pela identificação, o deus aterrorizante de que depende. Esses

mundial de bens culturais — cinema, fotografia, rádio e televisão, material impresso, literatura, música e artes visuais — quadruplicou, passando de 95 bilhões de dólares em 1980, para mais de 380 bilhões em 1998. Cerca de quatro quintos desses fluxos têm origem em 13 países. [...] Na indústria cinematográfica, as produções dos EUA representam, normalmente, cerca de 85% das audiências de cinema em todo mundo. [...] O domínio internacional dos filmes norte-americanos é apenas um aspecto da disseminação cultural ocidental de consumo. [...] Os padrões de consumo são hoje mundiais. [...] O mais impressionante são os ‘adolescentes mundiais’, que habitam um ‘espaço mundial’, com uma única música *pop* mundial, absorvendo os mesmos vídeos e a mesma música e proporcionando um mercado enorme para tênis, *t-shirts* e jeans de marca” (Relatório do PNUD apud BRANT, 2005, p. 24-25). Vale lembrar ainda que para a OMC e o GATT, os bens culturais, tais como o audiovisual, a música, a literatura, são produtos como outros quaisquer. A Unesco tem organizado debates e convenções internacionais com o intuito de frear a crescente homogeneização em um mundo neoliberal globalizado, no intuito de promover amplo acesso a uma cultura diversificada, introduzindo no debate econômico-político a especificidade do bem cultural. Dentre estas iniciativas podemos destacar a Conferência em Estocolmo sobre a diversidade cultural, a criação de uma Declaração Universal pela Diversidade Cultural, a INCED (International Network for Cultural Policies/Rede Internacional de Políticas Culturais) e a Conferência Geral da Unesco em Paris, que ocorreu em outubro de 2005, estabelecendo uma Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, uma espécie de “protocolo de Kyoto da cultura” a serem ratificado pelos países. O acordo já foi integrado por muitos países, dentre eles o Brasil e a França, ambos ratificaram a convenção em 2007. No entanto, os Estados Unidos — maior produtor e representante da indústria cultural — posicionaram-se contra a convenção, pressionando para a diminuição do mandato deste documento, ou seja, para que ele tenha uma validade limitada em relação aos demais acordos internacionais que regulam as trocas e o comércio entre os países, defendendo a liberação de circulação dos bens culturais como qualquer outro produto comercial. Para maiores detalhes, consultar o artigo “Quem tem medo da diversidade cultural” de Armand Matellard publicado em *Le Monde Diplomatique*, em outubro de 2005. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2005-10.a1174>>. É possível ter acesso à Convenção na íntegra através do site da Unesco. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>>

rituais mágicos, analisados pelos etnólogos, apontam para um aspecto essencial do comportamento mimético: na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro, que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se.

A mimese regressiva no comportamento mágico, ao tentar enfrentar o medo, acaba por levar o sujeito à dissolução, ao imitar o inanimado desintegra-se, levado pela pulsão de morte. É certo que há um componente prazeroso nesta perda de si mesmo, por isso, aí residiria o grande perigo. O processo de racionalização do mundo que se propunha a dar outra resposta para dominar o mundo acaba por se revelar em sua face instrumental como uma segunda e perversa mimese da primeira. Assim, Ulisses encarnaria o herói que, para tornar-se sujeito autônomo que realiza o trajeto entre mitos e logos, paga um alto preço para constituir-se enquanto tal. Conforme aponta Gagnebin, o trecho em que Ulisses resiste aos encantos de Circe, à regressão e ao prazer acontece por meio do recalque da primeira mimese em detrimento da segunda, na qual a vida é negada e o sujeito endurece-se; igualmente para escapar do ciclope Polifemo, ao se identificar com *ninguém*, Ulisses se coloca já como morto, renunciando-se como inexistente. Deste modo, esta segunda mimese, que caracteriza o processo do esclarecimento burguês, ocorre por meio da violenta repressão das pulsões naturais, do desejo, do élan vital:

A *ratio* que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada de alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista. A imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem se transforma em um antropomorfismo do homem. [...] A avaliação das relações de força, que de antemão coloca a sobrevivência na dependência por assim dizer da confissão da própria derrota e virtualmente da morte, já contém *in nuce* o princípio da desilusão burguesa, o esquema exterior para a interiorização do sacrifício, a renúncia. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 62-63)

Este processo do esclarecimento que perdeu a crítica racional de si mesma faz com que a mimese perversa reprima a primeira, que retorna com mais força como violência recalçada. Assim, o feitiço se voltaria contra o feiticeiro, o homem que por meio da razão instrumental tenta dominar a natureza e extinguir o medo, acaba por se aprisionar em um mundo onde se renunciou ao desejo e à vida, tornando tudo esvaziado e reificado. Esta repressão constitutiva da civilização é que, como mimese regressiva, rege os fenômenos de

massa como o fascismo e o anti-semitismo. Pois os pseudo-indivíduos temem ainda aquele horror primeiro – o medo perante a natureza – e rejeitam a mimese primeira como reação arcaica. Assim criam-se proibições devido ao temor da “recaída em modos de viver miméticos” (ADORNO; HORKHEIMER *apud* GAGNEBIN, 1993, p. 9), como restringir os atores e “desacostumar as crianças de serem infantis” (ADORNO; HORKHEIMER *apud* GAGNEBIN, 1993, p. 9). Assim, os egos enrijecidos das massas identificam-se com os chefes fascistas, por meio de uma mimese perversa, de rituais militares, de gestos bruscos e rígidos. Para tanto, necessita também de um objeto de rejeição considerado abjeto, que seria identificado com o medo originário ligado à natureza e às pulsões recalçadas. Deste modo, o comportamento mimético perverso impossibilita a crítica e leva ao totalitarismo, à exclusão do Outro, à barbárie. Levando em conta tais considerações, o cinema seria um lugar de regressão mimética, de identificação das massas com as estrelas pré-fabricadas e *plots* já conhecidos de antemão que se repetem, servindo, portanto, aos interesses totalitários e dominadores do capital.

Retornando ao trecho discutido de *L'héritage de la chouette*, o comentário nos diz “e os olhos às vezes são o suporte do terror” (MARKER, 1989). Assistimos, então, à encenação teatral infantil de *Perseu e a Górgona* em uma escola primária inglesa, na qual um menino, com a máscara de Perseu, segura diante de seus olhos uma gota de vidro em forma de olho. Seguem-se, então, os comentários de Jean Pierre Vernant, dentro de um museu em que há peças representando a Górgona:

O grande problema é o olhar da Górgona. A questão que coloca esta espécie de face monstruosa é que vê-la, é sempre vê-la de frente. Ela representa, se você quiser, no divino, uma potência que só podemos abordar olhando-a nos olhos, e, ao mesmo tempo, olhá-la nos olhos era já estar morto. É de certo modo, tomar seu lugar, transformar-se em pedra. Entrar em um domínio em que não há mais voz, nem transparência, nem luminosidade. O mundo da noite – é isto que quer dizer. O rosto da Górgona, nesta posição, sobre o vaso, traduz figurativamente esta experiência absolutamente perturbadora, de uma potência sobrenatural que te fascina, e que cruzando o olhar dela com o teu, sempre ultrapassando teu olhar, te entrega à morte. E, ao mesmo tempo, ela é como uma espécie de espelho, pois quando você a olha, o que você vê nela, é o que você também se tornará: um rosto de morto, um ser monstruoso, um rosto circundado de trevas. Há entre o olho da Górgona e você – quando você a olha – uma espécie de troca de espelhos que faz com que você entre fascinado no domínio dela. E que, de repente, você também se transforma em uma espécie de máscara, de visibilidade, de uma coisa monstruosa. A história que é contada aqui é a história de Perseu.[...] Uma história que vai explicar como um herói humano, Perseu, vai chegar a afrontar aquilo que é o caos, a morte, o nada, o horror do impensável. Ele vai afrontá-la e corta sua cabeça. E ao fazê-lo, ao se apropriar, de certo modo, o terror que esta cabeça e este olhar mobiliza e suscita, o homem vai poder desviá-la, virá-la, seja contra seus inimigos, colocando-a sobre os escudos,

seja no sentido do cômico e do ridículo, ao fazer rostos como os que vocês veem aqui. Há, então, um modo por meio das imagens, como pela narração, de desarmar esta espécie de angústia ou horror diante da morte que a face monstruosa exprime e que o olhar manifesta, fazendo com que o que não pode ser visto torne-se objeto de muitas figurações (*L'héritage de la chouette – 9 – Cosmogonie – ou l'Usage du monde*, 1989)³¹.

Ou seja, aqui o horror paralisante, o temor diante do primitivo e arcaico, o medo perante a morte – que a face e o olhar da Górgona representam – pode ser apropriado de outro modo. Não como mimese repressiva que nega a primeira recalçando-a, mas desarmando-a, representando-a nas figurações por meio de diversas linguagens artísticas, como nos vasos e nas máscaras ou por meio das narrativas. O prato que Vernant nos mostra, em que se tem representada a Górgona, ele o faz desarticulando o que pode haver de assustador nesta figura e apresenta-a como um rosto engraçado, cômico, que leva ao riso e não ao terror. Não se trata de negar a morte e reprimir o terror diante dela, mas poder falar sobre, criar histórias, apresentá-la no teatro, rir dela, apropriar-se dela de modo criador e não regressivo. Dar figura, tornar visível o objeto de temor, pode, portanto, apresentar outra dimensão para a descoberta, de poder olhar o horror sem reproduzi-lo, de possibilitar a perlaboração e a criação, como na imagem que nos mostra Vernant ou na apresentação de teatro feita por crianças na escola.

No trecho que sucede à representação da Górgona, assistimos à caverna platônica cinematográfica já descrita anteriormente. Sendo que neste cinema, no qual assistimos à

³¹ Transcrição de fala de Jean-Pierre Vernant no original retirado de *L'héritage de la chouette – 9 – Cosmogonie – ou l'Usage du monde*, 1989: « Le grand problème, c'est le regard de la Gorgone. La question que pose cette espèce de face monstrueuse, c'est que, la voir, c'est toujours la regarder en face. Elle représente, si vous voulez, dans le divin, une puissance qu'on ne peut aborder qu'en la regardant dans les yeux, et en même temps, la regarder dans les yeux, c'est être déjà mort, c'est en quelque sorte prendre sa place, c'est être changé en pierre, c'est-à-dire, rentrer dans un domaine où il n'y a plus ni voix, ni transparence, ni luminosité. Le monde de la nuit. C'est ça que ça veut dire, cette espèce de... La face de Gorgô, dans ces positions, sur les vases, traduit figurativement cette expérience, absolument bouleversante, d'une puissance surnaturelle que... qui vous fascine, et qui en croisant son regard avec vous, en avançant toujours votre regard, vous livre à la mort. Et en même temps, elle est comme une espèce de miroir, parce que, quand vous la regardez, ce que vous voyez en elle, c'est ce que vous allez devenir, une face de mort, un être monstrueux, une tête entourée de ténèbres. Il y a donc, entre l'oeil de Gorgô et vous, quand vous le regardez, une espèce d'échange en miroir, qui fait que vous entrez, fascinés, dans le domaine qui est le sien. Et que, tout d'un coup, vous vous changez vous-mêmes en une espèce de masque, d'invisibilité, de chose monstrueuse. Et l'histoire qui est contée ici, que vous connaissez tous, bien sûr, c'est l'histoire de Persée[...] Il y a une histoire qui va expliquer comment un héros humain, Persée, va arriver à affronter ce qui est... quoi? le chaos, la mort, le néant, l'horreur de l'impensable. Et il va l'affronter, et il va lui couper la tête et en lui coupant la tête, en s'en rendant maître, d'une certaine façon, il va faire en sorte que la terreur que cette tête et ce regard mobilisent et suscitent, cette terreur, l'homme va pouvoir la détourner, soit contre ses ennemis, en la mettant sur les boucliers, soit même dans un sens qui est celui du comique et du ridicule, en en faisant des visages comme celui que vous voyez là... Il y a donc une façon, à travers les images, comme à travers les récits, de désarmer cette espèce d'angoisse ou d'horreur de la mort, que la facialité monstrueuse exprime et que le regard manifeste, et en faisant que ce qui ne peut pas être vu devienne l'objet de beaucoup de figurations. »

reação dos espectadores, os rostos, a emoção perante as imagens, a cena se transforma em espelho de nossa própria atividade como espectadores. Em vez de ser um espelho no qual vemos a morte e o medo – tal qual os olhos da Górgona quando os vemos – antes, ele nos traz de volta o fato de assistir a imagens animadas e sonoras que desfilam perante nossos olhos, a identificação com os espectadores nos faz voltar os olhos para nós mesmos, para nossas reações, para a identificação que projetamos na imagem. Inicialmente, vemos somente os espectadores e ouvimos o diálogo da *Alegoria da caverna* de Platão, por vezes a luz de projeção e um pequeno monitor de televisão no qual aparecem cenas de um filme de samurai. No decorrer da sequência, entra a trilha musical dos amantes de *Hiroshima mon amour*³² (1959), de Alain Resnais, e vemos a cena de abertura do filme em que corpos se abraçam, vislumbramos no contraste entre claro e escuro, um tronco, braços e mãos que se acariciam e parecem cobertos de areia ou de cinzas, depois, estes corpos aparecem cobertos de gotículas de suor ou de água, para, finalmente, tornar visível a pele destes dois corpos. Lembrando que o comentário de Weil seria acerca da semelhança nefasta entre o cinema sonoro e a caverna de Platão, o comentário em *off*, por sua vez, complementa dizendo: “Poderia ela aceitar que esta arte inferior exerce dentro da caverna mesmo o poder de negar a caverna? De desarmar a Górgona, de se atar ao fio da criação humana e de criar finalmente seus próprios mitos.” Deste modo, o cinema revelaria o horror sem negá-lo, e poderia contar o que não foi contado, criar novas histórias e mitos. Vemos, então, o perfil dos espectadores que assistem ao filme, e ouvimos a primeira fala do filme mítico de Resnais, na voz do personagem masculino: “Você não viu nada em Hiroshima. Nada” (“*Tu n’a rien vu à Hiroshima. Rien*”). É absolutamente significativo que o filme escolhido para ser o “filme dentro do filme”, filme em segundo grau, que desarma a Górgona, seja justamente *Hiroshima mon amour*, pois é a tentativa de fazer um filme sobre o inefável, sobre o irrepresentável, sobre o horror da bomba atômica. Desta forma o cinema encarna aqui a possibilidade de desarmar o horror, de recusar a identificação e a mimese regressiva, para poder falar e denunciar poeticamente uma das grandes catástrofes do século XX. Os corpos abraçados do início do filme são imagens que não são claras, que

³² O filme *Hiroshima mon amour* (1959) foi uma encomenda sobre a temática da bomba atômica e o primeiro longa metragem de Alain Resnais. Inicialmente, Chris Marker estaria envolvido no projeto, mas, sentindo-se desconfortável com o tema e com a impossibilidade de falar de Hiroshima, abandona a empreitada. Resnais convida a escritora Marguerite Duras para escrever o texto. Este filme foi proposto após a realização do filme que denuncia os horrores do campo de concentração *Nuit et Brouillard* (1955) – que também uma encomenda e que conta com a participação de Marker.

podem ser corpos afetados pela radiação ou fazer alusão aos que sofreram consequências da bomba, pela sua textura e iluminação diferentes. No início, o diálogo entre a mulher e o homem – é interessante observar que o diálogo da alegoria da caverna platônica markeriana também se desenrola com uma voz masculina e outra feminina – reflete a impossibilidade mesma de falar sobre Hiroshima. Enquanto a personagem feminina insiste que ela viu o horror de Hiroshima – os hospitais e seus internos afetados pela bomba, os museus, as fotos, as reconstituições, o ferro fundido e distorcido, peles e pedras queimadas – o personagem masculino nega, repetindo que ela nada viu, que ela nada sabe, que ela inventou tudo. Uma das falas femininas diz:

As reconstituições foram feitas da maneira mais séria possível, assim como os filmes. A ilusão é bem simples, é tão perfeita que os turistas choram. Podemos sempre ridicularizar, mas o que pode fazer o turista senão justamente chorar? (DURAS, 1960, p. 25)

Enquanto o diálogo transcorre entre os amantes, vemos uma montagem de imagens de arquivo, com fotos de pessoas atingidas pela bomba, a pele queimada, os corpos deformados, trechos de filmes que reconstituem a tragédia e outros que mostram as lesões dos sobreviventes e seus descendentes. Esta insuficiência das reconstituições e dos filmes, mesmo os que seriam mais sérios em sua empreitada de representar o horror, no entanto, causam *pathos*, emocionam. Mas, há, também, a banalização da memória nos museus, das visitas dos lugares atingidos pela bomba, lugar de peregrinação turística e esvaziada, tornando-se monumentos oficiais que apagam e impossibilitam a rememoração como atividade necessária. Apresenta-se uma série de imagens de miniaturas da cúpula – único edifício que resistiu ao impacto da bomba, caracterizada pela cúpula vazada e que revela a estrutura metálica –, um “*tour atômico*” e lojas de *souvenires*. Ante ao horror, a mimese perversa da reprodução esvaziada dos *souvenires* e miniaturas apaga o terror e o substitui por um entretenimento vazio, que faz imperar o esquecimento. Na sequência do diálogo, ela diz: “Como você, eu conheço o esquecimento”, ao que ele responde: “Não, você não conhece o esquecimento”, ao que ela insiste que, sendo dotada de memória, conhece o esquecimento, ao que ele nega novamente. Em seguida, ela continua insistindo como em um monólogo:

Como você, também tentei lutar com todas minhas forças contra o esquecimento. Como você, esqueci. Como você, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombras e de pedras. Lutei por minha conta, com todas minhas forças,

cada dia, contra o horror de não mais compreender o porquê de se lembrar; Como você, esqueci... Por que negar a evidente necessidade da memória?... Escute-me. Eu sei ainda. Isso recomeçará. Duzentos mil mortos. Quatro mil feridos. Em nove segundos. Os números são oficiais. Isso recomeçará. Fará dez mil graus sobre a terra. Dez mil sóis, nos dirão. O asfalto queimará. Uma desordem profunda reinará. Uma cidade inteira será suspensa da terra e recairá em cinzas... (DURAS, 1960, p. 32-33).

O esquecimento ocorre diante dos monumentos de pedra que apagam a memória, que não possibilitam a peroração efetiva da catástrofe. E, deste modo, o esquecimento permite a repetição do horror. Em seu artigo *Recordar, Repetir e Elaborar*³³, Freud (1976, p. 94) expõe o trabalho psicanalítico como um processo de recordar: “trata-se de preencher as lacunas na memória; dinamicamente, é superar resistências devidas à repressão”. Assim, de modo geral, esquecer-se de algum episódio seria o ato de interceptá-lo, reprimindo-o, e a tarefa da análise seria justamente trazê-lo à tona, permitindo a recordação do que foi deixado fora da consciência. No entanto, não se trata de um mero lembrar-se. Dada a complexidade dos processos psíquicos, muitas vezes a lembrança — sobretudo de tempos remotos como a infância — age como encobridora de algo mais essencial, não revelado como tal, e aproxima-se de uma representação onírica. Frequentemente, o esquecido retorna como repetição, ou seja, o que foi reprimido se “reproduz não como lembrança, mas como ação, repete-o, sem, naturalmente, saber o que está repetindo” (FREUD, 1976, p. 96). A resistência faz com que, em vez de lembrar-se, o sujeito repita a partir daquilo que foi reprimido. Neste sentido, seu modo de recordar é a própria repetição, portanto, a análise deve compreender a doença e o sintoma não como algo distante que se encontra no passado, mas como “força atual” (FREUD, 1976, p. 98). Partindo das próprias repetições e do processo de transferência, o sujeito, junto ao analista, pode reconhecer e vencer suas resistências, elaborando-as e podendo assim chegar ao “despertar das lembranças” e à cura.

A falsa elaboração do passado, como observou Adorno (2003, p. 29-39), que pretende riscar e apagar o passado, que não quer encarar as causas que precipitaram o terror, faz com que o passado continue como fantasma, não efetivamente trabalhado e perlaborado, e, portanto, mais do que nunca presente. Por isso, a tarefa política urgente é compreender o fenômeno de apagamento da memória e da recusa em elaborar o passado no campo histórico-social. Refletindo sobre Auschwitz como figura do horror e diagnosticando as mesmas condições que possibilitaram tal catástrofe no mundo contemporâneo, o autor procura alertar-

³³ FREUD, S. Recordar, Repetir e Elaborar In: *Pequena Coleção das Obras de Freud, Livro 18 – Artigos sobre técnica, sonhos no folclore e outros trabalhos*, Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 93-103.

nos quanto à ausência de elaboração do passado histórico num mundo regido pelo esquecimento não trabalhado. Tal panorama indica a possibilidade de que o horror se repita de outras formas, dado que os mesmos mecanismos de violência continuam atuando na sociedade. O mundo burguês regido pelo capital, no qual todas as trocas se equivalem, faz com que tudo se iguale perante o cálculo, assim, os mecanismos da produção industrial que imperam na sociedade levam à liquidação da memória e “eliminam junto aos outros restos da atividade artesanal também categorias como a da aprendizagem, ou seja, do tempo de aquisição da experiência no ofício” (ADORNO, 2003, p. 33). A memória se torna um resto arcaico que deve ser eliminado como irracional, ou reprimido para a crescente adaptação à destruição contínua e recriação do “novo”, que nada mais é que o mesmo de sempre em roupagem renovada que alimenta o capital, bem como a possibilidade da catástrofe de se repetir.

Entretanto, como manifesta a fala da personagem feminina do filme, tal trabalho é duro, pois se trata de uma ferida aberta que se quer recusar, em que o horror, a culpa e também a violência se fazem presentes. Mas trata-se de, como diz Adorno (2003, p. 46), do modo de lidar com o passado no presente, pelo remorso da culpa e do conformismo ou se “resistimos ao horror com base na força de compreender até o incompreensível”. Para Marker, o cinema poderia ser também uma arma contra o esquecimento, contra a própria ilusão, desarmando a Górgona e possibilitando encarar o horror de Hiroshima e da guerra. Se, no início, a personagem feminina acredita ter visto o terror de Hiroshima, ao emocionar-se como turista diante das reconstituições e ilusões, como nos filmes, será no decorrer do encontro com estes lugares e com seu amante que ela, por sua vez, sairá do esquecimento e lembrará o horror por ela vivido. Ela, francesa da cidade de Nevers, rememora, aos poucos, a dor vivida durante a Segunda Guerra Mundial, em uma França ocupada pelos alemães e tendo como primeiro amor um soldado das forças inimigas. Ela se lembra de como enlouquecera, que como a punição a isolara da convivência, acusando-a de colaboração com o inimigo, trancando-a no porão, humilhando-a e raspando-lhe a cabeça, como a de outras mulheres. Tal ato espelha mimeticamente e repete o mesmo ato fascista de negar o outro, de eleger um bode expiatório contra quem se exerce todo o poder desmedido de rejeição, ou seja, repete o terror. Por meio da montagem de imagens de arquivo, com as cenas da história de amor destes dois desconhecidos sem nome, que realizam o duro trabalho da memória, e, ao final, nomeiam-se, respectivamente, como Nevers, a personagem feminina, e Hiroshima, o personagem

masculino, o filme torna possível “compreender o impossível” e mostrar o horror de dois eventos diferentes, mas que se aproximam, abrindo um caminho para sair do esquecimento.

Abrir os olhos ao horror - Kurosawa e o caos

“Se você fecha os olhos diante uma coisa medonha, você terá mais medo. Se você a olha bem de frente, nada mais lhe causará medo.” (AK, 1985)

“Digo sempre à minha equipe: criar é se lembrar. A memória é a base de tudo”
(Kurosawa em AK, 1985)

O filme *AK* (1985) é um retrato de outro filme – *Ran* (1985), do processo de produção, da longa batalha sobre este filme épico e uma homenagem ao cineasta Akira Kurosawa. *Ran* é uma adaptação de *Rei Lear* de Shakespeare para o universo dos guerreiros samurais, mas, além disso, é, sobretudo, um filme sobre o caos, o horror da guerra e a destruição perpetrada pelos homens. Como os comentários de Marker sobre as imagens filmadas no *set* de *Ran* atestam, é um filme que traz imagens do processo de outro filme, filme sobre filme, que por vezes se apropria “de uma beleza que não lhe pertence, de representar a bela imagem e a contra-luz.” (MARKER, 1985) Mas nesta espécie de *making of* que mostra o dia a dia da construção deste filme, a atmosfera e os contratempos – o trabalho coletivo e dedicado de todos os membros da equipe, a luta contra o vento, a névoa, a chuva, a espera da luz perfeita para a tomada de cena, os vários ensaios, as cenas repetidas inúmeras vezes até atingirem a perfeição –, há também associações com imagens de outros filmes de Kurosawa, bem como alguns depoimentos do *sensei*.

Em uma das sequências denominada *Maki-ê* – técnica de pintura de ouro sobre laca, mostra-se todo o trabalho para criação de uma bela imagem, de uma cena que visa a criar justamente o efeito de ouro sobre laca: uma cena noturna em que se vislumbra o dourado das folhas do campo e da lua, enquanto o protagonista Hidetora (interpretado por Tatsuya Nakadai) desce a cavalo um morro. Para a criação desta cena, toda a equipe se mobiliza, mais uma vez, como em tantas vezes nesta filmagem, para cortar parte das folhagens no campo, reuni-las, pintá-las de dourado, para depois misturá-las com outras folhas douradas artificiais. O comentário compara esta cena de preparação da filmagem aos camponeses realizando a colheita de filmes soviéticos da década de 1950. Ironicamente, estes filmes de propaganda do realismo socialismo evocam outro filme, em homenagem ao cineasta Alexander Medvekin.

O trabalho de preparação desta cena, de construção da imagem, dura o dia inteiro, e, ao cair da tarde, preparam-se inúmeros refletores em andaimes e estruturas altas, procurando o posicionamento justo, para, finalmente, com a chegada da noite e da escuridão, posicionar os atores e a lua cenográfica para a filmagem. Esta bela cena filmada, que, de fato, reproduz no cinema o desejado efeito de ouro sobre laca negra, ao fim, é cortada na montagem final. Assim, o cinema de Marker revela o longo e laborioso trabalho de produção de um filme, que recupera aqui o sentido de trabalho, ao mesmo de maestria técnica, artesanal e poética, trabalho não alienado e implicado. Ou seja: o cinema seria o lugar de confluência entre *techné* – técnica que visa a um fim e que exige um conhecimento para sua realização – e *poïesis* – realização, produção, criação. Não só mostra as imagens, mas fabrica-as, como também pode exhibir seu modo de produção, seu processo, as imagens cortadas, o que não vemos no filme.

Em seguida, imagens de arquivo em preto e branco são mostradas. Uma construção que desaba, prédios em ruína e em chamas, imagens de um incêndio que tudo devora. São imagens de um episódio duplamente trágico da história japonesa (há muitos outros depois deste) – em 1923, a região de Yokohama, em Tóquio, é atingida por um terremoto devastador, que, por sua vez, causa um grande incêndio que atinge amplamente esta localidade. Após esta catástrofe natural, ocorre um terrível massacre de coreanos na cidade de Tóquio – estes são acusados de serem responsáveis pelo terremoto. O comentário mordaz – que traz reverberações para tantos outros eventos da história – nos diz: “A solução final da imigração já tinha seus adeptos”. A culpabilização da minoria coreana afeta outras minorias também nesta catástrofe. Como em um cenário de pós-guerra, a cidade estava em ruínas, com cadáveres espalhados em todos os lugares – “corpos inchados e deformados no rio Sumida”. As imagens de arquivos nos mostram a cidade e estes cadáveres que bóiam em um rio, e corpos queimados e desfigurados. Diante desta situação catastrófica, o comentário nos fala de um relato que Kurosawa faz em sua autobiografia, no qual aos 13 anos sai para caminhar pelas ruínas de Tóquio, levado pelo seu irmão mais velho. O menino Kurosawa diz que queria fechar os olhos diante de tanto horror, no entanto, seu irmão dizia-lhe para manter os olhos abertos, pois fechar os olhos para o que causava medo, só faria aumentar o medo e deixá-lo tomar conta, mas, que, se pudesse encará-lo de frente, não sucumbiria a ele.

Kurosawa é justamente o cineasta criador de imagens terríveis – a violência de batalhas nos embates entre samurais – que, no entanto, detesta a violência, como relata no filme. Mas, para a preparação deste épico trágico do caos, de traições e sangrentas batalhas,

mostram-se os rostos dos bonecos que simulam cadáveres no filme, que aparecem em primeiro plano e, depois, empilhados. Mesmo sendo bonecos e apresentados como tais, estes simulacros causam mal estar, eles nos fazem lembrar ou associar imagens de tantos massacres e genocídios com milhares de mortos. O boneco, objeto inanimado que na cena encarna ou atua como corpo humano destituído de vida, parece retratar fielmente a morte, o humano reduzido ao inumano, em sua imobilidade, o corpo sem vida. Kurosawa aparece manipulando estes bonecos, ajeitando-os, modificando sua posição e lugar. Outros membros da equipe também se ocupam de criar figuras de cadáveres em um massacre, atores e figurantes também se posicionam, possuem flechas incorporadas ao figurino, a tinta vermelho sangue pelo corpo. Assim, o cinema simula e recria o horror com todos seus tons, e, durante a projeção de *Ran*, traz a repulsa e o horror, mas, que aqui em *AK*, revela seus artifícios. O comentário diz: “mais de sessenta anos depois de seu primeiro encontro com o horror, *Sensei* deve confrontar, mais uma vez em uma filmagem, os sinais da crueldade humana”. Então, enquanto continuamos a ver toda a preparação para a encenação da batalha e do massacre, com bonecos e atores que simulam cadáveres, ouvimos o próprio Kurosawa dando seu depoimento sobre estas imagens que recriam a violência:

Detesto sangue.... Quando filmávamos *O Idiota* [(1951)], [o ator] Masayuki Mori me disse que eu tinha medo da violência: ‘Você parece assustado... Quando o sangue escorre, vê-se que você obviamente não gosta disso.’ Era verdade, então perguntei como ele sabia. Ele disse que era porque eu lembrava e pensava muito sobre isto. Talvez seja minha memória viva e o olhar fixo que me causam medo, ou, talvez, seja o meu medo que me compele a olhar fixamente. O quer que seja, acho que, de algum modo, posso retratar a violência de um modo muito vívido em meus filmes. Não sei bem o motivo, mas não gosto de violência. (Kurosawa em *AK*, 1985)

Embora deteste a violência, Kurosawa admite sua capacidade de representá-la, e, por meio de imagens, causa temor e comove os espectadores. O cinema se converte para ele em modo de lidar com isto que ele não sabe se teme por ter visto muito de frente, ou se tem medo e por isso é levado a encarar o horror e a violência das ações humanas. De todo modo, pra ele a representação do horror converte-se em “problemas técnicos a serem resolvidos”. Numa entrevista a Michael Wilmington (1985, p.7), o cineasta conta que o “tema secreto de *Ran* é a ameaça do apocalipse nuclear”. Seria um filme sobre a guerra e os horrores do mundo, “saturado com uma ansiedade pós-Hiroshima”, no qual colaborou também como assistente seu amigo e diretor Ishiro Honda – cineasta criador de *Godzilla* e de outros filmes de

monstros marcados pela hecatombe atômica. Kurosawa, em entrevista teria afirmado que “todo progresso tecnológico dos últimos anos apenas ensinou os seres humanos como matar mais um aos outros de modo mais rápido. É muito difícil para mim manter uma perspectiva otimista da vida em tais circunstâncias” (KUROSAWA *apud* PRINCE, 1999, p. 284). Segundo Prince, *Ran* trataria justamente da amplificação da violência pela técnica, no caso, a introdução de arcabuzes – armas de fogo semelhantes às espingarda – nas batalhas do século XVI. Assim, *Ran* é o filme que tematiza, segundo Wilmington (op.cit., p.9), “a maldade humana, a herança mortal da guerra e a loucura. Mas, ao mostrar todo este horror, Kurosawa nos deixa um grande consolo: a beleza da arte com a qual ele o revela.[...] E assistimos, nas mãos do mestre (sensei), uma grande metáfora do apocalipse, um mundo de chamas, cujo caos é criado de modo estranhamente belo.”

Por sua vez, em *AK* vemos este épico, que encena o horror e o revela, desvelado por outra câmera, que também não deixa de mostrar outra beleza mais modesta, mas não menos bela, de todo trabalho de criação e realização de um filme, das imagens que não nos são mostradas. Como o próprio Kurosawa afirma diante da paisagem de preparação do filme – com brumas, sombras, cavalos e figurantes que se arrumam – a qual temos acesso pelas lentes de Marker: “O que não filmamos é muitas vezes o mais bonito. Partimos de manhã... há a sombra do monte Fuji sobre a estrada nesta luz difusa [...] homens e cavalos de pé. É muito bonito e nunca filmamos isto!” (*AK*, 1985) Se não vemos estes bastidores diretamente em *Ran*, nós os vemos pelo intermédio de outra câmera e de outro olhar. Segundo *Sensei*, o cinema é “todo-poderoso, pode entrar em qualquer lugar”, diferentemente do teatro que se limitaria às dimensões e espaço representativo do palco. Ainda, a essência mesma do cinema seria a de “mostrar o que se tem vontade de ver. O mostrar é o que estão esquecendo”. Em *Ran* pode-se ver, por meio de um épico de guerra em um passado longínquo, os horrores de uma guerra recente e de outras futuras. Em *AK* vemos o jogo de encenação, os ensaios, a criação destas imagens que podem assombrar, uma reflexão sobre o filme e sobre o cinema, em que devemos abrir os olhos para o que o filme não nos mostra e para a história que vivemos e se insere em todo cinema.

Ainda o Horror: *Okinawa Mon Amour*

Level Five (1996), filme sobre a tragédia de Okinawa, é também uma reflexão sobre a memória, o esquecimento e uma denúncia dos horrores praticados na guerra. O filme, que mistura ficção, depoimentos e imagens de arquivo, possibilita olhar e reconhecer o terror, sair do estado amnésico de uma batalha ignorada pelo Ocidente – que seria a última da Segunda Guerra Mundial, o prelúdio à bomba de Hiroshima. Aos poucos, o filme avança em direção ao seu centro – o horror da batalha de Okinawa e dos suicídios coletivos. Mais adiante, as imagens – que teriam sido filmadas pelo amante da protagonista Laura – da cidade de Naha, capital de Okinawa, aparecem por meio de uma exposição de esculturas de gelo em pleno verão. O comentário de Chris, que figura como outro personagem, diz: “Ele gostou de Naha, cidade sem mistérios aparentes, mas habitada por fantasmas, e eles amavam os fantasmas [...] Era o Japão que não perdera a memória”. Certas imagens que lembram a guerra aparecem em meio a placas e *outdoors* de figuras de animais e de uma *pin-up* segurando uma bomba.

A ilha de Okinawa é a encarnação do Outro no interior do próprio Japão. Inicialmente, o reino Ryukyu independente de Yamato (o Japão) possuía sua própria cultura e língua, passando sob domínio e colonização, sobretudo, japonesa. No século XVII, invadida por um clã do sul de Yamato, passa a pagar tributos para este, depois acaba anexada ao Japão no período Meiji (século XIX). Neste território a ser colonizado pelo Japão, tanto a língua japonesa, bem como seus costumes se tornaram os meios a serem adotados para sair do período “arcaico” em direção ao moderno, representado pelos japoneses (Ukai, 2005). Até hoje, seus habitantes não são considerados como “autênticos japoneses” e seu dialeto é incompreensível aos olhos dos japoneses da ilha principal. Na Segunda Guerra, Okinawa acaba sendo o palco de uma das batalhas terrestres mais violentas, que destrói a ilha e mata mais de um terço da sua população. Muitos habitantes cometem suicídio sob o doutrinação dos militares japoneses.

Várias sequências nos mostram os lugares onde ocorreram os massacres e os suicídios coletivos, como os refúgios subterrâneos que abrigavam o exército japonês, organizados pelo alto comando e que se tornaram uma espécie de museu para a visita de turistas, com seus corredores e paredes estilhaçadas por granadas utilizadas nos suicídios. A montagem sobrepõe imagens, como fantasmas que habitam este lugar, dos rostos dos militares japoneses,

apresentando-os como espectro que ainda rondam. O comentário nos diz: “A missão deles era uma missão suicida, a batalha não tinha chance alguma de ser ganha. O que não impede nem os comunicados eloquentes, nem tratados anunciando a vitória certa, nem a punição severa a quem expressasse a menor dúvida”. No filme, os militares aparecem como os grandes responsáveis pela tragédia, e a responsabilidade oficial do governo japonês e do imperador não é discutida de modo específico. Esta é uma questão frequentemente colocada pelos movimentos que lutam pelo reconhecimento dos crimes de guerra japoneses: a responsabilização dos militares sem a mesma implicação com a figura do imperador. No filme, o imperialismo do governo é representado pelos militares e, sobretudo, pelos membros do alto comando. A câmera percorre diferentes espaços destas unidades militares, tentando compreender o que levou todos ao terror, dado que os documentos militares comprovam que se sabia de antemão da derrota. O *slogan* era “não cair vivo nas mãos dos inimigos”. O comentário questiona o espírito samurai, a defesa da honra pela qual se realiza o sacrifício em nome do imperador. O comentário em *off* descreve as barbaridades cometidas ali pelos soldados, tais como “treinar o uso de baionetas em prisioneiros vivos, sufocar bebês para que seu choro não chame atenção dos inimigos”, ações que parecem estar muito distantes da procurada honra a ser prezada, do espírito samurai.

Na contínua visita a estes lugares de memória, a câmera se depara com o leão de Tomori – a estátua de pedra que representa um leão, que seria guardião da cidade de Naha contra incêndios, e que se encontra em uma parte mais elevada da capital – o comentário questiona como teriam reagido os primeiros soldados estadunidenses que se encontraram, face a face, com esta besta. Uma das fotos conhecidas da batalha traz um grupo destes soldados junto à estátua observando-a, ao longe, em um momento em que a batalha já estava praticamente ganha. A foto não é mostrada no filme, e, no entanto, é como se este lugar, marcado por uma estátua que sobreviveu aos ataques de tamanha violência – esta batalha foi denominada de “Typhoon of Steel” (tufão de aço) – que esta figura que guarda a cidade e a vigia contra o incêndio, também tivesse sucumbido. No entanto, o fato de ainda existir, faz desta estátua e deste local – que também serve como lugar de observação – um lugar que pode ser também um guardião da memória. Vemos, então, um detalhe da boca do leão, cheia de moedas – trata-se de um costume japonês de jogar moedas nos templos e lugares sagrados como oferendas para trazer sorte. A imagem seguinte nos leva de volta aos subterrâneos militares, onde os visitantes também jogam moedas. A repetição dos mesmos gestos em

lugares de natureza distinta parece revelar algo de irônico e sintomático acerca dos mecanismos da memória. Estes QGs militares subterrâneos, de onde se comandou o automassacre da ilha e também onde atrocidades foram cometidas, torna-se também monumento, local quase sagrado, que faz esquecer justamente os horrores ali praticados.

Outro lugar por onde a câmera deambula, o mercado de Heiwa Dori, também é lugar de memória, mas este aparece como espaço vivo – onde as diversas mulheres que ali trabalham são depositárias da memória dos tempos de guerra. Vale lembrar que estas sequências foram filmadas em meados da década de 1980. Estas mulheres seriam sobreviventes ou órfãs da guerra, assim, figuram como verdadeiras guardiãs da memória. O comentário em *off* diz ainda que, um dia, no futuro, as mulheres deste mercado serão mulheres normais – ou seja, uma futura geração que não conheceu a guerra e que dela terá se esquecido. Tal esquecimento poderia ser uma recusa do passado não perlaborado e, portanto, perigoso, que permite a repetição do horror. O filme procura incessantemente estes sinais e cicatrizes da guerra em vias de desaparecer ou de serem normalizados e esquecidos. Em seguida, parte-se para um passeio turístico obrigatório aos visitantes de Okinawa – a caverna que abrigou a 3ª unidade de enfermaria, composta de meninas, estudantes da Escola Normal de Himeyuri. O “*tour*” inicia-se no ônibus e a guia canta uma alegre canção que seria a preferida daquelas meninas. Na chegada à caverna, tem lugar a mecânica sessão de fotos de turistas em frente ao local repleto de flores, um novo ritual de esquecimento. A banalização do lugar de memória, que pretensamente homenageia e erige monumentos para melhor esquecer e espiar a culpa, é uma preocupação constante apontada por Marker. Nesta caverna, meninas enfermeiras na faixa dos 15 anos foram abandonadas pelo exército, após a dissolução da unidade de enfermagem, com a ordem de não se renderem ao exército inimigo. Elas morrem no ataque final feito por lança-chamas. Somos, então, levados a um museu que traz uma réplica “*kitsch*” da caverna, com iluminação colorida, que varia de intensidade, e animada por sons. Há algo de temeroso neste simulacro da caverna, que transforma o lugar do terror em algo que se parece com um parque de diversão. Ao lado, uma sala escura apresenta fotos de alunos e de professores da escola de Himeyuri, e textos com testemunhos dos sobreviventes. O comentário, por sua vez, lamenta outra batalha da memória, pois um debate acerca do local do memorial questionava a importância e a visibilidade dadas a estas jovens pertencentes à elite, em detrimento de tantos outros anônimos que morreram durante a guerra: “Privilégios de memória. Uma tristeza suplementar é esta competição da memória: meus

mortos são mais mortos que seus mortos. Nós também conhecemos isto” (MARKER, 1996). O filme reflete, criticamente, os mecanismos de construção da memória, os lugares oficiais, os monumentos, a fim de compreender as contradições, as arbitrariedades e, assim, possibilitar verdadeiramente um trabalho de memória. Desta forma, retorna-se ao mote do filme, o jogo de videogame que simularia a batalha, dizendo que nele foram preservados os rostos destas meninas: fotos em preto e branco dos rostos das jovens se seguem, uma após a outra. Marker trata da insuficiência constitutiva das tentativas de compreender o terror e a guerra: a banalização e a ineficiência das reconstituições, o passado perdido, que não pode ser revivido, a impossibilidade de dar figura ao irrepresentável, dada a dimensão da violência. Para nos colocar em contato com esta insuficiência, uma sequência nos apresenta diversos planos da caverna de Himeyuri e o comentário em *off* nos diz:

Mas para compreender o que aconteceu ali é preciso descer por uma destas cavernas com cordas e tochas, e depois apagar todas as luzes e imaginar-se uma menina de 15 anos, que estamos na escuridão em meio a cadáveres em putrefação e feridos sendo amputados sem anestesia. Que se ouve os pequenos ruídos que fazem os vermes na carne ainda viva. E outros ruídos: os gritos dos agonizantes, os famintos que pedem que se cozinhem os braços e as pernas dos amputados. Pode-se tentar imaginar tudo isso e também a espera do fim provável: a liquidação por lança-chamas. (MARKER, 1996)

Vemos, então, uma imagem de arquivo em preto e branco com efeitos de solarização e saturação, na qual um soldado aponta o lança-chamas para as entradas de grutas e de cavernas, queimando tudo. Mas, ainda assim, o horror está distante, e a tentativa de aproximação ocorre pela narração e pela imagem de guerra – tratada com efeitos que sempre mostram a imagem como representação do que está ausente e irrecuperável. Em um trecho mais adiante, retorna-se a esta questão da representação do horror e da guerra. Imagens nos mostram o Museu Mabuni, em Okinawa, com fotos da guerra, roupas, uniformes, restos e detritos de construções e de ferro, e objetos do cotidiano. Nestas ruínas, fragmentos da destruição da guerra nos são apresentados, e, diante deles, o comentário em *off*, mais uma vez, fala acerca do irrepresentável:

O pequeno museu de Mabuni expressa, ao seu modo, que o verdadeiro caos da guerra é tampouco representável, tampouco apresentável. Mas o que lhe falta é o que falta a todos os livros, a todos os filmes: o odor do campo de batalha. Enquanto não houver um cinema olfativo, como temos o cinema falado, não existirão filmes de guerra. O que, aliás, é prudente, pois nesta ocasião, juro que não haverá espectadores (MARKER, 1996).

Assim, de certa forma, o cinema, as imagens, as representações fazem da insuficiência e da falta seu trunfo, afinal, seria insuportável assistir a uma réplica da guerra com todos os seus detalhes e por meio de todos os sentidos. A ironia do comentário também exerce esta função didática. Tal simulacro perfeito reproduziria o horror sem mediação, diante do qual nos desviaríamos, mas não seria possível compreender o horror revivendo-o – o que corresponderia ao trauma, segundo Freud, em que se repete como ação o que se quer esquecer. A imagem e o cinema permitem encarar o horror à distância, abrindo a possibilidade da crítica, para reconhecer aquilo que é abominável. Deste modo, a caverna platônica em sua mimese representativa tem o mérito de tornar possível olhar o horror sem medo, encarar a Górgona sem se identificar com ela, e igualar-se à morte, ao petrificado amorfo sem vida, para poder narrar e criar imagens do que não pode ser visto diretamente. Assim, Perseu para vencer a Górgona, não olha diretamente para ela, mas para o reflexo do monstro em seu escudo. Só pela mediação, pela obliquidade do olhar, abre-se a possibilidade de se apropriar do temeroso.

No mesmo filme, em uma fala sobre a dificuldade da tarefa da memória, enquanto vemos a personagem Laura passear em um jardim repleto de animais – emas, papagaios, pavão e outros pássaros –, sua voz em *off* sobreposta a esta imagem que se tornou uma memória, nos diz:

Sofro de dor do tempo, como se sofre de dor de cabeça. Gostaria de deixar o tempo sozinho, que ele se virasse sozinho e eu vivesse no presente. O tempo me atormenta, sofro descargas elétricas de nevralgias do tempo. Imagens de uma casa silenciosa. Pertence e não me pertence, a enxaqueca do tempo. O tempo é somente uma dor fugaz e inútil, sem sentimento, sem nostalgia. A picada do tempo. A picada de um inseto invisível contra o qual nada podemos (*Level Five*, 1997).

A dor da memória, de um passado não perlaborado retorna incessantemente e assombra continuamente. Os horrores perpetrados em Okinawa, Hiroshima, Auschwitz, que se quer ignorar, não encarar, continuam latentes; ainda considerando que as condições que criaram tais catástrofes continuam existindo. Assim, o cinema, que revisita os locais em que ocorreram tais atrocidades, denunciando os abusos da memória, sua mercantilização e sua banalização, abre esta ferida dolorosa de uma humanidade anestesiada que se quer sem memória, apartada e distante dos horrores.

O próximo trecho que gostaríamos de destacar trata do tema da amnésia perante o evento terrível, traumático e do complexo mecanismo da memória: é uma cena em que Laura

começa tecendo longas considerações sobre a memória e o esquecimento. Ela fala da concepção da memória platônica e de uma lenda judaica, segundo a qual os homens antes de nascerem conhecem tudo – possuem uma espécie de memória total – mas, que ao chegarem ao mundo, com um pequeno tapa, um anjo apaga toda esta memória que, durante a vida, deve ser recuperada por cada um. Mas, ainda, ela supõe que, uma vez recobrada a memória, os anjos retornariam para, mais uma vez, com pequenos tapas, apagar, aos poucos, as lembranças. Laura nos diz que não se lembra mais de uma recordação que lhe parecia vívida – um detalhe que permitia distinguir os capitais originais daqueles que foram restaurados. O embaralhar entre memória e esquecimento é representativo do funcionamento da memória em que o elemento que falta, o esquecido, o apagado, torna-se um significante de algo ausente, perdido e inacessível, mas que não cessa de nos lembrar do incômodo deste “branco de memória”. Em seguida, em uma performance aparentemente inocente, na qual, após contar a história do papagaio Cocoloco – que realizava espetáculos com sua dona na América do Sul, sendo que ela guardava na memória todas as falas e cenas de suas performances, mas ao retornar à França, após a morte de seu papagaio, ela se dá conta de que esqueceu tudo por completo –, o terror do esquecimento e da repetição é encenado. Laura conversa com um papagaio de brinquedo que grava e reproduz os sons, repetindo partes das falas de Laura, até que, ao perguntar a Cocoloco se ele também se esquece das coisas, o pássaro de brinquedo cessa de reproduzir os sons. A última palavra que ele repete é “Cocoloco” e ela lamenta que ele se lembre tão somente de seu próprio nome. A cena seguinte, parte do documentário *Let there be light* (1946) de John Huston, mostra um soldado americano que esteve em Okinawa e, após o trauma da guerra, não consegue lembrar-se do próprio nome. Assistimos, então, à sessão de hipnose que procura conduzir o paciente até o momento traumático, retornando aos acontecimentos da guerra. Assim como o papagaio que repete e reproduz tudo o que Laura diz, o médico que realiza a sessão de hipnose repete e reitera o que o soldado lhe fala. Quando o soldado chega ao acontecimento traumático ele reage e treme. Ao final, o médico, que repetia continuamente as palavras do paciente sob hipnose, diz: “Você não quer mais isto. Você quer esquecer. Mas você vai se lembrar agora porque já passou. Foi-se. [...] Você está longe de Okinawa, você esqueceu” (*Let there be light*, 1946). A imagem do soldado se congela e o nome do filme e de seu diretor se sobrepõe. O comentário de Chris – que surge como um personagem no filme – lembra, por sua vez, que este filme foi esquecido por mais de 35 anos, não sendo exibido por explicitar os horrores da guerra. Trata-se de colocar em

cena o esquecimento e seus mecanismos mais perversos que visam à continuidade de um discurso que nega o trauma e a fissura no tempo da história, ao passo que não cessa de repeti-la.

O Horror Tem Um Nome e Um Rosto

I've seen horrors... horrors that you've seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that... but you have no right to judge me. It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror... Horror has a face... and you must make a friend of horror. (Kurz /Marlon Brando In: Apocalypse Now, 1979)

Em *Sans Soleil* (1982), uma pergunta que retorna é a de como representar ou dar figura ao irrepresentável – sobretudo, os sinais do passado perdido ou em vias de desaparecimento – ao que não é mais, ao que não se pode ouvir ou ver, ao horror indescritível e incompreensível. Que lugar e qual papel ocupa a imagem, em uma economia de olhares que rege o cinema e em um mundo cada vez mais dominado pela circulação de imagens?

Em um trecho filmado nas ruas de Tóquio, no bairro de Namidabashi, no qual homens se reúnem no meio da rua para beber, onde um bêbado faz às vezes de um guarda de circulação em um cruzamento como vingança contra a sociedade que o exclui, o comentário da mulher que lê as cartas nos diz: “Ele não gostava de se demorar sobre o espetáculo da miséria, mas, de tudo o que ele queria mostrar do Japão, havia também os reprovados do Modelo” (MARKER, 1982). Estes *burakumin*³⁴, designação japonesa para a casta excluída da sociedade, ou *eta*, que significa “imundo”, como também são pejorativamente chamados, são considerados inferiores. *Hinin*, literalmente não-gente, serão retomados adiante, por meio de imagens videográficas sintetizadas, em que aparecem como imagens contrastadas em negativo e em positivo. Estas imagens manipuladas que perdem seus contornos e definições precisas, que se apresentam como imagens-simulacros, solarizadas e com contrastes de cores, denominam-se imagens da zona³⁵, orquestradas por outro personagem, Hayao Yamaneko.

³⁴ Entre as minorias excluídas e vítimas de preconceito no Japão, estariam os *burakumin*, entre os quais não há nenhuma determinação étnica, mas social e histórica, pois eram aqueles que se dedicavam a tarefas consideradas sujas, relacionadas à morte, no período medieval: açougue, matadouro de animais, couro, lixeiro, cremadores e serviços funerários. Eles eram, inclusive, confinados em vilas específicas denominadas *buraku*, e evitava-se o contato com eles. Também eram chamados de *eta*, ou seja, sujos, imundos, ou *hinin*, não-pessoa. A eles juntam-se os *ainus*, indígenas que vivem em Hokkaido, coreanos, chineses e os *ryukyus*, da ilha de Okinawa.

³⁵ A “zona” aparece no filme como espaço destas imagens manipuladas pelo sintetizador videográfico, em homenagem ao filme *Stalker* (1979), de Tarkovsky. No CD-ROM *Immemory* (1998), a mesma designação se repete para as diversas áreas e lugares de memória e imagens que se entrecruzam. *Immemory* é composto das

Segundo este, “a matéria eletrônica é a única que pode tratar o sentimento, a memória, a imaginação”. O comentário prossegue:

Como pretender representar uma categoria de japoneses que não existem? Sim, eu os vi em Osaka, trabalhando de dia, dormindo no chão, desde a Idade Média, eles são designados para as tarefas sujas e ingratas, mas desde a era *Meiji* nada os distingue oficialmente, e seu verdadeiro nome, os *Etas*, é uma palavra tabu, impronunciável. São não-pessoas, como mostrá-los senão sob a forma de não-imagem? (MARKER, 1982).

No bar frequentado por bêbados e pelo lumpen de Namidabashi, o tema do olhar é introduzido: seus frequentadores, todos homens, são filmados, muitos deles olham para a câmera sem nenhum constrangimento, e parecem estar à vontade. O comentário diz: “este tipo de lugar permite a igualdade do olhar. O limiar sob o qual todo homem vale tanto quanto o outro, e o sabe” (*Ibidem*). Um senhor que é filmado olha para a câmera e a imagem é congelada. Em seguida, em um porto da Ilha do Fogo em Cabo Verde, pessoas esperam pela barca, há o movimento dos passantes e carregadores, e a câmera percorre este espaço com seus personagens. Seguem-se planos de pessoas, homens, mulheres e crianças que olham diretamente para a câmera, e a voz em *off*, ironicamente, critica a forma padrão do cinema clássico em relação às regras que direcionam o olhar: “Francamente! Nunca se inventou nada mais besta do que dizer às pessoas, como se ensina nas escolas de cinema, de não olhar para a câmera?” (MARKER, 1982). É justamente o olhar para a câmera que revela sua presença, e não é mais um olhar neutro que tudo observa e não se revela: a câmera participa do que é filmado e observado, em uma via de mão dupla de jogos de olhares que se modificam entre si. Ao final desta sequência, uma menina e uma senhora olham para a câmera e sorriem, e, mais uma vez, a imagem é congelada neste instante. Sempre que o olhar da pessoa filmada encontra a câmera e a olha diretamente, a imagem é congelada.

Mais adiante, uma sequência de imagens que observam, que revidam o olhar, apresenta-se também como tema desenvolvido no decorrer do filme. Após a consideração sobre a leitura nas ruas de Tóquio, os mangás — histórias em quadrinhos que já anunciariam o cinema — e as tristes histórias reservadas às suas heroínas, diz-se que, por isso “talvez elas escapem, as reencontramos sobre os muros, toda a cidade é uma história em quadrinhos”

zonas: Memória, Museu, Viagem, Cinema, Foto, Guerra e Poesia. Marker realizou também um filme sobre Tarkovsky, dentro da série “*Cinéma du notre temps*” de André Labarthe, denominado *Une journée d’Andrei Arsenevitch* (1999), em que filma os últimos dias do cineasta doente e seu encontro com a família, além de mostrar a própria produção de Tarkovski, em particular o seu último filme *Sacrifício* (1986).

(*Ibidem*). Planos de prédios de arquitetura futurista, estátua de um gato, cariátide em forma de anjo, rosto gigante esculpido em pedra, *outdoor* em que figuram três rostos que parecem dirigir seu olhar ao espectador e um grande painel com um rosto masculino pintado. Todas estas imagens são olhadas e olham também: “[...] e estes rostos gigantes de cujos olhares se sente o pesar — porque os *voyeurs* das imagens são vistos, por sua vez, pelas imagens maiores do que eles” (*Ibidem*). Neste panóptico inanimado, em que as imagens feitas para serem olhadas, parecem, por sua vez, observar também a cidade de Tóquio, que aparece como um lugar feérico, lugar da fantasmagoria, em que as mercadorias e as imagens tomam vida, sendo o cenário de uma amnésia coletiva que toma conta das pessoas que nela vivem.

Em seguida, vemos as imagens televisivas e outro modo de olhar se apresenta. Olhamos a imagem que é reprodução de outra imagem. A imagem da tela de uma TV, na qual aparece a imagem filmada de um cervo, é seguida de uma pintura que representa este animal. O comentário nos diz: “Passei meu dia diante da TV, caixa de lembranças. Estava em Nara, em companhia dos cervos sagrados” (*Ibidem*). A televisão aparece como lugar de memória, que contém imagens que representam e potencialmente presentificam algo já visto, experimentado, ou, ainda, imaginado. No filme, a imagem da TV é entrecruzamento de imagem da imagem, imagem em segundo grau. Uma aproximação com a poesia japonesa do *haiku* é feita, citando-se um poema de Bashô: “O salgueiro que contempla invertida a imagem da garça”. Faz-se referência a uma foto, e o desconhecimento do poema no momento em que a fotografou, aparece, então, a foto — não como imagem da TV — de um salgueiro em que há uma garça parada e o reflexo na água desta mesma imagem. A imagem aparece em dois quadros diferentes: primeiramente, a imagem da garça pousada no salgueiro, depois, como um espelhamento da primeira, a imagem do reflexo na água desta garça. Seguem-se, na sequência, uma série de imagens da TV, de propagandas que trazem rostos femininos e seus olhares, enquanto o comentário relaciona esta sucessão de imagens e o *spot* publicitário ao *haikai*. Após, várias imagens de filme de terror japonês, com seus monstros e fantasmas que aparecem como imagens típicas da televisão e de um imaginário comum: imagens de rostos femininos, rostos e corpos femininos de emissões eróticas, olhos arregalados, olhos que observam por entre frestas, e a ideia da imagem que olha: “Mas, quanto mais olhamos a televisão japonesa, mais temos o sentimento de sermos olhados por ela”. O olhar das imagens parece ser um olhar desigual de fantasmas, como os dos filmes de terror, não correspondendo a um estatuto de igualdade dos olhares entre espectadores e objeto observado, ainda que se dê

a sensação de tal relação, em um voyeurismo que substitui a relação efetiva entre olhares, entre sujeitos que são, também, objetos do olhar. Sempre mediada, a imagem como reflexo, estatuto mesmo da imagem — *imago* — como representação de algo ausente, é evocado. Trata-se de imagens que se entreolham, em regimes diferentes: o olhar para a câmera apresentado anteriormente revelaria um estatuto de igualdade, dado que anuncia as condições de sua produção — a necessária presença da câmera e do cinegrafista, perante um motivo que, em breve, transformar-se-á em imagem — além de implicar, também, o espectador. Já, a televisão, enquanto lugar que reúne imagens de todos os tipos — pintura, fotografia, cinema e vídeo —, sempre imagem da imagem, apresenta-nos frequentemente um jogo de olhares desigual, na medida em que suas imagens parecem esconder os meios de sua produção, fazendo com que todas as imagens se equivalham entre si, tornando-se, assim, imagens fantasmas que adquirem vida própria, como se não fossem duplos de algo ausente, mas a presença real de algo que se desenrola. Ao mesmo tempo, a imagem, tal como no poema de Bashô, aparece como a inversão do que estaria sendo representado, tal como na câmera obscura, invertendo os sentidos e as significações, na medida em que o universo imagético da televisão parece adquirir mais consistência do que os eventos em si por ela anunciados.

Retomando justamente a relação do espectador com a televisão, ao “zapear” de um canal para outro de maneira aleatória, a montagem de sequências apresentadas surpreende pela relação e pelos significados que surgem, aparentemente, ao acaso. As imagens de um programa televisivo sobre Nerval, no qual aparecem referências ao filósofo Jean-Jacques Rousseau. Há colunas com o nome do filósofo, na pequena ilha onde se encontra seu cenotáfio no parque que leva seu nome. É interessante verificar que, novamente, aqui é retomada a mesma apresentação da tomada da paisagem da fotografia que retrata o *haikai* de Bashô — vemos as árvores ao longo desta paisagem e, em seguida, o seu reflexo em um lago. Mais uma vez, este espelhamento nos faz lembrar do regime de imagens — de representações de ausências, que é televisão, e que é também o próprio filme. Logo após, imagens de outro programa televisivo, apresentado por figuras pintadas e coloridas, sobre o massacre no Camboja pelo Khmer vermelho. Ouve-se então: “De Rousseau ao Khmer vermelho — coincidência ou sentido da história? Em *Apocalypse now*³⁶, Brando pronunciava algumas frases definitivas — e incomunicáveis: *O horror tem um nome e um rosto... É preciso fazer do*

³⁶ *Apocalypse Now* - Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: John Milius, Francis Ford Coppola. Elenco: Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Dennis Hopper, Harrison Ford. EUA. 1979. 153 min. cor.

horror um aliado”.³⁷ As imagens que representam os massacres e as torturas praticados pelo Khmer vermelho, com corpos ensanguentados e mutilados, cabeças degoladas, são pinturas, ou seja, mais uma vez são imagens de imagens que representam o terror. A violência se expressa com força nestas pinturas pelos traços e cores incisivos, mesmo se filmadas e transmitidas pela televisão e, por sua vez, filmadas novamente. Estas imagens possibilitam conhecer o horror praticado no Camboja, pois elas representam e permitem o olhar, fazendo, assim, do horror um aliado, no sentido em que denunciam o massacre e mostram o quão terrível foi este genocídio. Do mesmo modo que o filme de Coppola é uma denúncia contra a guerra por meio de sua representação fictícia da guerra do Vietnã, também mostra o absurdo e o terror da guerra. Novamente, o cinema faz da Górgona uma aliada para negar a ilusão, para mostrar o absurdo da realidade e seus horrores.

Na sequência, novamente várias imagens de fantasmas e monstros de filmes de terror japoneses, filmados da TV nos são apresentadas como conteúdo e imagem que habita o imaginário coletivo. A frase dita por Marlon Brando é retomada aqui e, mais adiante, adquirindo outras significações: “Para exorcizar o horror que tem nome e rosto, é preciso lhe dar outro nome e outro rosto” (*Apocalypse Now*, 1979). Tece-se um comentário sobre a beleza de algumas figuras destes filmes de horror japoneses, com seus fantasmas e cabeças pairando, ao mesmo tempo em que há a assustadora crueldade. O comentário segue dizendo: “[...] se procura sua fonte numa longa intimidade dos povos da Ásia com o sofrimento, que exige que mesmo a dor seja ornada. E depois vem a recompensa: sobre a derrota dos monstros, a aparição de Natsume Masako. A beleza absoluta tem também um nome e um rosto” (MARKER, 1982). Neste trecho são apresentados, seguidamente, planos do rosto da atriz citada. Assim, em contraposição ao horror, aos fantasmas, para derrotá-los, surge a beleza, pois a televisão também é lugar de sedução do espectador. E, mais uma vez, seguem-se imagens de rostos femininos, olhos arregalados, olhos que observam por entre frestas, e a imagem que parece nos observar, mas que, no entanto, não nos observa, é incapaz de retornar o olhar, não devolve efetivamente nosso olhar a ela direcionado.

³⁷ A relação paradoxal de Rousseau e dos acontecimentos no Camboja parece ser acaso da programação televisiva ou do *zapping* entre canais, mas pode ter, também, um sentido do transcorrer da própria história, pois existe a ideia de que houve uma má interpretação da tese do “bom selvagem” do filósofo — de que o homem originariamente é bom por natureza, sendo a sociedade e a civilização que o corrompem — pelos Khmers revolucionários, que passam a agir em nome de um retorno ao “povo original e puro”, destruindo e massacrando cidades. Ver *Idéologie du Kampuchéa Democratique*, de François Ponchaud, de 01/02/2007. Disponível em: <<http://phnompenh.mepasie.net/ideologie-du-kampuchea-democratique.fr-fr.48.55.content.htm>>. Acesso em 20 nov. 2007.

De Volta à Okinawa

Na sequência do templo dedicado aos gatos³⁸, imagens dos inúmeros *maneki nekos*³⁹ são apresentadas, *closes* e imagens em conjunto, e, depois, um casal que reza diante de um altar, sob chuva em *Sans Soleil* (1982). Segundo o comentário, o casal oferece uma lata de ração à gata deles, cujo nome é Tora, que apenas fugiu, mas no dia de sua morte ela estaria protegida, um modo de “interceder para que a Morte a chame pelo seu nome verdadeiro” (MARKER, 1982). Seria, portanto, uma maneira de “reparar o rasgo no tecido do tempo” (*Ibidem*). Não se rezava ali por algo que ocorreu no passado, mas algo que poderia vir a acontecer no futuro. A tentativa de salvar, não o passado, mas o futuro, questão que se apresenta em *Level Five* (1996), no qual se tenta reconstituir um episódio da Segunda Guerra Mundial, a batalha de Okinawa, por meio de um jogo de *videogame* — já estava presente no próprio *Sans Soleil* (1982), também por meio da ideia de que as guerras do futuro seriam batalhas de circuito integrado — é, justamente, inversa e espelhada à que se apresenta aqui neste trecho: é possível salvar o passado? A enunciação-chave — “memorizar o passado para não revivê-lo, foi a ilusão do século XX” — serve, igualmente, para *Sans Soleil*. Mais adiante, mais próximo do final, o filme apresenta Okinawa, onde aparecem, sobretudo, mulheres, e o comentário discorre a partir da tomada da ilha pelas tropas americanas:

Suponho que os americanos mesmos acreditavam conquistar uma terra japonesa, e que não sabiam nada da civilização dos *Ryukyus*. Eu nada sabia também, senão que os rostos das mulheres do mercado de Itoman me falavam mais de Gauguin que de Utamaro, durante séculos de vassalagem sonhadora, o Tempo não se moveu no arquipélago, depois veio a fratura. É uma propriedade das ilhas, fazer das mulheres as depositárias de suas memórias? Aprendi que, como em Bijago é pelas mulheres que se transmite o saber mágico [...] (MARKER, 1982).

³⁸ Já é famosa a obsessão de Chris Marker por alguns animais, e sua predileção, principalmente, pelo gato, que aparece de modo recorrente em seus filmes, e no próprio *Sans Soleil*. Há o personagem-gato, Guillaume-en-Egypt, espécie de alter ego do cineasta, que já aparecia como destinatário de suas reflexões no livro de fotos *Les coréennes* (1959), e que, em forma de desenho, torna-se um personagem que conduz o navegador do CD-Rom *Immemory* a outras paragens. Entre 2004 e 2006 ele aparece em quadrinhos no site:

http://www.unregardmoderne.com/spip/viewauteur2.php?id_auteur=28. Além disso, o filme *Chats perchés* (2004) dedica-se a procurar o M. Chat, um gato amarelo que aparece grafitado em várias áreas de Paris. Entre seus animais preferidos figuram também a coruja, que aparece na série para televisão *L' Héritage de la chouette* (1989), que investiga o legado grego no mundo contemporâneo.

³⁹ *Maneki neko* é um gato de porcelana que tem uma pata levantada, como se estivesse saudando, dando as boas-vindas, e que carrega junto à barriga um *kôban*, antiga moeda japonesa. Seria um gato que atrai a boa sorte e a riqueza. Existem inúmeras lendas relacionadas a ele. É uma figura popular, geralmente encontrada na entrada de estabelecimentos comerciais para atrair a prosperidade.

Acompanhando a ida de anciãos e anciãs que se dirigem a um ritual de purificação, o comentário é entremeado de considerações sobre o ritual e a importância da figura feminina como guardiã do tempo mágico, com outras sobre a invasão americana e, juntamente com ela, a entrada de outro tempo, o moderno, que bascularia a ilha. Ainda assim, este tempo anterior e mágico coexistiria com o tempo moderno, mas fatalmente está destinado à desapareição: “Vinte e sete anos de ocupação americana, o restabelecimento de uma soberania contestada, a dois quilômetros de boliches e postos de gasolina, a Noro [sacerdotisa] continua a dialogar com os deuses” (Ibidem). Este rito aparece como o último suspiro deste tempo passado, do homem em comunhão com a natureza, deste tempo mitológico fadado à desapareição. Segue-se um comentário melancólico, que se relaciona à guerra e à banalização dos acontecimentos da história, que se convertem em meros *souvenirs* à venda como qualquer outro:

Filmando esta cerimônia, eu sabia que assistia ao fim de alguma coisa. As culturas mágicas que desaparecem deixam traços naquelas que as sucedem, esta não deixaria nenhum. A fratura da História foi violenta demais. Eu toquei esta fratura no cume da colina, como eu a tinha tocado na beira da fossa onde duzentas meninas se suicidaram com granadas, em 1945, para não caírem vivas nas mãos dos Americanos. As pessoas se fazem fotografar diante da fossa. Na frente, vendem-se isqueiros-souvenirs, em forma de granadas (MARKER, 1982).

Entra-se novamente na “zona” de imagens modificadas pelo sintetizador, como se as imagens, elas mesmas, de fato queimassem. E são, justamente, imagens da Segunda Guerra, de aviões kamikazes que explodem e queimam na transfiguração da zona, como “cartas queimadas”. A relação com a sequência das preces no templo dos gatos retorna aqui, pois, justamente, “Tora, tora, tora!”⁴⁰ seria o código utilizado no ataque a Pearl Harbour pelos japoneses, que o comentário liga imediatamente ao nome da gata Tora — pela qual se rezava no templo na tentativa de salvar algo do tempo que viria —, em contraposição ao ataque em 1941, que deu início à guerra no Pacífico e provocou a entrada efetiva dos Estados Unidos na Segunda Grande Guerra. “Assim, tudo aquilo teria começado com o nome da gata pronunciado três vezes” (MARKER, 1982), diz o comentário sobre o código que abre a ferida incurável no tempo da história, apresenta a irreversibilidade do tempo e a incapacidade de se lembrar, pois a história transforma os acontecimentos em algo que não habita a memória

⁴⁰ Trata-se também do título de um filme de 1971 sobre o ataque a Pearl Harbour, com produção americana e japonesa.

coletiva — talvez justamente devido à violência da fratura — e que acaba figurando como mero *souvenir* comprável.

Jogo e Repetição

Spielen – Jogar, brincar, atuar

O célebre ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, reflete sobre a mudança radical operada pela reprodução no modo de conceber a arte, sobretudo, nas artes em que a reprodução é intrínseca ao meio, como no caso da fotografia e do cinema, e a mudança de percepção diante de tais obras – que não mais podem ser contempladas como as obras da tradição. Assim, é fundamental e frutífero para nossa análise apresentar a interpretação de Miriam Hansen, que se propõe a desenvolver uma leitura a partir da segunda versão do texto de Benjamin – escrita entre 1935 e 1936 – partindo do termo *Spiel*, cujo significado estaria relacionado com “brincar, jogo, performance”⁴¹ (BENJAMIN *apud* HANSEN, 2004, p. 6) e a consequente importância dada ao papel do cinema. Para tanto, a consideração acerca da mimese faz-se igualmente importante, pois o *Spielen* – brincar ou jogar como atividade – é uma mimese criativa para Benjamin.

A mimese, para Benjamin, é uma atividade humana que permite reconhecer e produzir semelhanças. Nas brincadeiras infantis, a mimese é constante: “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas, também, moinho de vento e trem” (BENJAMIN *apud* HANSEN, 2004, p. 6). Segundo Gagnebin (1993, p. 80), a consideração benjaminiana da mimese aproxima-se da de Aristóteles, pois esta estaria relacionada ao modo de o homem aprender e conhecer de maneira prazerosa. O mundo, em si, já traria semelhanças em correspondências naturais e o homem, por sua vez, também poderia criar e inventar semelhanças. Tais correspondências e semelhanças não são perenes, são temporais, sendo “descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente de acordo com a época” (GAGNEBIN, 1993, p. 80). No entanto, tal capacidade mimética estaria fragilizada no mundo moderno ou em plena modificação. Ainda assim, a mimese estaria presente na linguagem e na escrita.

Não se trata de considerar a mimese como reprodução fiel, como identidade entre dois termos ou mais, mas de correspondências. Na astrologia, trata-se de ver em uma configuração

⁴¹ O termo em inglês “play” designa tanto o brincar, o jogar, bem como a performance do teatro, assim como o francês “jouer” cobre um amplo campo semântico.

de estrelas a similitude e as correspondências com a vida humana. Tais semelhanças não seriam percebidas pelos sentidos, de modo superficial. No reconhecimento de correspondências haveria um componente temporal, de um instante efêmero que não pode ser fixado. Para Benjamin, a linguagem não é uma convenção arbitrária, mas a depositária do signo de uma “semelhança extra-sensível”, “um arquivo de semelhanças”, pois, ao comparar palavras de diferentes línguas que possuem o mesmo significado, não se encontrará similitude entre as palavras, mas no significado, na essência mesma da palavra. Assim, também na escrita, originalmente, importava não somente grafar as letras, mas também um registro de intencionalidades, imagem em que o inconsciente do autor se deposita (BENJAMIN, 1993, p. 111). Segundo Gagnebin (1993, p. 82), o mesmo impulso mimético animaria a escrita, a pintura e a dança. Em Benjamin (1993, p.112), haveria duas dimensões da leitura, uma semiótica e outra mimética, a primeira seria a constituição do sentido, tendo em vista a comunicação, enquanto, a segunda, por sua vez, traria em si a dimensão profana de ler os sentidos – tal como o astrólogo realiza a leitura da posição das estrelas – e outra, profunda e mágica, que revela o futuro na conjunção dos astros. Esta dimensão mimética e mágica só pode ser captada em um breve instante “com a velocidade de um relâmpago”. Assim, não há significação definitiva do texto, este deve ser percebido em sua essência como em um relance ou em um tempo de observação e dentro do texto, para que possa ver emergir e reconhecer a conjunção de semelhanças que depois se desfazem.

O impulso mimético, que cada vez tem menos espaço no mundo moderno, ainda subsistiria na infância. Assim, nas brincadeiras e jogos das crianças, as novas tecnologias passam a ser relacionadas e investidas pelo mundo simbólico em que novas configurações utópicas podem surgir (HANSEN, 2004, p. 7). Trata-se de uma vingança contra o progresso técnico que tudo iguala e apaga, destituindo a tecnologia de seu uso habitual para descobrir-lhe outros verdadeiramente novos. “A graciosidade da criança existe, e existe, primeiramente, como um tipo de corretivo; é uma destas ‘pistas’ que nos são concedidas de uma felicidade, ainda que indisciplinada” (carta de Benjamin para Adorno, 7 de maio de 1940)⁴². Assim, a criança aparece, ora como portadora da experiência perdida, ora relacionada à irrupção de outro modo novo e emancipatório de lidar com a modernidade (SALZANI, 2009, p. 176). A

⁴² Citado por SALZANI, C. Experience and Play: Walter Benjamin and the Prelapsarian Child. In: BENJAMIN, A; RICE, C. (eds.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Seddon. 2009.

experiência do adulto seria destituída de espírito, sem expressão, vazia, e uma repetição do mesmo, em contraposição à juventude, marcada pela presença de espírito.

No jogo ou na atuação de *Spielen*, para Benjamin, há uma dimensão da compulsão à repetição. Por um lado, esta repetição pode ser mortificada e vazia, como no trabalho da fábrica e nas máquinas de diversão que submetem o homem, como nos parques de diversão, extensão da fábrica, ou em alguns jogos de azar que embotam os sentidos e fazem de seus jogadores autômatos que reagem mecanicamente (BENJAMIN, 2000, p. 126 -127), relacionando-se diretamente às considerações freudianas sobre a compulsão à repetição. Em *Além do princípio do prazer*, Freud delinea o conceito de compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), a partir das neuroses traumáticas em que o sonho repete continuamente o acontecimento traumático. Tal repetição funcionaria como mecanismo para restituir a capacidade de prontidão para o organismo processar o excesso de energia que o invadiu. Uma vez que tais sonhos desagradáveis não obedeciam ao princípio do prazer, outros processos e princípios tão fundamentais quanto este entrariam na economia de pulsões psíquicas, entre elas, a compulsão à repetição, que se relacionaria à pulsão de morte. Com o intuito de compreender a existência desta necessidade da repetição, Freud procura investigar nas brincadeiras infantis o motivo de sua constante recorrência. Ao observar que uma criança repetia a mesma brincadeira do “*fort-da*”, de fazer desaparecer e reaparecer o objeto, mesmo que houvesse uma maior incidência de experiências desagradáveis de privação (que remeteria à ausência da mãe, para, depois, obter prazer com seu retorno), Freud propõe a ideia que o prazer adviria do próprio ato de repetir. Em um segundo momento, partindo do princípio que o trabalho analítico visava a vencer as resistências do paciente para fazer submergir a reminiscência causadora da neurose, Freud (2006, p. 144) afirma que, durante o processo, o doente se vê “mais forçado a repetir o recaiado como se fosse uma vivência do presente”. Tal ideia corresponde em um certo aspecto também à repetição vivenciada pelos indivíduos e pela coletividade na modernidade segundo Benjamin, pois repetem, no tempo presente, ações e construções do passado como se fossem novas.

Freud indica que sempre há um conflito entre o recaiado inconsciente, cujas forças tentam afluir ao Eu e à resistência do Eu consciente e pré-consciente – que visam à não-ocorrência do desprazer que poderia ocorrer com o livre fluxo do recaiado, de modo que, mesmo que a compulsão à repetição traga desprazer ao sistema consciente, uma vez que o recaiado ali se manifesta forçosamente, tal movimento proporcionaria prazer ao

inconsciente. Mas ele destaca igualmente que há casos, como o do neurótico, em que nenhum prazer pode ser proporcionado, nem ao inconsciente e nem ao reprimido; ainda assim, a ação das pulsões o leva a repetir vivências dolorosas de não-satisfação. Também se apresenta a ideia de que há o “eterno retorno do mesmo” na vida dos não-neuróticos, de modo ativo, como em casos de pessoas que repetem o mesmo padrão de comportamento, criando situações sempre iguais que se sucedem. Assim, Freud (2006, p. 161-162) relaciona a compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), às pulsões conservadoras do organismo, notadamente à pulsão de morte que visa ao repouso, o retorno ao inanimado, anterior ao vivo. A compulsão à repetição, na teoria psicanalítica, seria uma pulsão psíquica inerente ao homem, que se relacionaria, de certa maneira, às forças míticas da restauração. O fenômeno com o qual Benjamin se depara – no novo que não é senão uma roupagem do velho que aparece na moda e na arquitetura modernas – aconteceria sob o signo da pulsão de repetição na modernidade, pois nos neuróticos compulsivos, por meio dos sonhos que fazem reviver os traumas, repetem sem saber o motivo desta repetição, pois já não se lembram do que lhes causou o trauma. Onde não há lugar para a rememoração, ela ocorre como compulsão à repetição do que não pode ser lembrado. Segundo Rouanet (1990, p. 110), “a ação repetitiva é a forma de rememoração do homem privado de memória”. Desprovido da experiência, este homem é submetido ao tempo mítico do destino, ao qual ele se submete, não havendo lugar para a história. Se em Freud constata-se tal fenômeno junto aos indivíduos, em Benjamin a compulsão à repetição pode tomar conta do coletivo.

Um certo modo de vivenciar o jogo – sobretudo como exposto no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* – seria um modo de corporificar a compulsão à repetição do neurótico. O operário na fábrica, que repete gestos maquinais sem conhecer o seu trabalho, sempre realiza a mesma tarefa sisífica, da mesma maneira, cada partida de um jogo de azar é um novo recomeço que não depende de nada que a anteceda, ou que seja posterior, anulando o tempo e o passado. Este eterno retorno embotado e mecânico levaria à catástrofe: “O ideal de vivência sob a forma de choque é a catástrofe. Isso aparece muito claramente no jogo: por meio de apostas cada vez maiores, destinadas a salvar o que se perdeu, o jogador vai ao encontro da ruína absoluta” (BENJAMIN, 2006, p. 555 [O 14,4]). Este aspecto negativo do jogo, relacionado ao declínio da experiência (*Erfahrung*), constituir-se-ia pela reação aos choques da modernidade. A modificação na estrutura da experiência na modernidade daria lugar à vivência: enquanto a experiência (*Erfahrung*) possui a dimensão conjunta daquilo que diz

respeito tanto ao indivíduo quanto à coletividade, como o compartilhamento e o pertencimento, a vivência (*Erlebnis*) nas grandes cidades seria empobrecida, isolada e não-partilhada, pertencendo tão somente ao indivíduo. Para Benjamin, ambas as categorias relacionam-se com a memória – a experiência (*Erfahrung*), com a memória involuntária proustiana, já a vivência (*Erlebnis*), com a memória voluntária.

No entanto, mesmo a compulsão à repetição se dialetiza em Benjamin (2002, p. 101-102), pois se contrapõe a esta outra face destrutiva, na qual há a possibilidade criativa e emancipatória que ocorre no jogo, como fazem, sobretudo, as crianças:

Tudo à perfeição talvez se aplainasse

Se uma segunda chance nos restasse

A criança age segundo esta pequena sentença de Goethe. Para ela, porém, não bastam duas vezes, mas, sim, sempre, de novo, centenas e milhares de vezes. Não se trata apenas de um caminho para assenhorear-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e de maneira mais intensa, os triunfos e vitórias. O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. [...] A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em hábito.

Benjamin parte da compulsão à repetição freudiana para, depois, dar-lhe uma dimensão positiva e criadora. A repetição mesma é prazer, mas jamais é repetição do mesmo, do idêntico, e, sim, da criação e do apropriar-se de uma experiência antes assustadora de uma maneira ativa, e não passiva tal como o operário ou o jogador embotados que não agem, mas sofrem a repetição submetida à engrenagem maquínica do progresso. Seja brincando como faz a criança, ou narrando uma experiência como faz o adulto, estas formas de mimeses que se repetem desarmam o terror e criam o hábito. Segundo Hansen (2004, p. 7), há uma função “terapêutica e pedagógica” à repetição no jogo ou na brincadeira. Esta repetição, que sempre se renova, também caracteriza a experiência, pois o narrador que conta o acontecimento se apropria do que é narrado para poder narrar aos que o escutam, que, por sua vez, podem também tomar o que é narrado como experiência. Na narração “ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila” (BENJAMIN, 1994, p. 107). Há, assim, uma relação entre o legado da tradição e sua interação com o novo e o distante que vai configurando e tecendo o fazer da narrativa. O narrador benjaminiano encarna a figura da transmissão da tradição que experienciou os acontecimentos, ou que, tendo escutado uma narrativa, também a torna sua, e é reconhecido por já ter passado por ela,

ao mesmo tempo em que integra algo diferente a cada vez que a conta. Trata-se de um contar que é vivo, que se transforma ao mesmo tempo em que transmite o legado da tradição, e também toma seus riscos ao viver novamente a experiência de contar mais uma vez. Benjamin (1993, p. 200) destaca na figura de Leskov, o narrador por excelência, a capacidade e a possibilidade de dar conselhos, que é “fazer uma sugestão sobre a continuação da história que está sendo narrada”. Ou seja, há uma abertura na narrativa e possibilidades de continuidades outras, pois, como sabedoria, é “conselho tecido na substância viva da existência” (BENJAMIN, 1993, p.200) e relaciona-se com o outro que ouve e vice-versa. Com o desaparecimento da dimensão comunicável e partilhável da experiência, torna-se impossível e impraticável aconselhar, pois “contar histórias foi sempre a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1993, p. 205), e necessita do ócio para cultivar tanto o ouvir, como a narrativa e sua memória. Benjamin vê uma forte conexão entre a atividade de narrar e os ofícios manuais, como o tecer e a olaria, que se fazem no ritmo destes trabalhos. Daí o desaparecimento de tais atividades, e, com elas, a narração e a memória em uma sociedade regida pela tecnização e pela automação das formas de produção. O tempo da narração, do tecer e do oleiro, não mais pode existir no ritmo acelerado da lógica produtiva da indústria. Outra imagem do artífice da narração apresentada pelo poeta Paul Valéry é a dos escribas que decoravam os textos — as iluminuras — ricamente trabalhadas com materiais, cores e superposições. Este delicado e paciente trabalho torna-se um palimpsesto, como nos antigos manuscritos em que os velhos pergaminhos deixam entrever as camadas de textos e desenhos que se superpõem. Assim são as histórias contadas por cada narrador, que, se apropriando delas, reconta-a ao seu ouvinte, que por sua vez deixa sua marca como o oleiro a deixa no vaso de barro, torna sua a experiência para contar mais uma vez. A cada narração, a história viva se modifica e continua a existir, deixando entrever as inúmeras camadas de narrativas e marcas de cada narrador. Deste modo, a narrativa, assim como a experiência (*Erfahrung*), faz da memória tecido vivo que guarda a história e, toda vez que é recontada, cada narrador traz uma nova lufada de ar que não permite que a história caduque. Mais uma vez, faz-se presente o tecido da memória como ato de rememoração e não algo estanque e definitivo, no contar da narrativa, o lugar da tradição e a possibilidade de renovação.

Replay the Second Chance

La jetée – remake de Vertigo

Esta ideia da possibilidade de repetir, do duplo, encontra-se sempre presente na obra de Marker. A possibilidade (ou não) de jogar novamente, de reviver a história, o desejo de repetir para recuperar o que foi perdido – que se revela impossível, ou de repetir para criar outra configuração das coisas são *leitmotifs* markerianos. *Vertigo* (1958) de Hitchcock é, para Marker, o filme clássico por excelência, cuja influência se fará presente em suas obras, que nos apresenta esta (im)possibilidade da repetição. Repetir seria vencer a morte, ou negá-la, ou, ainda, deparar-se com o destino implacável, no qual a única certeza absoluta é a morte. Se o mito cinematográfico é *Vertigo*, outro mito que assombra e está presente em seus trabalhos é o mito de Orfeu (ou, ainda, seria *Vertigo* uma versão fílmica de Orfeu?). Reviver um amor perdido, trazer novamente à vida um amor morto para depois perdê-lo novamente. Em um artigo intitulado *A free play (notas sobre Vertigo)*, no qual analisa e constrói sua interpretação de *Vertigo*, Marker nos diz:

Prova que a ideia de reviver um amor perdido toca qualquer coração humano, o que quer que se diga ou deixe parecer. “*You’re my second chance!*” grita Scottie seguindo Judy na escada da torre. Ninguém aqui tem mais vontade de tomar estas palavras no sentido primeiro de vertigem superada: trata-se de reencontrar um momento engolido pelo passado, de trazê-lo de volta à vida – mas para perdê-lo de novo. Não se ressuscita os mortos, não se encara Eurídice. Scottie terá recebido a maior felicidade que um homem possa imaginar, uma segunda vida, em troca de sua maior tristeza, uma segunda morte. O que nos propõem os videogames, que dizem mais sobre nosso inconsciente que as obras completas de Lacan? Nem o dinheiro, nem a glória: uma nova partida. A possibilidade de recomeçar a jogar. “Uma segunda chance”. *A free play* (MARKER, 1994, p. 84).

Vertigo fascina o espectador, pois toca o desejo secreto de repetir o impossível, de fazer retornar o passado, de jogar mais uma vez a partida, mas com a condição de perder mais uma vez. Os jogos de videogame que simulam situações e realidades, por sua vez, nos permitem repetir o jogo mais uma vez, inúmeras vezes. Além disso, permitem que joguemos ou que encarnemos outro que não nós mesmos nos jogos – são patentes, sem dúvida, o grande fascínio e sucesso que exercem sobre as novas gerações desde seu surgimento. É interessante notar ainda que *Vertigo* é constituído de jogos de cena – um filme de ficção que revela o próprio jogo de simulação, em que, na primeira parte do filme, a atriz Kim Novak interpreta a

personagem Madeleine, que, por sua vez, atua por vezes como outra, como Carlotta (e ao assistirmos a sequência, descobrimos que ela ainda era uma terceira, Judy, que atuava como Madeleine). Na segunda parte, esta mesma atriz interpreta Judy que será transformada para voltar a ser Madeleine. Ismail Xavier (2003, p. 51-57) desenvolve uma análise do filme *Vertigo*⁴³ como exemplo do cinema clássico que evidencia uma construção e põe em cena os próprios mecanismos do aparato cinematográfico, revelando os jogos de olhares e pontos de vista entre personagem, câmera e espectador — a simulação e a construção da trama se apresentam no filme. Na primeira parte é o olhar do detetive Scottie que emoldura a cena, a encenação de Kim Novak - Judy - Madeleine se dirige a ele e a nós, espectadores. Depois do evento traumático da morte de Madeleine, a internação e a recuperação de Scottie, na segunda parte o olhar que enquadra a cena é o de Kim Novak – Judy. Assim, este jogo de repetição espelhada do filme revela o próprio aparato do cinema, seus jogos de ilusão e abre a possibilidade para a retomada da crítica do espectador perante o cinema, cuja identificação com a câmera engana e possibilita o filme, abrindo a possibilidade de refazer seu caminho por outro esclarecimento cômico dos seus mecanismos de identificação, de seus mitos e ilusões. Como a caverna platônica markeriana revela os seus mecanismos, para sair da repetição da mimese regressiva para outra criativa, que pode olhar os filmes de outra maneira, como crítica à realidade, e que pode, por sua vez, fazer surgir um olhar, no qual outros filmes, outras imagens poderão ter lugar.

Para Marker (1994, p. 79) a vertigem do filme é temporal, seja porque Elster se lamenta nostalgicamente que a cidade de São Francisco não mais é a mesma, que se modifica rapidamente e está desaparecendo, e, para criar o crime perfeito (ou a encenação perfeita que engana com sucesso), recria esta cidade desaparecida por meio da personagem feminina fantasmática Judy-Madeleine-Carlotta, que evoca outros tempos; pela vertigem de Scottie de recuperar um tempo perdido, de “vencer o Tempo ali onde suas feridas são as mais irreparáveis, fazer reviver um amor morto” (*Ibidem*). Ainda, a potência do filme residiria também em não ter abdicado dos “poderes do imaginário”, em três sequências em que a elipse deixa espaço para a imaginação dos espectadores, que hoje o cinema construiria por meio de imagens explícitas, retirando todo o encanto e a força imaginativa dos espectadores. Segundo Marker (1994), “como no cinema, este século talvez esteja pagando muito caro por este

⁴³ Ver a análise completa em XAVIER, Ismail. *Cinema: engano e revelação*. 2006. p. 379-382.

abandono”. Trata-se, ainda, de um filme repleto de duplicações e de espelhamentos, seria “um grande filme surrealista”, como teria dito Cabrera Infante⁴⁴ citado por Marker, sendo que, nesta perspectiva, a segunda parte poderia se revelar como um delírio de Scottie.

Neste jogo de repetição ainda, para Marker, é a vertigem do Tempo, a tentativa de vivê-lo duas vezes, de trazer a perda irreparável que ele nos causa, como um amor perdido. Mais uma vez, somos levados pela onda do tempo a uma relação com outros filmes de Marker, primeiramente *La Jetée* (1962), o célebre curta-metragem, que, para o cineasta, é um “remake de *Vertigo* em Paris”, depois, para *Sans Soleil*, em que se refaz, nos anos 80, o percurso do personagem Scottie seguindo Madeleine por São Francisco, e, ainda, no CD-Rom *Immemory*, em que todo este o percurso é refeito e reapresentado. *La Jetée* também traz a história de um tempo vivido duas vezes, uma viagem no tempo, em que o personagem central, vivendo em um mundo pós-terceira guerra mundial destruído pela radioatividade, é submetido a uma experiência pelo tempo, primeiramente para o passado e, posteriormente, para o futuro, na tentativa de recuperar as condições de vida na Terra. Os meios de sobrevivência não podiam mais ser procurados no espaço, mas somente no tempo. O personagem central tem a vívida lembrança de algumas imagens de sua infância, sobretudo o rosto de uma mulher, que ele encontra novamente em sua visita ao passado e lhe possibilita viajar no tempo. A personagem feminina que, claramente, cita Madeleine de *Vertigo*, o cabelo preso em coque que forma uma espiral, além de diversas tomadas de cena, ângulos e enquadramentos. Uma sequência cita explicitamente *Vertigo*, justamente a que representa a questão da temporalidade: a cena do tronco de sequoia. Em Hitchcock, diante de um tronco de sequoia em que há datas históricas, Madeleine aponta para um ponto distante no passado, dizendo nascer e morrer ali. Por sua vez, na sua versão parisiense, é o personagem viajante do tempo que, no Jardim de Plantas, aponta para um ponto além, fora do tronco de sequoia, dizendo vir dali. As relações entre passado, presente e futuro não mais se colocam em linearidade, mas em saltos, em outros desenhos de temporalidades, constelações diversas. A ideia de mudar o transcorrer do tempo, mudar a história, falseando-a ou não, recriando-a, transpassa o filme de Marker e sua leitura de *Vertigo*. A tentativa e a pergunta persistem: é possível escapar do tempo, mudar seu curso, transformá-lo?

⁴⁴ Guillermo Cabrera Infante, escritor cubano naturalizado britânico. Além de ser romancista, contista e ensaísta, escreveu poemas visuais e roteiros cinematográficos.

La Jetée é um filme marco, realizado num contexto de renovação e experimentação, apresentada pelos letreiros de abertura como “foto-romance”. É igualmente uma obra central dentro da produção cinematográfica do próprio cineasta, pois lança alguns temas fundamentais, como a memória, história/estória, que também serão trabalhados em outras obras. A particularidade deste filme se deve à exploração dos elementos básicos constituintes do cinema — a imagem, o som e a temporalidade — por meio da simplicidade de meios. Em contraposição ao cinema como imagem em movimento, *La Jetée* desconstrói a continuidade da ação, trata-se de uma sequência de fotos, de imagens fixas, que se estendem por instantes, seguidas de outras na montagem. São fotogramas imóveis que, em conjunto com a narração em *off*, desenrolam-se e constituem a narrativa do filme. Realizada em preto e branco, conta uma história sobre o tempo ao longo de 29 minutos de duração. O filme volta sua atenção para a própria materialidade filmica, ou seja, para seu componente fotograma e inverte a relação do cinema, em vez de a imagem em movimento criada pela ilusão da sucessão de fotogramas no desenrolar da projeção. Trata-se de um filme feito de imagens paradas, que interrompe a ilusão de movimento e apresenta os fotogramas pregnantes imóveis.

Estas imagens congeladas em conjunto com a narração em *off* nos apresentam uma viagem no tempo. Em um futuro pós-Terceira Guerra Mundial e catástrofe nuclear, em uma civilização em ruínas, os sobreviventes — tanto os vencedores como os perdedores — vivem em um mundo subterrâneo. Em Paris, onde se passa a história, todos vivem no subterrâneo de Chaillot⁴⁵ e, em uma espécie de campo de concentração, os dominados são submetidos a experiências cujo intuito é resgatar, por meio de viagens no tempo, as possibilidades de sobrevivência e de reconstrução da humanidade. Se, por um lado, o filme se projeta para o futuro, há uma forte referência ao passado, sobretudo ao horror dos campos da Segunda Guerra Mundial, o fantasma da barbárie em um mundo pós-Auschwitz, a guerra na Argélia e as torturas ali praticadas pelo colonialismo francês, bem como a ameaça nuclear em um mundo dividido pela Guerra Fria.

La jetée começa com um som — o barulho de um avião — e a tela completamente preta, em seguida, uma imagem, um movimento de câmera sobre uma foto, ou seja, há um reenquadramento de outra imagem fotográfica. A imagem é o local que dá título ao filme, espaço em que a ação se inicia e tem seu desfecho. Trata-se de um plano aberto da plataforma

⁴⁵ Chaillot é o local que sediou, a partir os anos 60, a Cinemateca Francesa. Em 2005, ela foi transferida para Bercy.

(“*la jetée*”) e da pista do aeroporto de Orly, no qual se veem alguns aviões. Este trecho de abertura nos parece fundamental, pois prenuncia alguns dos elementos importantes do filme: geralmente, no cinema, considera-se que a imagem é primordial, sendo o som um componente secundário a serviço da imagem. No entanto, não só *La Jetée* inicia-se sem imagem e com som, como a parte sonora do comentário e da trilha musical são os elementos que ancoram as imagens e criam novas relações de sentido. Em seguida, o procedimento de reenquadrar a imagem, utilizado constantemente no filme, pelo movimento da câmera, dá certa sensação de movimento à imagem fixa da fotografia em conjunto com o som do avião. Iniciando pela parte superior direita da imagem, o movimento percorre a diagonal em que se encontra a plataforma, parando quando alcança a totalidade da foto sobre a qual se inserem os créditos de realização. Tais procedimentos anunciam um filme que explora o próprio fazer fílmico, invertendo uma série de convenções do cinema clássico.

Após a abertura, a voz em *off* e os letreiros brancos em fundo preto indicam que se trata de “uma história de um homem”⁴⁶, ou seja, de um personagem sem nome cuja característica determinante é a marcante lembrança de uma imagem do tempo de sua infância, imagem prenhe de passado. Esta imagem traz a cena fundamental que ocorre na plataforma do aeroporto de Orly, neste tempo da infância que antecede a Terceira Guerra Mundial. Apresentam-se imagens desta cena de infância, parte da plataforma do aeroporto, os aviões, as pessoas a observarem as partidas e chegadas. As referências temporais do filme, desde o início, já apresentam uma abertura temporal: trata-se do passado, do mundo da infância do personagem, tempo que antecede a eclosão da Terceira Guerra Mundial, tempo que pode ser compreendido como projeção da memória do passado do personagem, presente para o espectador no momento da projeção ou, ainda, tempo que se projeta para um futuro. O narrador onisciente, que narra os acontecimentos e que não é identificável, narra em terceira pessoa do singular os acontecimentos como ocorridos todos no passado, podendo-se encontrar em um futuro mais distante ou em um não-tempo, não-lugar.

A imagem do rosto feminino é de grande importância para o personagem e para o desenrolar da história. Um longo tempo transcorre sobre esta imagem e um comentário-chave sobre a memória é acrescentado: “Nada distingue as lembranças de outros momentos; é somente mais tarde que elas se fazem reconhecer, pelas suas cicatrizes”⁴⁷. Sendo esta imagem

⁴⁶ *La Jetée*: “Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance”.

⁴⁷ *La Jetée*: “Rien ne distingue le souvenir des autres moments: ce n’est que plus tard qu’ils se font reconnaître, à leurs cicatrices”.

a única que continuará a habitar sua memória, em associação com outras, que, por sua vez, são menos claras e se confundem, seja com a cena conturbada que ele viu ainda criança no aeroporto, ou a própria violência da guerra. Ao final de uma sequência de imagens que se sucedem rapidamente, mostra-se um tumulto no aeroporto: um plano de um avião no céu, o rosto da mulher que observa assustada algo que não vemos, um plano mais aberto da mulher e parte de um corpo que tomba, seguido de pessoas a observarem algo que está fora do quadro, e se encerra com uma foto fora de foco, ou com tempo maior de exposição, que traz o movimento mesmo em sua fixidez, de um avião. O ritmo da sucessão de imagens e a narração dão dinamismo e tensão ao tumulto. Há um *fade out*, seguido por uma tela preta que finaliza esta sequência, e é na ausência de imagem que o comentário nos dá a conhecer que o personagem havia testemunhado a morte de um homem, algo que ele viria a compreender depois. Esta cena inicial é a imagem que o personagem central guardará em sua memória: a plataforma, o rosto de uma mulher e um corpo que cai. O filme retorna a esta no final, imagem central que marca, ao mesmo tempo, o começo e o fim.

Tanto a morte do homem como a violência da guerra não aparecem enquanto imagens. Após esta cena, o comentário nos diz que Paris foi destruída, segue-se, então, uma longa sequência acompanhada da dramática canção entoada pelo coral da catedral russa de Paris, de imagens aéreas da cidade de Paris e imagens de ruínas (estas de outras localidades, mas que no interior da sequência fílmica, compreendemos como sendo ruínas de Paris) de construções, prédios, uma catedral e o Arco do Triunfo destruídos. Entramos na era pós-Terceira Guerra Mundial.

Os experimentos com viagens no tempo não produzem os resultados esperados, assim, o personagem é escolhido por sua fixação pela imagem da infância, pois a polícia do campo — uma espécie de SS pós-Terceira Guerra Mundial — vigiava até o inconsciente dos prisioneiros. Com sucesso, ele consegue viajar ao passado, ao mundo de sua infância, por meio de ondas do tempo que, por vezes, os controladores do experimento fazem recuar e repassar o tempo. Neste tempo da infância, ele reencontra a mulher cujo rosto o havia marcado quando criança. Em suas várias viagens ao passado é em busca desta mulher, por meio daquela imagem gravada na memória, que ele consegue transitar no tempo. Este rosto feminino é seu elo com o tempo, lembrança tornada momento presente de suas viagens. A viagem ao passado lhe permite viajar para o futuro, para, ao final, retornar novamente ao passado.

Se o filme inteiro é constituído de imagens fixas, congeladas, há uma única sequência em que a imagem se apresenta em movimento – exemplo de cinema que resgata seu mecanismo de funcionamento – no momento do despertar do sono da personagem feminina: quando ela abre os olhos, o filme repõe o movimento, para, logo em seguida, cessar novamente. Esta sequência, que rompe com o restante do filme, também é uma espécie de inversão, pois se, por vezes, encontramos no cinema o congelamento da imagem como interrupção do movimento, em *La Jetée* é o movimento que quebra com a imobilidade das imagens (WOOLEN *apud* BELLOUR, 1987, p. 51).

Ao final, o personagem retorna ao mundo da infância, na cena inicial do filme, que marcara sua memória. Voltamos ao aeroporto de Orly e sua plataforma, quando ele vislumbra o rosto da mulher que procura e a ela se dirige. A voz em *off* nos diz que o personagem tem consciência de que aquela cena abriga, ao mesmo tempo, a criança que outrora foi: “ele pensou com um pouco de vertigem, que a criança que ele foi deveria estar ali também, a olhar os aviões”.⁴⁸ Perseguido por um policial do campo, o personagem é morto: “ele compreendeu que não se evade do Tempo e que aquele instante que lhe foi dado a ver criança, e que não havia cessado de obsedá-lo, era este de sua própria morte”.⁴⁹ Sua morte é a cena que o obceca e que ele, continuamente, revia na memória sem compreender. O momento final é, também, o instante de esclarecimento.

Assim, poderíamos inicialmente pensar na temporalidade do filme como cíclica, do tempo irremediavelmente igual que se repete, pois, ao final, a cena que o encerra é a mesma que dá origem à própria narrativa que se desenrolou, e a tentativa de escapar do tempo e da fatalidade fracassa. O tempo é implacável, não se escapa dele e nem da morte. Tempo catastrófico do progresso naturalizado, “tempo vazio e homogêneo e linear” apresentado por Benjamin. Em certo sentido, o filme retrataria este tempo que sempre, inelutavelmente, se repete, como o eterno retorno:

A neurose produz o artigo de massa na economia psíquica. Ela tem aí a forma de obsessão. Esta aparece na organização do neurótico em incontáveis espécimes sempre como a mesma. Inversamente, a ideia do eterno retorno tem no próprio Blanqui a forma de uma obsessão. A ideia de eterno retorno transforma o próprio evento histórico em artigo de massa (BENJAMIN, 2000, p.156).

⁴⁸ *La Jetée*: “[...] *Il pensa avec un peu de vertige que l’enfant qu’il avait été devait se trouver là aussi, à regarder les avions.* »

⁴⁹ *La jetée*: “[...] *Il comprit qu’on ne s’évadait pas du temps et que cet instant qu’il lui avait été donné de voir enfant, et qui n’avait pas cessé de l’obséder, c’était celui de sa propre mort.* »

O cinema para Adorno (1985, p.118) é parte do sistema que mistifica a massa e leva à uniformização, estruturado na compulsão de apresentar e fazer reconhecer sempre o mesmo, cujos filmes apresentam, estruturalmente, a mesma fórmula. Benjamin, por sua vez, considera o cinema em si como manifestação estética por excelência da modernidade, podendo servir à regressão quando dominado pelo capital ou pelo fascismo, mas que, em sua essência, é revolucionário e possibilita a emancipação em meio ao mundo administrado: “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (BENJAMIN, 1993, p. 174).

Em oposição a este tempo de repetição do eterno-mesmo, temporalidade da concepção historicista do conformismo a serviço da manutenção do *status quo*, insurge outro “historiador-narrador” que interrompe o correr do tempo. O cinema como arte temporal tem a possibilidade de parar o seu próprio fluxo, tornando o tempo fragmentado e recuperando a possibilidade de revolução nesta interrupção. Esta nova arte, em que a reprodução técnica e a difusão em massa são intrínsecas à sua linguagem e ao seu meio de produção, tem para Benjamin (*apud* MISSAC, 1998, p.126) um caráter dialético na própria materialidade, pois são “imagens descontínuas que se dissolvem numa sequência contínua.” O cinema traz justamente a ruptura e a continuidade ao mesmo tempo, pois a ilusão do movimento é a sucessão de fotogramas, unidades de imagens paradas. Uma nova percepção se descortina pelas câmeras de cinema, com a câmera lenta, *zoom-in* e *out*, grandes angulares e distensões ou aceleramentos temporais. Em *La jetée*, é a parada da imagem que cria ritmo e revela uma temporalidade feita de rupturas, de ruínas. As imagens das ruínas de Paris abrem o filme, mas o próprio modo de constituição do filme aparece no ritmo estanque das imagens paradas. Ao mesmo tempo, o período pós-guerra do filme é a continuidade do tempo progressivo – resultado da destruição pela bomba nuclear – na qual o terror é perpetrado. Ou seja, trata-se de um tempo cíclico que se apresenta como progresso, quando, na realidade, nada mais é do que repetição e mito. O fato de o personagem viajar para o passado e depois para o futuro, sendo que é a imagem do passado que permite que ele se desloque no tempo, indica a necessidade de tornar o passado consonante em relação ao presente.

Há no cinema a possibilidade de romper o correr do tempo, desenrolar-se ao contrário, saltar para trás e para frente, fazer o instante repassar, como em *La jetée*, a possibilidade de repetir com diferença, ou seja, repetição na espiral do tempo, na qual o tempo não é mais o

mesmo. É possível reverter o correr do filme e voltar. Se a temporalidade do argumento pode trazer em si o tempo da repetição, em sua linguagem há diversas rupturas: congela-se o movimento, revela-se o elemento básico — fotograma — do qual o filme é feito, tendo como rompimento à estrutura interna do filme uma única imagem em movimento. Esta imagem em movimento da figura feminina que acorda, que se desprende do restante do filme, interrupção do rompido, acaba funcionando como um despertar do espectador que, no decorrer do filme, já se habituou às imagens paradas em sucessão, e, por um instante, o movimento entra em cena. Para Benjamin também o despertar⁵⁰ tem a função de parar o tempo, de fazer surgir uma nova constelação do tempo “saturado de agoras”. Colocar em cena o próprio cinema e seus mecanismos é uma maneira de despertar da ilusão reificante.

Há ainda outro desdobramento possível, pois se considerarmos que no filme enquanto o personagem é submetido às experiências, ele está na sala no subterrâneo de Chaillot (lembremos que é o espaço que durante muito tempo abrigou a Cinemateca) junto aos cientistas-algozes, com os olhos cobertos, e que as imagens que se desenrolam são aquelas de outros tempos que ele rememora, a viagem no tempo toma a dimensão de um exercício da memória-cinema, em que passado e futuro criam uma constelação para a compreensão do presente catastrófico. Neste sentido, o personagem ocupa também a posição do espectador que vê o desenrolar das imagens e do tempo, e no lugar da sala escura, uma venda sobre seus olhos, em um espetáculo solitário e conjunto, pois os cientistas acompanham as imagens, assim como nós, enquanto espectadores. E no final do filme, que coincide com a morte, todas as imagens cessam, a projeção para e despertamos da sessão de cinema. Filme sobre o próprio cinema e sua encenação da memória, *La Jetée*, sem dúvida, desperta-nos para as várias dimensões da linguagem fílmica e sua relação com o tempo e a duração.

***Madeleine* – Memória, repetição e diferença**

Para compreender a relação entre memória, experiência e modos de percepção na modernidade a partir de Benjamin, é fundamental retornar a algumas referências a Freud. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin parte da modificação da recepção da poesia

⁵⁰ “Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. Despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração” (BENJAMIN, 2006, p. 434, K1,3).

lítica com o advento da modernidade, a partir de meados do século XIX, para tratar da transformação da estrutura da experiência e da própria memória. A partir da contraposição entre considerações acerca da memória em Bergson com *Em busca do tempo perdido* de Proust, Benjamin chama a atenção para a memória involuntária. Se a memória na *durée* bergsoniana se refere a um tempo infinito descolado da história acessível ao sujeito que se dispõe a percorrê-la, a memória involuntária em Proust não se submete ao controle ou à disposição do indivíduo. A memória involuntária traz em si a possibilidade da experiência de rememorar, opondo-se à memória voluntária em que “as informações sobre o passado [...] não guardam nenhum traço dele” (BENJAMIN, 1994, p. 106), sendo esta pertencente ao âmbito da consciência. O célebre trecho das *madeleines* é recuperado a fim de ilustrar o modo inesperado e não sujeito à atenção com o qual a memória involuntária leva o sujeito a rememorar um episódio da infância remota e distante, cujo motivo desencadeador foi o odor e o sabor da *madeleine* degustada com chá.

Embora, para Proust, deparar-se com algo que possa desencadear a rememoração involuntária seja obra do acaso, não sendo uma instância controlada e escolhida deliberadamente pelo sujeito, para Benjamin tal fenômeno ocorre com a modernidade, cuja aceleração temporal e modificação dos modos de vida trazem o empobrecimento e a perda da dimensão compartilhada da experiência, e, conseqüentemente, da memória. Um exemplo que reflete este fenômeno seria o jornal, em que a informação é o modo de transmissão na qual os fatos são isolados e desconexos, impossibilitando e mesmo atrofiando a possibilidade da experiência. O leitor não pode experienciar a informação, nem tampouco compartilhá-la; rapidamente, ela é substituída por outra mais recente e logo esquecida. Em contraposição à informação encontra-se a narrativa, em que a memória e a experiência tomam parte como atividade da tradição que diz respeito tanto ao indivíduo como à coletividade. Na narração, tanto o ouvinte como o narrador participam de uma experiência em que pode agregar e modificar a narrativa, ao incorporá-la e transmiti-la sucessivamente. Outrora, as festas, a celebração e o calendário também eram experiências de rememoração individual e coletiva. A impessoalidade e a pobreza da comunicação nos tempos da informação atrofiam igualmente a possibilidade de rememorar, de modo que o sujeito não mais pode dela apropriar-se, estando sujeito ao acaso do encontro com um possível objeto. Ou seja, a memória pertencia antes a lugares e experiências diversas, que poderiam ser acessadas pelo sujeito em sua comunidade, algo que se perde com a vida urbano-industrial, regida pelo isolamento dos indivíduos.

É justamente para melhor compreender os processos da memória involuntária que Benjamin recorre a Freud, ao texto *Além do princípio do prazer*, sendo uma das raras vezes em que cita nominalmente Freud⁵¹, embora muitas relações acerca desta leitura benjaminiana da psicanálise se façam também presentes. Benjamin recupera precisamente a noção de incompatibilidade entre a memória e a consciência, assim como apresentado anteriormente acerca da memória involuntária em Proust. Assim, Benjamin cita um trecho do ensaio freudiano no qual a consciência não registra traços, nenhuma “modificação duradoura” proveniente de estímulos pode impregnar o consciente. Deste modo, o que foi captado pela consciência seria o que Benjamin denomina como vivência, enquanto o traço da memória seria o que escapa à dimensão da consciência – não há registro mnemônico na consciência, pois esta teria a função de proteger o organismo dos estímulos externos. Os constantes choques advindos do mundo podem comprometer o organismo, e, assim, o consciente se encontraria em uma camada protetora do córtex cerebral – que anteriormente atingido por inúmeros estímulos transformar-se-ia em amortecedor – com o intuito de aparar fortes cargas de energia. Benjamin compreende que a consciência, ao proteger o organismo dos choques, acaba por apenas registrar o que teria caráter de vivência, isolada e solitária – e as lembranças da memória voluntária, assim como Proust descreve suas recordações de Veneza, seriam imagens pobres e sem profundidade, “insípidas como uma exposição de fotografias” (PROUST *apud* BENJAMIN, 2000, p.139)⁵². Retomemos, mais uma vez, esta diferenciação entre memória voluntária e involuntária em Proust por meio de um trecho de *Em busca do tempo perdido*. A memória voluntária seria, para Proust, a “memória da inteligência”, cujos dados apresentados “sobre o passado nada conservam dele”:

Assim é que, durante muito tempo, quando desperto de noite, eu me recordava de Combray, nunca pude rever mais que essa espécie de raio luminoso, recortado em meio a trevas indistintas, parecido com os do acender de um fogo de artifício, ou qualquer projeção elétrica, iluminam e seccionam em um prédio cujas partes permanecem mergulhadas na noite [...] como se Combray tivesse consistido somente em dois andares ligados por uma escada estreita, e como se nunca fosse senão sete horas da noite. (PROUST, 1992, p.54-55)

⁵¹ Segundo Roff (2004) e Reigl (1996), há uma dificuldade em traçar a leitura de Benjamin de textos de Freud, pois as referências explícitas a estes são difíceis de encontrar, embora temas e problemas, como o trauma e a questão da memória, sejam pontos de contato interessantes entre os dois autores. Também Rouanet (1990), ao apresentar “itinerários freudianos” em Benjamin, ressalta que tal ponto de vista “está longe de ser evidente” (p.10), dada as poucas referências diretas a Freud na obra de benjaminiana.

⁵² A fotografia aqui é considerada como metáfora para o empobrecimento da experiência e da memória, no entanto, como se verá adiante, Benjamin vislumbra na nova técnica potenciais revolucionários também.

A memória voluntária alcançaria tão somente algumas percepções recebidas, que o consciente tenta recuperar, sendo que, tais esforços da consciência para rememorar, seriam de pouca valia. Quando o narrador proustiano saboreia a *madeleine* com chá, é atingido de modo surpreendente por algo inesperado, percebe que algo o invadiu, como uma alegria, mas não distingue com clareza, pois o sabor e o odor despertaram uma sensação ainda desconhecida que ele tenta buscar. Em tal empreitada, “o espírito sente-se ultrapassado por si mesmo; quando ele o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar” (PROUST, 1992, p.56). Mas, os esforços de fazer com que a sensação, a memória e a imagem latente se revelem só levam à fadiga. Sendo que é, justamente, ao desistir de recuperar pela consciência tal possível imagem, que a lembrança emergiu com força, de modo vivaz:

E logo reconheci o gosto do pedaço da Madeleine mergulhado no chá que me dava minha tia [...], logo a velha casa cinzenta que dava para a rua [...] veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim [...]; e com a casa, a cidade [...], a praça [...], as ruas onde andei, os caminhos por onde se passeava quando fazia tempo bom. E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando em um jarro de porcelana cheio de água pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, estiram-se, contorcem-se, colorem-se, diferenciam-se ornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim, agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade, jardim, de minha xícara de chá. (PROUST, 1992, p. 58).

Assim, para Benjamin, as experiências (*Erfahrung*) alcançam a memória involuntária em sua riqueza – detalhes e aspectos completamente esquecidos podiam ser recuperados, desvelados e recriados –, pois não foram aparadas pela consciência, ao passo que os eventos amortecidos pelo consciente tornam-se vivências (*Erlebnis*), ou, ainda, “lembranças conscientes”, que não seriam passíveis de serem incorporadas à experiência poética. Introduz-se, então, o ponto central da tese benjaminiana no tocante ao choque na modernidade: ele constata uma profunda modificação, tanto da experiência quanto da memória em função dos constantes choques. A grande descarga de estímulos na esfera da experiência em que “o choque se tornou norma” conduz a uma maior conscientização, portanto, trazendo condições pouco favoráveis ao emergir da memória involuntária. Deste modo, tanto a experiência poética quanto estética, de criação e recepção, transformam-se radicalmente, sendo que o representante da poesia marcada pelo choque é, por excelência, Baudelaire. Proust também recuperaria a dimensão da narração e o trabalho da memória involuntária, em um tempo no qual a experiência (*Erfahrung*) torna-se difícil, e a sua recuperação, obra do acaso. Entre

outras situações casuais que pudessem suscitar a memória, estariam as diversas posições de partes do corpo humano: “a memória das costelas, dos joelhos, dos ombros”, ou de uma determinada posição do corpo, traziam situações e lugares do passado (BENJAMIN, 2000, p. 108-109; PROUST, p. 23-24). Esta ideia corpórea e motora também se apresenta na descrição da atividade do poeta em Baudelaire, não para rememorar, mas para aplacar os choques. O poeta aparece como esgrimista que trava uma luta para resistir aos choques, a poesia, segundo Baudelaire:

Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tornar ideia fixa, apossar-se-á, sobretudo, daquele que nas cidades gigantescas, está afeito às tramas de suas inúmeras relações entrecortantes. (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000, p. 113).

A poesia de Baudelaire corresponderia à constante submissão ao choque, à ausência de coletividade, marcada pela multidão, ou massa de indivíduos que se entrecrocavam nas ruas da grande cidade. Benjamin partiu da diferenciação entre memória voluntária e involuntária para aproximar-se e utilizar-se de elementos do problema do trauma em Freud para chegar à transformação de aspectos da experiência e da memória na modernidade, articulando sua própria malha de conceitos em sua teoria do choque. Retomemos agora, mais detidamente, a presença do ensaio freudiano *Além do princípio do prazer* no texto de Benjamin. Freud busca compreender a presença de outras pulsões que regem o complexo funcionamento psíquico, dado que algumas patologias não podem ser devidamente explicadas somente pelo princípio do prazer, de modo a estabelecer uma economia e trânsito de pulsões. Ao tratar das neuroses traumáticas e neuroses de guerra, em que um grande sofrimento psíquico é perpetrado nos sujeitos que sofreram uma ação que atentasse gravemente a sua vida, constatando que nos sonhos das vítimas de traumas, a cena traumática é repetidamente reencenada, Freud levanta a hipótese de que é o susto (*Schreck*) que leva à constituição do trauma (2006, p. 139- 140). Distinguindo o medo (*Angst*), do receio (*Furcht*) e do susto (*Schreck*), ele diz que tanto o medo como o receio colocam o sujeito em um estado de preparação e prontidão diante do perigo, ao passo que o susto traz o elemento de surpresa, de modo que o sujeito se encontra despreparado diante de uma situação de perigo. Da mesma maneira que as histéricas, os que sofrem da neurose traumática padecem de reminiscências, pois são as situações que levaram à

neurose que se fazem presentes, seja nos sonhos ou na atuação das causas no corpo da histérica. Nos doentes que sofrem de neurose traumática, geralmente, o acidente causador não se manifesta quando estão despertos, mas por meio dos sonhos e são reconduzidos a estes, despertando novamente assustados. Segundo Freud (2006, p. 140), seria justamente a “intensidade da impressão causada pela vivência traumática que sempre volta a impor-se ao doente”.

A partir de uma hipótese acerca do funcionamento da consciência no interior do processo psíquico, na quarta parte do ensaio, Freud (2006, p. 149) denomina a consciência como sendo uma função de um sistema consciente *Cs*, sendo que sua função seria perceber estímulos externos e sensações provenientes do interior por meio do sistema percepção-consciência *P-Cs*. Sendo assim, o sistema *P-Cs* localizar-se-ia no córtex cerebral, na superfície de fronteira entre mundo externo e o interior psíquico. Precisamente por localizar-se em um estrato em contato com o mundo exterior, funcionaria também como um “órgão receptor de estímulos” (FREUD, 2006, p.150); assim, por meio de uma analogia com a embriologia, Freud diz que tal superfície receptora modificar-se-ia devido aos constantes estímulos a que foi submetida, como se uma “crosta” se formasse, dando origem a uma camada que recebesse e transmitisse tais estímulos, embora ela mesma não fosse mais passível de ser modificada. Este “escudo protetor contra estímulos” (*Reizschutz*) é necessário perante a contínua presença de estímulos do mundo exterior, sendo que sua crosta teria como função amortecê-los (2006, p. 151). Por esta razão, Freud afirma que nenhum estímulo externo deixaria traços e modificações nesta camada em que se localiza a consciência; conseqüentemente, a memória e seus traços não poderiam registrar-se na consciência, sendo que a “consciência surge no lugar do traço da memória” (p. 150). Os traços duradouros que constituem a memória não seriam, assim, deixados no consciente, mas em outros sistemas, notadamente, no inconsciente. Em *Alguns comentários sobre o conceito de Inconsciente em Psicanálise*, Freud (2004, p. 83) designa o consciente como aquilo que representa o que se capta pela percepção e ali se encontra naquele momento, sendo que o inconsciente seria tudo que viesse do âmbito de “representações latentes”, incluindo a própria memória. Voltando ao *Além do princípio de prazer*, abaixo do escudo protetor, uma camada sensível seria responsável por receber o estímulo já amortecido, constituindo o sistema de percepção-consciência. Sendo assim, o trauma seria um evento com excesso de carga de energia que romperia o escudo protetor, mobilizando uma grande quantidade de energia do organismo

para capturar os excessos de excitação. Freud (2006, p.154-155) conciliaria, assim, uma teoria do choque anterior com a hipótese do susto e ausência de prontidão do organismo ante o perigo. O choque traumático incidiria não na estrutura física dos nervos, mas no aparelho psíquico, rompendo o escudo protetor e causando dor. Outro mecanismo adicional de defesa seria a prontidão para o medo (*Angstbereitschaft*), na medida em que haveria neste estado de preparação um investimento de energia que poderia apartar o excesso de excitação, mas ao custo de um dispêndio de energia proveniente de outros sistemas psíquicos. A ausência de tal prontidão, que causa o susto (*Schreck*), não tendo este investimento energético não poderia capturar tais excessos. Justamente por isso, os sonhos dos que sofreram um trauma trazem e repetem a situação que a causou, pois procuram “resgatar a capacidade do aparelho de processar os estímulos” (FREUD, 2006, p. 156).

Procuramos aqui justamente recuperar o trecho do ensaio freudiano a que Benjamin se refere em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Segundo Rouanet (1990, p. 73), a leitura de Benjamin não corresponde completamente à concepção freudiana, embora descreva o funcionamento da consciência-percepção, acaba por interpretar o choque de maneira distinta. De fato, como afirma Rouanet, os choques, na acepção de Freud, ocorreriam somente nas situações traumáticas em que o excesso de estímulos rompe o escudo protetor (*Reizschutz*), instaurando uma neurose traumática. Em Benjamin, o choque seria causado pelo forte estímulo amortecido, devido a uma prontidão crescente da consciência tal amortecimento embotaria a memória, assim seria a necessidade e o desenvolvimento das camadas de defesa que impossibilitariam a plena experiência. Consideremos ainda outro aspecto, o inesperado ou estar sem prontidão, em Proust, seria o que possibilitaria a memória involuntária e a experiência de virem à tona, uma modificação advinda da modernidade para Benjamin. Ou seja, o excesso de defesa e atenção consciente não é favorável à experiência em sua riqueza, e é justamente quando há brechas no estado permanente de prontidão da consciência que se poderia rememorar. Por isso, o jogador, assim como o adivinho, percebe o momento do perigo e antecipa o futuro por uma prontidão físico-motora, que não adquire o estado de consciência, por isso pode agir a tempo, pois se compreendesse, seria tarde para reagir. Assim, para Benjamin, seria tarefa do historiador materialista recuperar este estado de prontidão que mobilizasse não somente a consciência, mas também o inconsciente, a serviço do despertar – de perceber em um rápido relance a constelação do momento oportuno para rememorar, no qual os diferentes tempos entram em conjunção. Haveria, assim, uma

possibilidade de “treinar” este novo aparelho perceptivo humano para sair de seu estado de embotamento na modernidade, sendo que o cinema seria um aparato técnico que, pela inervação perceptiva, criaria condições para o advento de um novo modo de reagir no tempo urbano-industrial. Recapitulando, em Freud, é a falta de prontidão e defesa ante o estímulo que causa o choque, pois este penetra no organismo, deixando marcas indeléveis que causam contínuo sofrimento. Tal sofrimento advém do excesso de cargas de energia que não podem ser processadas pelo organismo, que, por sua vez, é invadido pelo susto a cada vez que, por meio do sonho, é tomado pela repetição da reminiscência inconsciente do evento causador do trauma. Em Benjamin, o choque rege o novo modo de percepção, e ao estar sempre a apará-los em estado de prontidão permanente, não pode mais rememorar efetivamente, nem ter experiências, no entanto, este estado de atenção convertida em hábito pode alcançar por meio de uma inervação com a técnica, um novo modo de perceber configurações e semelhanças extra-sensíveis – para “ler o que nunca foi escrito” (HOFFMANSTHAL *apud* BENJAMIN, 2006, p. 461)

Ainda, ao considerar outras obras de Freud, Rouanet (1990) destaca a preservação do âmbito da memória, pois as neuroses traumáticas, bem como a histeria, não se dariam devido à privação da memória, mas, justamente, pela forte presença de memórias inconscientes – afinal, seriam doentes que padecem de reminiscências e não indivíduos destituídos da memória, como na consideração benjaminiana. Para Rouanet, o encontro entre os dois autores se daria por meio da análise da psicologia das massas em que o indivíduo-massa perde suas capacidades, desprendendo-se de si mesmo para aderir a um objeto externo, como a figura de um líder. Assim, o autômato que repete o mesmo gesto maquinal e vazio – como o operário e o jogador alienado em Benjamin – equivaleria, segundo Rouanet (1990, p. 80-84), ao indivíduo-massa que aderiu a “instâncias externas de dominação”, deixando de lado o Superego, e, conseqüentemente, abandonando sua memória e a possibilidade da experiência.

Embora estejamos de acordo com estas considerações de Rouanet, pensamos que a leitura de Benjamin se diferenciaria da proposta freudiana, pois se trata de propor e transpor este esquema da percepção-consciência para um contexto em que os estímulos excessivos, que para ele seria o choque, estariam presentes, transformando a própria percepção humana e sua experiência. Além disso, Benjamin se vale das considerações de Proust e de suas próprias considerações acerca da experiência e da memória na modernidade. Segundo Roff (2004, p. 117), Benjamin estaria interessado em investigar o quão frutífero seria o funcionamento das

ideias freudianas fora do contexto e situação em que Freud as colocou, instituindo o seu próprio contexto do choque na aceleração do ritmo, da perda de referências da tradição e da comunidade na vida urbano-industrial. Assim, para Benjamin, o aumento do choque faria com que uma maior consciência se fizesse presente a fim de se defender destes excessos, e tal necessidade de proteção comprometeria a recepção de eventos, levando a uma espécie de anestesia da experiência e da memória. Para Benjamin, o modo de lidar com a memória estaria acometido pela vivência, sendo esta a patologia na modernidade:

Proust pôde surgir como fenômeno sem precedentes apenas em uma geração que perdera todos os recursos corpóreo-naturais da rememoração e que, mais pobre do que as gerações anteriores, estivera abandonada à própria sorte e, por isso, conseguira apoderar-se dos mundos infantis apenas de maneira solitária, dispersa e patológica. (2006, p. 433, K1,1)

Se por um lado o trabalho proustiano da memória, de fazer emergir o esquecido, o recalçado, o que foi deixado de lado, é recuperado por Benjamin, como uma possibilidade da “dinâmica do lembrar” (*Erinnerung*) em um tempo cada vez mais amnésico e solitário, conforme aponta Gagnebin (1999, p. 79), ao mesmo tempo, Benjamin critica as condições individualistas e isoladas em que Proust produziu sua obra. O acaso de se deparar com objetos e instâncias da reminiscência é sintoma deste mundo confinado às vivências individuais e solitárias. Mas não se trata somente de criticar o não coletivo e individualismo deste trabalho de reminiscência em Proust, pois há também a ideia de que esta dinâmica da memória tem, por um lado, um caráter infinito, tal como formulado por Gagnebin (1999, p. 79), que pode ter “a dimensão de mal infinito, ao lado da potência salvadora”. Este trabalho da lembrança (*Erinnerung*) pode se perder em uma ação infinita na qual o sujeito se deixa tomar continuamente sem conseguir retornar. A condição solitária propicia esta perda, além de ser uma confortável proteção em relação ao mundo externo, repleto de contradições e que se deixa de encarar. Para Benjamin é necessário que este trabalho da lembrança possa efetivamente ser uma ação transformadora da realidade coletiva. É providencial o esclarecimento que Gagnebin nos traz a respeito do conceito de rememoração em Benjamin:

O conceito benjaminiano de *Eingedenken* (rememoração) me parece exprimir esta necessidade de recapitulação atenta sem a qual a *Erinnerung* segue o seu fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma, não tem fim no duplo sentido da palavra: nunca cessa e não desemboca em nada além de seu próprio movimento. A filosofia de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita da *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe, em um só

instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente. (GAGNEBIN, 1999, p. 80)

Ou seja, há uma dinâmica da rememoração que ocorre de maneira dialética, por um lado, a lembrança (*Erinnerung*) enquanto trabalho infinito, tal como o de Penélope que tece durante o dia para à noite desfazer seu trabalho e recomeçar, e, de outro, a força condensadora da rememoração (*Eingedenken*), que cria uma constelação de sentidos entre tempos distantes, passado, presente e futuro. Ambas as instâncias deste trabalho da memória são necessárias, pois o fluxo infindável da *Erinnerung* permite o não envelhecimento, a não fixidez, pois o lembrar não tem limites, mas, para que a tarefa não se perca e se refaça continuamente, a *Eingedenken* deve propiciar a relação ativa da memória para com o tempo presente. Ainda a este respeito, Otte (1996, p. 212) também nos traz elementos interessantes a respeito da palavra *Eingedenken* utilizada por Benjamin nas *Teses sobre o conceito da história*, relacionando-o com a citação, pois tanto a rememoração, quanto a citação operariam como atividades dialéticas que interrompem um correr contínuo do tempo e dos significados para fazer emergir uma relação nova repleta de potencialidades. Segundo Otte, Benjamin faz uso de um termo arcaico em alemão que conjugaria o “um” (*ein*) e “lembrar” ou “rememorar” (*gedenken*), com o intuito de expressar, não uma individualidade ou isolamento do termo, mas uma união de tempos e acontecimentos distintos que formariam uma condensação ou associação.

Assim, os dias de reminiscência e de celebração outrora formavam uma condensação do tempo e dos acontecimentos, como na tese XIV em que a Revolução Francesa citava a antiga Roma, bem como na tese XV, com a instituição de um novo calendário pela grande Revolução Francesa para interromper o tempo vazio e homogêneo da dominação que a antecedia, de modo que os dias de comemoração nos feriados do calendário são “o mesmo dia que retorna” como dias de rememoração. Otte (1996, p. 213) ainda apresenta a ideia de que no tempo linear de sucessão, “cada ano novo ‘apaga’ o ano anterior”, e que, em contraposição a este, o tempo do rememorar (*Eingedenken*) seria o tempo em espiral que, concomitantemente, faz referência e diz respeito ao retorno do mesmo dia, mas com diferenças, sobrepondo-se continuamente à origem como tempo presente. Deter-nos-emos na tese XV comentada por Otte, pois ela nos traz também um elemento interessante que diz respeito a esta condensação de tempos diferentes em um, tal como apresentado por este

comentador, mas a partir de outro elemento, que nos permite relacionar a memória com a questão da técnica e do cinema. Para tanto, citamos um trecho desta tese:

A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias de feriado, que são dias de reminiscência. [...] (BENJAMIN, 1993, p. 230, tese XV) [grifo meu]

A respeito deste trecho, Löwy (2005, p. 123) comenta a necessidade que se coloca de a ação revolucionária interromper o tempo dos vencedores, mesmo que momentaneamente. Tal ação é simbolizada pela adoção de um novo calendário, sendo que o primeiro dia deste operaria como um “acelerador histórico” (*historischer Zeitraffer*). Löwy (2005, p. 124) comenta que se trata de um “conceito intraduzível” e critica a tradução para o francês de Missac, em que o termo se transforma em “o ritmo da história se acelera”. Cita também a tradução da Gallimard como “condensador histórico do tempo” (*ramasseur historique de temps*) e indica que Benjamin a apresenta como “uma espécie de abreviação histórica”. Assim, Löwy conclui que a ideia subjacente a tal conceito seria a condensação dos tempos e das gerações anteriores oprimidas, e os momentos de revolta, com uma nova revolução ou interrupção do tempo de dominação, mantendo o termo misterioso. Ao contrapor este trecho com a tradução para o inglês de Dennis Redmond (2001), encontramos: “*The day on which the calendar started functioned as a historical time lapse camera*”⁵³. Encontramos no dicionário Langenscheidt Alemão – Português o termo “*Zeitraffer*” como acelerador, relacionando-se à palavra tempo, sendo que no dicionário on-line Alemão – Inglês⁵⁴, encontramos a tradução do termo como “*time lapse; fast motion; quick motion; time lapse camera; quick time apparatus*” referindo-se a uma técnica cinematográfica em que a câmera capta um fenômeno cuja duração temporal seria longa e lenta, mas que, ao ser projetado de modo acelerado, torna visível um movimento que não seria perceptível do mesmo modo ao olho humano sem o intermédio do aparato. Podemos citar, como exemplo, o processo do desabrochar de uma flor, ou o movimento do amanhecer ao anoitecer numa cidade, que, com a técnica do *time lapse* ou aceleração temporal da projeção das imagens captadas, permite que

⁵³ Walter Benjamin(1940/2000). On the concept of history, thesis XIV. Traduzido e editado por Dennis Redmond. 2001. Recuperado em 15 de outubro de 2008 de <http://www.efn.org/~dredmond/Theses on History.html>.

⁵⁴ <http://www.dict.cc/german-english/Zeitraffer.html>

percebamos este movimento que seria imperceptível pela nossa observação regular. Parece-nos interessante o fato de Benjamin utilizar-se de um termo proveniente da técnica do cinema como metáfora para a ideia de conjunção de tempos distintos, unindo-os, pois tal efeito de aceleração ou condensação foi explorado por filmes experimentais e, sobretudo, no cinema de atração⁵⁵.

Assim, a rememoração (*Eingedenken*) permite que a relação entre tempos distintos, como o passado e o presente se tornem visíveis, como fragmentos de um único movimento que visa à constituição de uma constelação transformadora, revelando relações que antes não poderiam ser percebidas, à maneira como opera uma câmera de aceleração de um fenômeno captado. Otte (1996, p. 216) referindo-se à Tese II, fala do compartilhar de uma experiência pelos homens do presente com os das gerações que os precederam, pois no mesmo lugar em que se encontram, há vestígios de outros tempos: no ar que respiramos, no sopro do ar, que outrora carregou outras vozes. Deste modo, ele destaca essa duplicidade do vestígio e da ruína que atestam a desapareição daquilo que é irrecuperável, o acontecimento em si no passado, mas que, ao mesmo tempo, sinaliza sua sobrevivência como possibilidade de ser rememorada no tempo do presente. O comentador aproxima esta ideia do vestígio em Benjamin à psicanálise freudiana, a partir de observações tecidas por Norbert Bolz, ele diz em uma nota:

A manifestação concreta no presente são apenas fenômenos de superfície, ‘índices’ para um passado que continua em vigor enquanto inconsciente. Outra afinidade com Freud estaria no fato de o indivíduo (historiador) poder impor uma determinada ‘lógica’ ao passado, falsificando-a posteriormente. (OTTE, 1996, p. 216)

Podemos aproximar esta ideia do trabalho da memória ao de construção, tanto em Benjamin como em Freud, conforme expõe Chaves (2008, p. 39-40), pois a inexistência de um passado tal qual ele foi, negaria uma memória como registro dos fatos de maneira fidedigna. Recorre-se ao conceito freudiano de “lembança encobridora” (*Deckerinnerung*), segundo a qual as lembranças que o adulto conserva de sua infância – que geralmente parecem não ter importância, embora possuam clareza – não correspondem, verdadeiramente, aos fatos da infância, pois, geralmente, estas encobrem algo recalcado, revelando, por trás destas, o que seria essencial (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p. 265). As lembranças

⁵⁵ Georges Méliès é considerado o primeiro a utilizar-se deste efeito de aceleração do aparato *time lapse* em 1897 no filme “Carrefour de l’Opéra”.

infantis, assim como outras, não corresponderiam ao que de fato ocorreu no passado, mas, justamente, revelar-se-iam como constelação a partir do momento presente de rememoração (CHAVES, 2008, p. 38). Para Otte, tais lembranças encobridoras indicariam algo do passado que não foi considerado, podendo indicar também algo que não estaria na acepção freudiana, na ideia de falsificação do passado, pois, para Freud, a própria manipulação seria indício e carregaria em si elementos reveladores do que está a ser investigado. Neste sentido, poderíamos aproximar estes sinais que encobrem algo que não está diretamente visível, mas que se encontram ali, com a história oficial que se identifica com os vencedores, tal como na tese VII, em que o historicismo reproduz a dominação, na medida em que seu historiador identifica-se com os que venceram, sendo assim, todo monumento de cultura seria também um “monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1993, p. 225). Afinal, os bens culturais que seriam signos do triunfo da civilização e do progresso são, ao mesmo tempo, produtos da dominação, devendo seu surgimento não apenas à genialidade de seus criadores, mas aos anônimos explorados, ao horror e à barbárie.⁵⁶

Assim, embora haja diferenças entre as considerações de Benjamin em relação às de Freud, como já indicamos anteriormente, há outras aproximações como exporemos a seguir. Para Freud, os sintomas das neuroses que causam intensos sofrimentos são reminiscências inconscientes de um acontecimento que o paciente carrega consigo, sendo que a rememoração consciente do ocorrido que vencesse as resistências do sistema psíquico poderia levá-lo à cura. De modo análogo, para Benjamin, a tarefa da rememoração é urgente, sobretudo, no plano coletivo, deste modo, o método benjaminiano seria uma espécie de psicanálise histórica coletiva, levada adiante pelo historiador materialista, sendo que o despertar e a intenção são primordiais a tal trabalho. Ambos voltam sua atenção para aquilo que não é considerado importante: para os resíduos e detalhes, o que foi esquecido e deixado de lado, operando continuamente construções com ruínas e fragmentos. Na inacabada obra *Passagens*, Benjamin propõe esta investigação em uma história materialista da Paris do século XIX, cujo método relaciona-se à psicanálise freudiana, mas no âmbito do coletivo:

A revolução copernicana na visão da história é a seguinte: considerava-se como o ponto fixo “o ocorrido” e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto fixo. Agora, esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta.

⁵⁶ Nesta relação entre civilização e barbárie, civilização e destruição, não poderíamos deixar de relacionar tal aspecto da crítica benjaminiana ao “Mal-estar na civilização” de Freud.

Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. [...] Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tema estrutura do despertar. (BENJAMIN, 2006, p.432-433, K 1,2)

Neste trecho, a não fixação no fato ocorrido nos remete, mais uma vez, ao texto *Lembranças encobridoras* de Freud, do mesmo modo como as lembranças não são restituições do que de fato ocorreu, Benjamin critica o historicismo que crê articular o passado “como ele de fato foi”, propondo uma “revolução copernicana da história”, em que o ponto de partida é aquele que rememora no estado entre o despertar e a vigília. Há, portanto, algo que não pertence ao domínio da consciência, que só pode ser alcançado neste estado de trânsito para depois ser devidamente fixado como recordação desperta e consciente. Os tais fatos do passado relacionam-se continuamente com o presente, tal como no inconsciente em que suas representações latentes continuam ativas (FREUD, 2004, p. 85). Mas deixar-se tocar por representações latentes do passado tem para Benjamin uma dimensão política, que cabe à tarefa da rememoração (*Eingedenken*) construir, relacionando-a com o presente. O despertar, para o historiador materialista, tem então o papel do tomar consciência do que havia sido deixado de lado, assim como a interpretação dos sonhos⁵⁷ tem o papel de trazer à tona parte do inconsciente por meio dos resíduos e pensamentos latentes que se manifestam nos sonhos. Tal relação fica mais evidente no fragmento que se segue ao citado, em que este método novo da escrita da história é denominado como “a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília, ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido” (BENJAMIN, 2006, p. 434, K1,3). O fato do passado ou ocorrido manifesta-se no sonho, o qual, em Benjamin, relaciona-se à imagem da felicidade formada pelos contínuos apelos das gerações precedentes (Tese II), ou, ainda, refere-se ao “sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (Tese XVII). Mas tal sonho deve ser elaborado na rememoração e está diretamente relacionada ao despertar. Trata-se de buscar nos ecos do passado não realizado aquilo que não se cumpriu, cabendo ao historiador materialista despertá-las e tirá-las do esquecimento, buscando as

⁵⁷ Em outro fragmento, a relação do historiador materialista com a interpretação dos sonhos fica clara: “Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente ‘o ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É neste instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos”. (BENJAMIN, 2006, p. 506, N 4, 1).

potencialidades do presente para realizá-las. Neste sentido, discordamos das colocações de Rouanet a este respeito, que acaba considerando Benjamin (1990, p. 111) somente como utópico, dado que “constrói sua concepção da felicidade como retorno do já vivido”, e ainda, de que “o sonho ‘contém as instâncias do despertar’, e o reviver noturno da origem inclui de certa forma, a construção antecipatória do novo.” (*Ibidem*, p. 112). Pensamos que a leitura de Rouanet deixa de lado a dimensão dialética presente no projeto de Benjamin, pois não se trata, para ele, de um ingênuo retorno ao passado como paraíso perdido, como já indica a impossibilidade de reencontros imediatos com o passado e, muito menos, sua restauração. A relação da imagem da felicidade em Benjamin diz respeito a uma amálgama, um encontro que estabelece algo novo entre presente e passado e que se faz em nome, não de um passado original perdido, mas de “ouvir as vozes que emudeceram” e construir novas possibilidades de redenção como ação política necessária para enfrentar a realidade em um plano coletivo. As lembranças de infância possuem para Benjamin, bem como para Freud, uma importância na dinâmica do lembrar e do esquecer, em que o inconsciente carrega potencialidades e imagens políticas fundamentais para o presente (GAGNEBIN, 1999, p. 82-83). No entanto, como afirma Gagnebin (1999, p. 81), a infância da Crônica Berlimense não é um paraíso e recorrer a tais imagens serviria justamente para “vacinar contra a saudade e a nostalgia”, de modo a afastar o sentimentalismo, e o que torna tal narrativa rica e bela não é a nostalgia, mas “a lucidez e o discernimento”. Ainda, não se trata do “sonho único como lugar de despertar do novo” como lugar meramente utópico, como afirma Rouanet, há a necessidade de despertar para a ação em Benjamin que diz respeito ao engajamento político. Há a necessidade de se interromper a catástrofe crescente, tal como a ascensão do nazismo, e a manutenção da dominação e do *status quo*. Na tese VI, Benjamin (1993, p.224-225) afirma:

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Ou seja, não se trata somente de reconhecer no sonho as dimensões perdidas, mas apresenta-se também a necessidade do confronto do passado com o presente e com a realidade, sem a qual tal “salto em direção ao passado” seria infértil, não constituiria nenhuma “constelação saturada de agoras” de uma imagem dialética. A repetição da dominação e sua naturalização trazem à modernidade sua face mítica, ainda que negada. O capitalismo e suas promessas, segundo Benjamin (2006, p.436, K1a,8), seria “o cair de um sono, repleto de

sonhos”, cujas forças míticas se fazem sentir – a perpetuação da desigualdade, os “corpos prostrados no chão” dos vencidos. Ainda, ele nos diz: “Enquanto houver um mendigo, ainda haverá mito” (BENJAMIN, 2006, p. 444, K 6, 4).

A condição da vida normal que nos aparece quando estamos despertos seria, para Benjamin, uma vigília aparente que se revela na verdade como um sono coletivo, pois ele transpõe para o coletivo as instâncias do indivíduo, de modo que a cidade, as passagens, a arquitetura e a moda formam o interior do coletivo, com seus sonhos e delírios inconscientes. Este grande sono coletivo perpetua-se indefinidamente em repetição, a não ser que se desperte dele, e o “coletivo se apodere dele na política, para se transformar em história” (BENJAMIN, 2006, p. 434, K 1, 5). O despertar visa a romper a força mítica e a perpetuação da dominação, revelando-a como tal. O intuito de compreender o passado não tem valor contemplativo, mas visa à transformação, pois, como afirma Gagnebin (1999, p. 89), “a lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta”.

Reencontrar *Madeline* – Imemória de Proust à Hitchcock, ou vice-versa

Marker tem se dedicado também, nos últimos anos principalmente, às experimentações em multimídia e instalações, entre estas o CD-rom *Immemory* (1998) — originalmente concebido como uma instalação para o Centro Georges Pompidou em 1997 e que, desde janeiro de 2011, está disponível em seu site na internet *Gorgomancy*⁵⁸ — que cartografa uma geografia da memória, trazendo fotos, poemas, fragmentos de filmes e sons. Seu primeiro protótipo em zonas seria a instalação *Zapping Zone*, que analisaremos mais adiante. Em *Immemory*, o autor organiza sua memória como geografia, em que diferentes temporalidades e lembranças coabitam espaços, territórios e topografias, como na antiga arte da memória (YATES, 1976/2001), em que um lugar — palácio, templo ou o mapa de uma cidade — abriga em seus espaços imagens por meio das quais é possível se lembrar dos fatos a elas relacionados. A lógica fragmentária e não linear lhe permite explorar, pela navegação livre, sua construção por justaposição, que já se encontrava em seus livros e filmes anteriores. Nada mais adequado à montagem markeriana que a nova tecnologia multimídia de hipertexto,

⁵⁸ Ver <http://gorgomancy.com/Immemory/>

multilinear. A memória, enquanto tema central do artista, criada por meio deste dispositivo, em um entrecruzamento de áreas e lugares, traz grande parte da produção anterior de Marker, além de outros materiais. Dividida em zonas em homenagem a *Stalker* (1979) de Tarkovski⁵⁹, *Immemory* compõe-se das zonas: Memória, Museu, Viagem, Cinema, Foto, Guerra e Poesia.

Refletindo sobre o estatuto da memória na atualidade, o autor diz que, neste momento megalomaniaco de uma sociedade do espetáculo, tendemos a considerar a memória como “uma espécie de livro de História” (MARKER, 1998), em que todos os acontecimentos se acumulam — “batalhas que se ganhou e se perdeu, impérios que se encontraram e se perderam”. Em contraposição a este modelo, ele concebe uma memória em termos de um espaço fragmentado que percorremos por meio de imagens, sons e textos. No Cd-rom *Immemory*, recuperando o famoso trecho da *madeleine* de *Em Busca de um Tempo Perdido* de Proust, o autor reivindica “para a imagem a humildade e os poderes de uma *madeleine*”:

Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis, porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (PROUST, 1913/1992, p. 57-58)

Relacionando a imagem fotográfica com a dimensão dos sentidos e da memória, Marker recupera os escritos do fotógrafo Brassai sobre Proust, aproximando o fenômeno da aparição da imagem latente no banho revelador fotográfico à experiência de ser “golpeado por um som, um sabor, tendo a virtude misteriosa de ressuscitar uma sensação, uma emoção” (BRASSAI *apud* MARKER, 1998). É por meio dos percursos neste edifício de recordações que Marker vai constituindo sua memória topográfica com imagens, como na consideração de seu amigo Henri Langlois⁶⁰, que durante a infância pensava que existiam diversas cidades de Paris: a de seu tempo, a do seu pai e a dos tempos de Joana D’arc. Assim, as imagens em

⁵⁹ Marker realizou um filme sobre Tarkovisky, dentro da série “*Cinéma du notre temps*”, denominado *Une journée d’Andrei Arsenevitch* (1999), em que filma os últimos dias do cineasta doente e seu encontro com a família, além de mostrar a própria produção de Tarkovski, em particular o filme *Sacrifício*.

⁶⁰ Henri Langlois (1914 – 1977) foi o fundador da Cinemateca Francesa, juntamente com Georges Franju e Jean Mitry, em 1936. Durante a Segunda Guerra Mundial, Langlois ajudou a salvar muitos filmes que corriam o risco de serem destruídos pela ocupação nazista na França, além disso, ele atuou para preservar filmes, câmeras e aparelhos de projeção. Foi grande sua influência sobre os autores da “*nouvelle vague*”, tais como o próprio Marker, Truffaut, Godard, Resnais e outros. A Cinemateca foi um espaço de formação para toda uma geração de cineastas e críticos. Hoje, ela é o maior arquivo de filmes e de materiais relacionados ao universo fílmico, promovendo projeções, debates e exposições. Cf. website: <<http://www.cinematheque.fr>>

conjunção com o texto fazem surgir e ressurgir a cada combinação um outro “edifício das recordações” e nos convidam a mapeá-la cada vez que somos golpeados por imagens, palavras e sons.

Ao percorremos a zona Memória, nós nos deparamos, primeiramente, com duas imagens lado a lado que traduzem o que é essencialmente a memória para o autor, dois guias de viagem à memória: à esquerda, Marcel Proust, e, à direita, Alfred Hitchcock. Logo em seguida, a questão “o que é uma *Madeleine*?” apresenta-se abaixo destas imagens. Ao entrarmos pelo lado Proust, seguimos um cartaz da célebre confeitaria Védie em Illiers, que afirma possuir a receita dos bolinhos *madeleines* originais que Tia Léonie oferecia com chá, cuja lembrança, despertada no ato de saborear o doce mergulhado numa xícara de chá, fará emergir no narrador-personagem de *Em busca de um tempo perdido* suas recordações sobre Combray. Segue-se a citação do trecho de *No caminho de Swann* em que se experimenta a *madeleine* e se é arrebatado pelas sensações e pelas lembranças. Continuando o percurso, ao fundo, apresentam-se imagens diversas cobertas por uma espécie de véu que não nos deixa ver claramente do que se trata: um cartaz da peça “O Corsário”, um bilhete de admissão, o desenho de uma menina e fotos. Sobre este conjunto, uma explicação: “nomeiam-se *madeleines* todos os objetos, todos os instantes que podem servir de desencadeadores a este estranho mecanismo da lembrança” (MARKER, 1998). Compreendemos, então, depois de retirado o efeito de véu das imagens de fundo, que se tratam de *madeleines*, estas desvelam da memória uma apresentação da peça “O Corsário”, em 1938, no Teatro Athénée em Paris: os atores, a música, o cenário, a iluminação e os gestos. Ou seja, Marker aposta nas imagens como desencadeadoras do processo de rememoração.

Retornando ao início da zona Memória e entrando pelo lado Hitchcock, nós nos deparamos com a imagem de um perfil feminino, em preto e branco, que forma em torno de si círculos concêntricos como reverberações. O rosto é de Kim Novak, no filme *Vertigo* (1958), no qual ela interpreta a personagem chamada Madeleine. Sobrepõe-se o seguinte texto à imagem: “*Ceci est une Madeleine*” (Esta é uma Madeleine), que nos faz lembrar o famoso quadro *Ceci n’est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo, 1928) de Magritte, mas, se o último nos invoca a questão da representação com uma negação, o primeiro, por sua vez, a inverte, utilizando uma afirmação para outra representação. Mais do que o nome da personagem, Madeleine, invocando Proust, o filme *Vertigo* é apresentado como a obra por excelência sobre a memória:

Vertigo é a história de um homem que não suporta mais esta ditadura da memória: o que foi, foi, e ninguém pode mudar mais nada. Ele quer mudar. Ele quer que, por meio das aparências, uma mulher morta retorne viva e quer simplesmente vencer o tempo. Loucura talvez, mas loucura que nos fala. Nenhum filme jamais mostrou tão bem que o mecanismo da memória, se nós o desregramos, pode servir a outra coisa, que não somente a de evocar a lembrança: para reinventar a vida, e, finalmente, vencer a morte. É banal dizer que a memória é mentirosa, é mais interessante ver nesta mentira uma forma de proteção natural que podemos governar e modelar. Às vezes, isto se chama arte (MARKER, 1998).

Somos levados à área *Vertigo*, mas, antes, somos advertidos de que é inútil seguirmos se não conhecermos o filme de cor. Ou seja, se não conhecemos o filme de memória, se não nos lembramos dele, não há sentido em ler o restante do texto. Aqui a memória do espectador-leitor é requerida. Lembremo-nos que, se em francês e mesmo em outras línguas, diz-se saber de coração (*savoir par coeur*), em português o saber de cor⁶¹, ou de memória, também diz respeito ao coração. Seguindo a lógica da navegação e dos descaminhos da Imemória, coração e memória nos levam a outro filme de Marker, *Sans Soleil* (1982), em que um cinegrafista que viaja pelo mundo endereça cartas e filmes à sua destinatária, e, ao falar sobre o critério para filmar as coisas, relaciona-o à mania de listas de uma escritora e dama da corte do século X, no Japão, chamada Sei Shonagon, autora de um dos clássicos da literatura japonesa, o *Makura no Sôshi* (Livro de cabeceira). Entre as várias listas havia uma de coisas que fazem o coração bater: este é o critério que o cinegrafista markeriano elege para filmar. Em *Immemory*, por sua vez, as coisas que fazem o coração bater são os rostos femininos no cinema. Ele afirma serem inseparáveis o cinema e a mulher: para ele, a lembrança de infância é o rosto da atriz Simone Genevois, encenando Joana D'arc, imagem marcante, sua *Madeleine*, traz ar e prazer em meio às outras imagens do cinema relacionadas aos filmes de guerra.

Em uma bifurcação anterior – se não tomamos o lado *Vertigo*, que apresenta imagens deste filme, bem como textos de seu remake em Paris, *La Jetée* – somos levados a outras *madeleines*: uma reunião de um suposto álbum de fotografia de família. Como navegamos no mundo da memória ou da imemória, pouco importa a veracidade deste álbum, e a memória é recriada muito mais como ficção. Mas esta ficção não deixa de portar questões interessantes sobre a imagem e sobre a história. O processo de rememoração em Marker não é jamais uma reconstituição do passado, mas uma lembrança (*Erinnerung*) que tecemos continuamente a

⁶¹ Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 833), a palavra “cor (s.m.)” utilizada na locução “de cor” — como em “saber de cor”, aprender de cor”, significando saber de memória— diz respeito à coração, cuja origem etimológica é *cordis* em latim.

cada vez que contamos a história. No entanto, a arte pode ser portadora também da potência de rememoração (*Eingedenken*), que permite dar forma, vislumbrar uma constelação e criar sentido. Em *Immemory* somos continuamente levados por estes dois pólos da memória, que ora se constitui, refaz-se e cria outras associações. Mas, vendo as fotos deste antigo álbum de família, em que a ordenação e as legendas criam um percurso, somos levados a pensar na conjunção entre imagem e história. Imagens oriundas da esfera particular, da família, portanto, não do âmbito do público, ainda que hoje poderíamos ser levados a refletir sobre a mistura e invasão de esferas pública e privada na era da *internet* em que *sites* de compartilhamento de imagens, fotos e documentos e as redes sociais não mais limitam a circulação destas imagens e da informação. No entanto, devido à organização em sequência e associação com o texto, reverberam acontecimentos do campo histórico, afirmando que, em última instância, o indivíduo participa da história coletiva e é por ela atingido. Entramos por “Um vidro magnífico” (“*Une Glace Magnifique*”), apresenta-se uma imagem de um rosto feminino e sobre este uma espécie de par de óculos ou lente em que um lado é completamente escuro e o outro, claro, no qual se lê: “*Isto é uma Madeleine*”. Ao clicar no ponto de interrogação que surge, a tela seguinte revela, a partir da imagem do par de óculos, que se trata de “uma lupa portátil” que, supostamente, pertencera ao tio húngaro de Marker (fictício ou não), o fotógrafo Anton Krasna⁶². Ele explica, então, que, quando criança, compreendia que o “*magnifying glass*” a que se referia seu tio era “*une glace magnifique*”. A imagem seguinte traz uma montagem em que há a imagem do barco Titanic. Por meio do texto, o autor se pergunta se este “*glace magnifique*” seria para ele um espelho ou um iceberg, pois em sua memória misturava-se a presença do naufrágio do Titanic⁶³ – assim, esta lupa de aumento se converte em lente magnífica que atravessa o tempo, “dotada de poderes mágicos”, que tornava outro mundo visível – um mundo passado e perdido que, reapropriado, poderia adquirir novos sentidos. Este mundo não mais acessível se revelaria por meio dos traços deste álbum de fotos, que traria também a história da própria técnica fotográfica e as modificações dos aparelhos.

⁶² Nos caminhos desta imemória que se bifurca, em um texto em *Immemory*, Marker defende a existência verídica de seu Anton Krasna, que, pela caracterização, seria o próprio Marker: ninguém sabia ao certo o que ele fazia, mas percorria o mundo tirando fotografias, desaparecendo em 1935 e, de tempos em tempos, enviando cartões postais de diversos lugares, assinando com as iniciais A.K. (que, por sua vez, era o título do filme sobre o filme *Ran* de Akira Kurosawa)

⁶³ Mais um motivo para refletir sobre o aspecto ficcional deste álbum, pois o naufrágio do Titanic ocorre em 1912, bem antes da suposta data de nascimento de Marker, em 1921. Mas, neste jogo recriador de memória, não deixa de ser significativo se lembrar de acontecimentos que antecedem seu próprio estar no mundo, e que o evento seja justamente um acidente catastrófico que envolvia a mais avançada técnica da época.

Entre as várias fotos de supostos familiares, encontra-se uma do próprio tio Anton, no meio de uma mata que margeia um rio, no qual vemos os reflexos das árvores nas águas – no entanto, não conseguimos identificar a sua presença imediatamente, devido à densidade da mata e ao contraste de claro e escuro. A própria legenda da foto nos diz que o tio Anton só se torna visível pelo seu reflexo. Por meio de um efeito na tela seguinte, o reflexo na água é destacado por uma forma elíptica, ao se aplicar uma cor sépia no restante da imagem. Esta composição de imagens de reflexos – ou imagens de outras imagens – nos remete ao filme *Sans Soleil*, em que uma fotografia que traduziria um *haikai* de Bashô nos mostra a garça invertida, composição que se repete num *frame* de uma paisagem do parque em homenagem ao filósofo Rousseau. Todas estas imagens também trazem a presença da natureza e a água como superfície de espelho. A inversão da imagem, operada pelo reflexo nas águas, nos remete ao próprio aparato fotográfico, o foco do enquadramento ou do centro da imagem se volta para o duplo, como se algumas imagens só pudessem ser adequadamente contempladas através de seu reflexo, através de sua inversão.

Uma outra fotografia mostra uma casa numa calma paisagem idílica, que, como em *La Jetée*, o texto relaciona-a às últimas imagens da felicidade que precedem a I Grande Guerra. A imagem seguinte traz algumas pessoas numa avenida repleta de árvores e a legenda observa que Anton não mais figurava nas fotos – a alusão à guerra e ao possível desaparecimento deste personagem ganha mais força nas imagens subsequentes. Depois, vemos a foto de um casal em que somente a parte correspondente à cabeça do homem foi rasgada e retirada, deixando um vazado circular e irregular. O texto indica que sua imagem teria mesmo desaparecido de outras fotos mais antigas. Aparentemente, chegamos ao fim do álbum reproduzido digitalmente no CD-rom e, numa tela preta, um texto nos adverte:

Nesta morte simbólica, o álbum terminava. Ou, ao menos, eu acreditei durante anos. Até que, para este trabalho, um dia eu deixo correr as páginas (pesadas páginas cartonadas, em que as fotos, cuidadosamente coladas, paravam quase na metade do espesso volume) E, ali, após dezenas de páginas vazias e somente na última, como a conclusão prevista de antemão, de uma história que não teria jamais sido escrita, havia isto. (MARKER, 1998)

A última imagem do álbum é uma foto em que três cabeças degoladas sobre uma mesa são exibidas. Esta foto macabra, que mostra o elemento que faltava à anterior – a cabeça ou o rosto, identidade do indivíduo – é aqui a imagem da morte. O horror desta imagem, relacionado às fotos antecedentes, traduziria o sombrio destino que seria cumprido na

Primeira Guerra e nas demais guerras que estavam por vir. Mas, observando com maior atenção a fotografia, vemos que ela data de 11 de janeiro de 1909 – trata-se da fotografia após a decapitação dos membros de um grupo de criminosos, denominado bando Pollet⁶⁴, acusados de cometer roubos e homicídios na pequena cidade de Béthune. A condenação à morte do bando Pollet e sua execução por guilhotina tornou-se um evento midiático, atraindo a imprensa e os cinegrafistas da Pathé, ávidos por imagens sensacionalistas, num período em que as histórias de crime se tornavam extremamente populares por meio de romances policiais e de reconstituições cinematográficas. Havia espectadores ansiosos para ver o repugnante, o macabro; assim a filmagem de uma decapitação ao vivo – que havia se tornado o centro das atenções da mídia impressa – seria um trunfo para os operadores da Pathé. No entanto, o evento se torna conhecido justamente pelo surgimento da censura no cinema francês. Segundo Montagne (2007), o ministro da justiça do período julga que este evento, que tinha adquirido uma dimensão popular de grande espetáculo, só faria aumentar o voyeurismo mórbido das massas com o registro fílmico da execução, assim ele proíbe a realização das filmagens. O caso da decapitação do bando Pollet marca o surgimento oficial da censura no cinema francês.

Deste modo, esta imagem, em conjunto com as precedentes, adquire outra significação. A questão da censura implica a ética da imagem: o que pode ser fotografado e o que não deve sê-lo. Ainda, a fotografia, por seu caráter de indiciabilidade, ou seja, de impressão física da luz numa superfície fotossensível, faz com seu resultado adquirir a dimensão de testemunho ou prova, como registro de traços da realidade. A fotografia também traria a banalização dos eventos, como atração voyeurística, num mundo em que tudo pode ser registrado e reproduzido. Reflexões sobre a imagem, sobre a ética e sobre a morte se desdobram a partir deste conjunto de fotos reproduzidas digitalmente. Após a imagem do horror, o texto nos diz: “não me perguntem mais”. Somos, assim, deixados em nossas próprias associações e pensamentos sobre a fotografia e a imagem.

⁶⁴ Albert Montagne.(2007) Crimes, faits divers, cinématographe et premiers interdits français en 1899 et 1909. In Criminocorpus – Revue hypermédia. Histoire de la justice, des crimes et des peines. Recuperado em 10 de maio de 2010 de : <http://criminocorpus.revues.org/207>

Décalege

Distâncias Temporais, Inervação e Inconsciente Ótico

No teatro infantil, outra forma de *Spielen*, como base da nova pedagogia do proletariado, valoriza-se a espontaneidade do gesto infantil, a experimentação que ocorre de maneira improvisada, jamais programática e sempre no coletivo. Nesta nova construção pedagógica o adulto não dirige tal como na educação burguesa, mas, antes, cabe a ele observar e perceber os ricos gestos infantis “sinais do perigoso reino da mera fantasia e conduzi-los à execução de conteúdos” (BENJAMIN, 2002, p. 16). Em contraposição à pedagogia burguesa, são os adultos que aprendem observando os gestos infantis (SALZANI, 2009, p. 189). Além disso, para Benjamin, a pedagogia burguesa deseduca, pois visa a disciplinar a criança, fazendo com que ela perca a espontaneidade dos gestos, a capacidade de ação. Tal gesto emancipatório carregado de possibilidades revolucionárias seria a inervação criadora – nesta haveria uma correlação direta entre a receptividade e a criatividade (HANSEN, 2004, p. 7). Segundo Buck-Morss (2002, p. 314-315), na criança subsistiria “uma conexão intacta entre percepção e ação” que, assim, poderia fazer correspondências por meio de uma mimese ativa e receptiva, segundo a improvisação, reagindo e criando mediante tais configurações, que seriam justamente estas inervações criativas.

Esta inervação também estaria presente em uma forma de jogo de azar – como já apresentamos, tal partida pode ser aquela a qual se submete mecanicamente repetindo gestos vazios – em que o gesto estaria ligado ao destino, em uma inervação motora, extra-óptica, que reage rapidamente e tem prontidão física para agir diante do momento oportuno. Neste sentido, o jogo aproxima-se da adivinhação, da mimese criativa que pode agir em frente de configurações extrassensíveis, que escapam à consciência e, por isso, podem agarrá-las a tempo. Benjamin lança mesmo uma hipótese em que os baralhos das cartomantes antecederiam os dos jogos de azar, ou estes seriam “uma deterioração da técnica divinatória” (2006, p. 554, [O 13^a, 2], dado que em ambas deve-se conhecer o futuro de antemão. Há aqui uma relação com a própria teoria da história, como indica Hansen (2004, p. 10). Contra o tempo histórico progressivo, figuração de *kronos* do tempo regular da sucessão e da repetição, irrompe *kairos*, tempo do instante e da ocasião (MATOS, 1997, p. 135). Na tese 5, Benjamin

(1993, p. 224) afirma que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. [...] só se deixa fixar, como imagem que relampeja, irreversivelmente no momento em que é reconhecido”. Esta imagem do passado que carrega consigo a possibilidade da felicidade é como o *kairos*, sempre rápido, representado pela figura de um jovem com um tufo de cabelos na testa, para que aquele que o encontre possa agarrá-lo, e careca atrás⁶⁵, para que, caso ele já tenha passado, não seja mais possível agarrá-lo. Na retórica, também, segundo Aristóteles, é preciso aproveitar este momento oportuno do *kairos*, pois deixá-lo fugir equivaleria a uma “ocasião perdida” (MATOS, 1997, p. 136). Benjamin parece se utilizar desta ideia para resgatar a possibilidade de um verdadeiro progresso: “Definições de conceitos históricos básicos: a catástrofe — ter perdido a oportunidade; o momento crítico — a ameaça do *status quo* ser mantido; o progresso — a primeira medida revolucionária” (2006, p. 517, N 10, 2).

Se para Aristóteles a ocasião perdida poderia ter péssimas consequências, em Benjamin, deixar o momento oportuno passar significa catástrofe. A ocasião ou momento crítico é o próprio *kairos* que pode manter as coisas como estão ou modificá-las, trazendo nova configuração das coisas. O *kairos* benjaminiano é o “encontro secreto entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1993, p. 223, tese 2), e cabe ao historiador materialista reconhecer em um relâmpago esta constelação. É na interrupção do tempo aditivo e cíclico que se dá esta “configuração saturada de tensões”, em que aquele que estiver atento reconhece a “oportunidade de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, p. 231, tese 17). Nesta parada necessária pode-se trazer à tona a história dos vencidos e as possibilidades do passado apropriadas pelo presente, por um “agora” que cria a imagem dialética — tempo de parada concomitantemente pleno de potencialidades a serem resgatadas. Mas, para capturar o momento oportuno, é necessário ter a “corpórea presença de espírito” (BENJAMIN apud HANSEN, 2004, p. 10), tal como o jogador hábil que reage rápido no momento de perigo e sabe lançar a sorte a tempo, em seu favor:

⁶⁵ Dossier Kairos na L'Encyclopédie de l'Agora. Disponível em: <<http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Kairos>>. Acesso em: 31 jul. 2007. A descrição está presente também no diálogo do epigrama de Posidippos sob a estátua de Kairos de Lysippos, Disponível em: <http://www.sikyon.com/Sicyon/Lysippos/lysip_egpg07.html>. Acesso em: 31 jul. 2007.

“[...] *And who are you? Time who subdues all things.*

Why do you stand on tip-toe? I am ever running.

And why you have a pair of wings on your feet? I fly with the wind.[...]

And why does your hair hang over your face? For him who meets me to take me by the forelock.

And why, in Heaven's name, is the back of your head bald? Because none whom I have once raced by on my winged feet will now, though he wishes it sore, take hold of me from behind.

Why did the artist fashion you? For your sake, stranger, and he set me up in the porch as a lesson”.

O supersticioso prestará atenção a sinais, o jogador reagirá a eles antes mesmo de poder percebê-los. Ter previsto um lance de sorte, mas não tê-lo aproveitado, é um fato do qual o novato concluirá que “está em boa forma”, e que, da próxima vez, terá que agir com maior coragem e mais rapidez. Na realidade, porém, este acontecimento é um sinal de que o reflexo motor que o acaso provoca no jogador afortunado não chegou a ser ativado. Somente quando este reflexo não é ativado, é que entra nitidamente na consciência “aquilo que está por vir” (BENJAMIN, 2006, p. 533, [O 12^a, 2]).

Somente tal prontidão corpórea pode apanhar o *kairós* que passa veloz, conhecê-lo e tomar consciência significa que é muito tarde para agir, pois os sinais estão sempre presentes, as conjunções extrassensíveis, embora o homem tenha se tornado cada vez menos hábil para percebê-las – salvo as crianças, os jogadores com presença de espírito, o colecionador. No entanto, diante dos sinais, ele age imediatamente utilizando-os ou interpretando-os, porém, neste momento, é tarde demais para agir e sobrevém a catástrofe.

A prática mimética, segundo Benjamin, se apresentaria sob os modos de semelhança (*Schein*) e de jogo (*Spiel*). Ambos – semelhança e jogo – estão implicados na pantomima como atividade mimética, pois o ator apresenta semelhança de algo que está ausente, mas, ao encarnar com seu corpo, ele encena, atua, joga (HANSEN, 2004, p. 15). Toda arte é mimese, implicando semelhança e jogo, sendo que a arte seria uma mimese perfectível que pode trazer melhorias à natureza (BENJAMIN, 2002 SW3, p. 137). Se o regime tradicional das artes considera a semelhança como manifestação do belo que ainda traria em si uma dimensão aurática da experiência, o mundo urbano industrial moderno que vivencia a desapareção da aura teria, por sua vez, a expansão do elemento do jogo. A arte moderna apresentaria um aumento da dimensão do jogo em suas obras, tais como no “futurismo, música atonal, *poésie pure*, romance policial e filme” (BENJAMIN apud HANSEN, 2004, p. 15). Assim, o cinema como *Lichtspiele*, jogo de luz, seria o meio privilegiado do jogo, de modo que sua consideração sobre o cinema não direciona o meio para a representação realista e para a ilusão (tal como nos cinemas de propaganda fascista), mas para o seu lado experimental, inventivo. Ou ainda, seria o aparato que permite a revelação da “semelhança extrassensível”, não da similitude compreendida como retrato da realidade ou simulacro que reproduz seus traços, mas de captar justamente o que escapa ao olhar humano imediato, tornando visíveis configurações inesperadas, traços imperceptíveis ao olho, por meio da montagem e do inconsciente ótico em sua dimensão temporal.

Vislumbrar o tempo oportuno, *kairós* – conforme já apresentamos anteriormente – implica o desdobramento de outras duas temporalidades: uma da ação política e outra da interpretação, tal como se apresenta na atividade divinatória:

Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam, dia e noite nosso organismo como batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão. Mas ambos são inconciliáveis. [...] Covardia e preguiça aconselham o primeiro, sobriedade e liberdade, o outro. Pois antes que tal profecia ou aviso se tenha tornado algo mediato, palavra ou imagem, sua melhor força já está morta, a força com que ela nos atinge no centro e nos obriga, mal sabemos como, a agir de acordo com ela. Se deixamos de fazê-lo, então, e só então, ela se decifra. Nós a lemos. Mas agora é tarde demais. (BENJAMIN, 1997, p. 64)

Há, portanto, uma disjunção temporal – uma da ação política possível imediata para evitar a catástrofe, e outra, da compreensão e da interpretação do momento histórico, sempre *a posteriori*, de modo que esta dissonância entre tempo de agir e tempo de interpretar explicaria a crise dos tempos modernos, a ascensão do fascismo e a eclosão da II Grande Guerra. Se os sinais da catástrofe já estavam presentes, a ação não chegou a tempo para interromper o eterno retorno do tempo de dominação e de barbárie, e a compreensão dos sinais que se alcança depois ocorre tarde demais para evitá-la. Daí a importância do treino das inervações que podem reagir antes de compreender, tal como o jogador e seu reflexo motor. A oposição entre o estado de atenção e o hábito também se relaciona com a diferença de percepção e o treino desta perante o ambiente citadino. O estado de atenção, tal como ocorre no mundo urbano-industrial regido pelo choque, que apara as agressões antes de sofrê-las, não permite a experiência, pois age repelindo a dor. Mas a atenção permanente paralisa o homem, de modo que “toda atenção deve desembocar no hábito se não pretender dismantelar o homem” (BENJAMIN, 1997, p. 247). A conversão da atenção em hábito marcaria o homem em sua vida na grande cidade, mas contrariamente à ideia de que o hábito não permitiria a percepção, para Benjamin, trata-se de alcançar um estado em que o hábito se torna atento, no qual a dor sempre estaria presente – o que de fato impediria a experiência no sentido tradicional – de modo que, o que passasse despercebido pelo hábito, retornaria nos sonhos. Assim, nos sonhos, haveria a possibilidade de perceber o que nos escapou no estado de vigília, mas de modo transformado e novo, irreconhecível – “os acontecimentos do dia a dia, as conversas triviais, o resíduo que ficou em nosso olhar” (*Ibidem*) –, permitindo a percepção sem assombro do que passou, e mesmo a experiência dolorosa se apresentaria sem esquecimento, transmutada na matéria do sonho. A tarefa do historiador materialista seria,

pois, a de interpretar os sonhos coletivos no momento do despertar, para que ocorra um efetivo trabalho de perlaboração e recordação.

A decalagem temporal também se manifesta no contraste entre imaginação utópica – representada nos sonhos do século XIX e na sua aposta numa técnica que liberaria os homens do trabalho duro, acabaria com a miséria e estabeleceria uma nova relação entre homem e natureza, tal como em Fourier – e nos usos atuais da técnica e seu desenvolvimento no mundo histórico. Conforme observa Hansen (2004, p. 20), a humanidade atua como a criança que aprende a pegar os objetos: estende sua mão em direção à lua, como se esta fosse uma bola. O gesto mimético manifesta seu conteúdo utópico, ainda que este seja inalcançável em sua geração. Haveria, assim, uma divergência entre a percepção das distâncias e a capacidade motora, assim como a imaginação utópica já havia figurado uma técnica que emancipa o homem, em contraposição ao uso da técnica no tempo atual, que não alcança as disposições originalmente imaginadas para elas, mas ao contrário – “agravam a exploração em vez de amenizarem o fardo” (BENJAMIN, 2006, p. 439, [K3, 5]). Assim, torna-se necessário auscultar os sonhos coletivos do século XIX, pois ali se apresenta “a face atraente e ameaçadora da história primeva [...] nos primórdios da técnica” (BENJAMIN, 2006, p. 437, [K2a, 1]), que carrega em si algo que ainda não se revelou para nós, que se encontra como imagem latente, tais como na fotografia antiga que traz uma dimensão espectral, ainda não vista, nem interpretada.

A organização espacial da sociedade moderna nas cidades modificou consideravelmente a relação de distância e de proximidade. Os painéis de reclame com signos gráficos e luzes, bem como o cinema, transformaram a percepção espacial de modo radical. O cinema seria o aparato técnico que permitiria a mimese como inervação criativa da técnica pela coletividade, revelando o inconsciente ótico (BENJAMIN, 1993, p. 191), pois o aparato revelaria o que não se apresenta na percepção do cotidiano, por meio dos movimentos de câmera, congelamentos e o desvelamento do tempo por meio da câmera lenta. Pode-se dizer que há uma relação entre o inconsciente, a percepção de similitudes extrassensíveis e a memória involuntária, que possuem o potencial de abrir brechas no sistema dominante. Os objetos que nos são familiares revelam outra face escondida, invisível aos olhos, que possibilitam ao aparato “ler o que nunca foi escrito” (HOFFMANSTHAL *apud* BENJAMIN, 2006, p. 461), que, por meio da montagem, cria constelações (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 17). Didi-Huberman (2010, p. 14-15), seguindo as considerações de

Benjamin, considera que o cinema articula a “lisibilidade da história com sua visibilidade”, que pode tornar o passado compreensível *a posteriori*, na atividade interpretativa que constitui uma importante e necessária tarefa política de rememoração contra o apagamento e o esquecimento:

[...] O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir esta “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir (esta explosão, e nada mais, é morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras, é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010 p. 14- 15).

A imagem dialética enquanto conjunção do “ocorrido com o agora”, torna legíveis e visíveis os acontecimentos da história, cujo método é o “princípio da montagem” (BENJAMIN, 2006, p. 505, N2, 6), sendo que o passado só se torna compreensível mais tarde, em outro tempo, em que este tempo de outrora forma uma constelação com o agora. Assim, também haveria, no caso do cinema e da fotografia, um tempo da captação da imagem e outro posterior da leitura. O que é registrado pelo aparato pode ser imperceptível e não intencionado no momento do filmar ou do fotografar, e tal aspecto pode vir a se tornar visível/ legível depois para um observador, a alteridade pode ser captada pela câmera (HANSEN, 2004, 139). Assim, Benjamin considera que uma fotografia de Dauthendey, no momento de seu casamento, acaba por revelar, *a posteriori*, o que ocorreu de fato, o suicídio de sua esposa, ao olhar do observador que vê no olhar vazio da foto o futuro catastrófico. Ali pode ficar registrado algo que se revelará ao olhar do observador como “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje, em momentos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás” (BENJAMIN, 1993, p. 94).

Staring Back – Olhar de Novo

Tal atividade de ler, por meio da montagem, as imagens em um tempo posterior é propriamente o trabalho markeriano em seus filmes, cujo método se calca no *leitmotif* de olhar de novo as imagens captadas por ele mesmo e por terceiros, bem como imagens de arquivo e da televisão. Desde os livros da coleção *Petit Planète* (1954-1958) – livros de viagem, em que cada volume era dedicado a um país, mas de modo muito distinto e atípico do que conhecemos como guia de viagem – sob direção de Chris Marker, o uso de imagens de arquivo proveniente das mais diversas fontes já se fazia presente. Histórias em quadrinhos, fotografias da imprensa, imagens da História da Arte, *stills* de filmes, criam novas relações de sentido em conjunto com o texto. No CD-Rom *Immemory* (1998), um grande arquivo de imagens, filmes e textos, organizado em zonas que se entrecruzam, faz com que naveguemos, transitando por percursos possíveis deste arquivo markeriano. Acerca deste projeto, o autor nos diz:

Minha hipótese de trabalho era que toda memória um pouco longa é mais estruturada do que aparenta ser. Que fotos tiradas aparentemente ao acaso, cartões postais escolhidos segundo o humor do momento, a partir de certa quantidade começam a desenhar um itinerário, começam a cartografar o país imaginário que se estende dentro de nós. Ao percorrê-lo sistematicamente, tinha certeza de descobrir que a aparente desordem de minhas imagens escondia um mapa, como nas histórias de pirata (MARKER, 1998).

Uma versão da instalação *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men* está presente na exposição virtual do *Second Life* (organizado pelo Museu de Design de Zürich) e apresenta em suas telas, de maneira intercalada, imagens de rostos que se desintegram e se deformam, ao mesmo tempo em que apresenta um texto de Marker, que retoma, cita e desenvolve reflexões a partir do poema *Os Homens Ocos* (*The Hollow Men*, 1925) de T. S. Eliot, no qual os ecos da Primeira Grande Guerra se fazem presentes. Ali, imagens das mais diversas origens compõem esta instalação: trechos e *stills* provenientes da televisão, da mídia e fotos de família, entre estas, fotos de soldados no hospital do álbum de seu pai. Na entrada da instalação *The Hollow Men*, no Moma em 2005, encontra-se a seguinte descrição sobre o seu trabalho:

Corujas no meio dia, pássaros noturnos de dia, coisas, objetos, imagens que não pertencem, mas que ainda assim estão lá. Folhetos, cartões postais, selos, *graffiti*, fotografias esquecidas, fotogramas roubados do fluxo contínuo e sem sentido da TV (o que chamo de síndrome de Duchamp: uma vez, marquei um quinquagésimo de segundo que escapou de todo mundo, incluindo seu autor, este quinquagésimo de um segundo é meu). Trazendo à luz eventos que normalmente nunca se acessa. É deste material cru, do fundo de pequenas despesas da história, que tento extrair uma viagem subjetiva ao longo do século XX. Todo mundo concorda que o momento de fundação daquela era, seu lugar de cunhagem, foi a Primeira Guerra Mundial, e que este foi também o pano de fundo no qual T. S. Elliot escreveu seu belo e desesperado poema *The Hollow Men* (Os homens ocos). Assim, o Prelúdio para a viagem será uma reflexão sobre este poema, misturado com algumas imagens colhidas dos limbos de minha memória (MARKER, 2005).

Recuperando constantemente seus próprios filmes e fotografias, Marker faz emergir novas tensões e relações, como na exposição de fotografias intitulada *Staring Back* (2007), em que *stills* de seus filmes, tais como *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), *La sixième face du Pentagone* (1968), *Le fond de l'air est rouge* (1977) – que, por sua vez, também retoma imagens do filme anterior –, *Chats Perchés* (2004), entre outros, são retrabalhados e manipulados digitalmente e apresentados como fotos. Sobre tal processo, Marker em *e-mail* enviado ao curador Bill Horrigan, diz que realiza há anos experimentos com imagens da televisão e de vídeos diversos, na tentativa de encontrar e “extrair imagens significativas do fluxo ordinário” (MARKER *apud* HERRIGAN, 2007, p. 138), criando os conceitos de “imagem subliminal” – que seria um “*frame* perdido em um fluxo de diferentes *frames*” – e “imagem superliminal” – que, por sua vez, seria “um *frame* perdido em um fluxo de outros quase idênticos” (MARKER *apud* HERRIGAN, 2007, p. 138). Tais fotogramas, que seriam imagens despercebidas ao próprio autor, como imagens superliminais, formam o conjunto de imagens desta exposição, na qual outra história em constelação se cria, relacionando os anos 60 à atualidade.

Se em *Staring Back* partiu-se do cinema e da imagem em movimento em direção à fotografia, à fixidez de um fotograma, o caminho inverso se faz presente desde *La jetée* (1962), passando por *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) e *Le souvenir d'un avenir* (2001). Filmes realizados com *stills*, sendo que os dois últimos com imagens de arquivos. Em *Si j'avais quatre dromadaires* são inúmeras fotos de Marker tiradas em diferentes lugares do mundo que compõem o filme. A montagem associa imagens heterogêneas a partir de suas qualidades formais ou pelo próprio comentário que anuncia temas por aproximações. Já em *Le souvenir d'un avenir*, realizado com Yannick Bellon, ele rearranja as fotos tiradas pela

fotógrafa Denise Bellon nos anos 30, de modo que as imagens, ao mesmo tempo em que testemunhavam o mundo do pós-Primeira Guerra, eram também aquelas de uma pré-Segunda Guerra, anunciando, sem que se soubesse, os horrores que se seguiriam, pois “o passado decifra o futuro”. Em sua recuperação de imagens de arquivo, sejam estas provenientes de sua própria produção ou de outrem, procura sinais latentes ou perdidos que anunciam eventos e relacionam-se de maneira a suscitar novas significações e interpretações da história.

No que concerne à realização de *Le fond de l'air est rouge* (1977), remontado algumas vezes depois, em um filme que traz uma série de imagens dos movimentos sociais e políticos que marcaram os anos 60 e 70, a partir de um extenso e variado arquivo de imagens – há filmes de anônimos que registram acontecimentos de maio de 68, trechos de entrevistas de Salvador Allende, trechos de outros filmes, como o documentário *Minamata: a vitória das vítimas* (1972), de Noriaki Tschuchimoto, bem como o trecho de uma imagem de arquivo que aparece no *cine-tract* *On vous parle du Brésil: Torture* (1969), do próprio autor (Lupton, 2005, p. 141) – Marker nos diz que o primeiro projeto buscava o que haveria de comum nas imagens esquecidas, recalcadas – “estas sequências montadas que, em certo momento, desaparecem da montagem, estes ‘não utilizados’” (MARKER, 1978, p. 5). Ele comenta, também, que outro conjunto de imagens recalcadas, oriundas da televisão – ou seja, imagens gastas, conhecidas e midiaticizadas, que se substituem umas às outras, caindo depois no esquecimento – que, em conjunto com as imagens desconhecidas, descartadas, formariam a dialética constitutiva do filme, apresentando uma “história polifônica” que mobilizasse o espectador para que este criasse seu próprio comentário acerca das imagens.

Em *Le fond de l'air est rouge*, Marker recupera dois trechos de filmes sobre as olimpíadas, o primeiro retirado de *Olympia* (1938), de Leni Riefensthal, e o segundo filmado pelo próprio Marker nas Olimpíadas de Helsinki (1952). Nos jogos de 1952, Marker filma o cozinheiro da equipe coreana, lembrando que ele ganhou a maratona dos jogos de 1936 em Berlim, e cuja imagem foi registrada por Leni Riefensthal. No entanto, devido à ocupação japonesa em 1938, o coreano aparece como japonês. O comentário de Marker afirma: “nunca se sabe o que filmamos”. Então, ele retoma a imagem de uma corrida de cavalos em Helsinki, em que pensava ter filmado um jóquei, no entanto, filmara um golpista, pois este mesmo jóquei comporia em 1973 o golpe de estado comandado por Pinochet no Chile. A significação de uma imagem jamais é definitiva, não se trata de um registro petrificado e objetivo de um

dado evento, sua significação está colocada na história, no decorrer do tempo, ao entrar em conjunção com outros tempos, com o presente de quem a olha e lhe confere outra dimensão.

O filme *Level Five* (1996) mistura ficção e documentário – no qual a personagem Laura, interpretada por Catherine Belkhodja, tenta dar continuidade a um jogo de computador, deixado por seu amante morto, que se propõe a reconstituir a batalha de Okinawa. Em suas investigações por meio da rede O.W.L (coruja, em inglês, um dos animais do bestário markeriano, e sigla de *Optional World Link*) – que seria uma espécie de internet, mas que provê acesso a arquivos, não só do presente e do passado, mas também do futuro – encontra livros, filmes e testemunhos sobre Okinawa e outras batalhas no Pacífico. A personagem Laura, referência a outra *Laura* (do filme *noir* de Otto Preminger de 1944 – personagem que é uma espécie de ausência presente na primeira parte do filme, pois só aparece como imagem fantasma), mas a ausência presente que a assombra é a figura de seu amante morto, assim como Okinawa. Segundo a personagem, supõe-se que um jogo estratégico que procura encenar uma batalha permita justamente que esta se desenrole de modo diferente daquele que efetivamente ocorreu. No entanto, suas tentativas de alocar tropas para lugares diferentes e dar à batalha e à história outros contornos falham. O sistema, o computador, a resistência do objeto e talvez da própria história não permitam que o jogo se faça de outra maneira. Ela chama Chris – “o ás da montagem” – para agenciar todo o material, as imagens de Laura e de seu amante sobre Okinawa. O comentário de Chris, dentro de um trem que percorre Tóquio, é de que as imagens dos outros lhe interessavam mais que as suas próprias, mas que, por gostar da cidade, havia se “tornado tão japonês, que participava da amnésia geral, como se a guerra nunca tivesse acontecido” (*Level Five*, 1996). O filme reúne imagens filmadas por diversos cinegrafistas, imagens de arquivo, testemunho do pastor Shigeaki Kinjo, do professor de artes marciais radicado na França, Kenji Tokitsu, e do cineasta Nagisa Oshima, de quem há também trechos de filme documentários inseridos.

Mas o que nos interessa aqui é, sobretudo, como o trabalho de arquivo em Marker está diretamente relacionado às imagens e ao olhar sobre estas imagens. Deter-nos-emos em uma sequência na qual duas imagens, provenientes de arquivos de diferentes contextos, são mobilizadas: o suicídio de mulheres em Saipan e a tentativa de voo malsucedida de um trecho do filme *Paris 1900*, de Nicole Vedrès. O trecho de Saipan mostra uma mulher se jogando em um precipício, repetidas vezes, colocando-a em câmera lenta. Então, a imagem é congelada quando a mulher se vira e olha para a câmera. O comentário nos diz: “Temos certeza de que

ela teria pulado se no último momento ela não percebesse que era observada?” (MARKER, 1996). Neste momento, sobrepõe-se à imagem da mulher de Saipan a cena do homem que tenta voar com um aparato saltando da Torre Eiffel. Aqui, também a imagem é parada no instante em que o seu rosto se volta para a câmera. A voz de Laura nos fala que se vê claramente, no último instante, o fato do homem perceber o fracasso que resultará de sua tentativa, no entanto, devido à presença da câmera, ele não pode se acovardar e salta. No momento em que o comentário cita a presença da câmera, a imagem retoma seu movimento e assistimos à queda do homem. Logo em seguida, a imagem da mulher de Saipan também recupera seu curso e desenrola-se até o momento em que ela salta. O comentário de Laura aproxima o olhar da câmera à arma: “ela saltou, e aquele que empunhava a câmera e a mirou como um caçador [...] e a abateu como um caçador” (*Ibidem*). A relação entre olhar e o aparato cinematográfico, entre o ver o e o ser visto, implicam a morte.

Tal relação entre a fotografia e a morte já se apresenta em um trecho de *Si j'avais quatre dromadaires* (1967). Logo no início, vê-se a imagem de uma objetiva e do obturador e, em seguida, uma foto – como se fosse a imagem capturada por aquela câmera – em que a forma circular da objetiva e do obturador dialoga e rima com a forma de uma peça de construção. Ouvimos o comentário em *off* que nos diz: “a foto é a caça, é o instinto de matar sem a vontade de matar. Nós seguimos, miramos, atiramos e clac! No lugar de um morto, fazemos um eterno” (MARKER, 1967). Imagens de superfícies redondas refletoras e de imagens refletidas se seguem. Então, a foto do rosto de uma estátua surge e a câmera se aproxima paulatinamente dos olhos da estátua. O comentário em *off* prossegue:

E eis ainda algo, um escultor eternizou certo rosto com certo olhar. Com a foto você eterniza seu próprio olhar sobre este olhar./E eu, olho a foto que olha... /Em suma, uma espécie de arte inferior, a arte de olhar arte./[...] Há a vida e há seu duplo, e a foto pertence ao mundo do duplo. Daí é ali que há uma cilada. Para se aproximar dos rostos, você tem a impressão de que você participa da vida e da morte de rostos vivos, de rostos humanos. Não é verdade: se você participa de algo, é na vida e na morte de imagens [...] (*Ibidem*) .

A fotografia, assim como toda imagem, traz a presentificação da ausência, de vestígios, e ruínas do que não mais ali se encontra. A foto, como nos diz Susan Sontag (2004, 19-22), permite que nos apossamos do objeto ou de um momento, conferindo-lhes a eternidade. Cria-se outro mundo povoado de imagens. Sontag (op.cit., p. 26), também aproxima a foto da arma e da morte, pois “tirar uma foto, tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por

cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”. Para Marker, além de a fotografia e o cinema estarem inscritos no tempo e na história, o olhar que se volta para estes pode lhe dar outra vida, outras significações, a partir de um presente que se confronta com tais imagens de arquivo.

Marker trabalha, deste modo, com o *kairos* benjaminiano, o “encontro secreto entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1993, p. 223, tese 2), em que cabe ao historiador materialista ou ao cineasta reconhecer em um relâmpago esta constelação. É na interrupção do tempo aditivo e cíclico que se dá esta “configuração saturada de tensões”, em que aquele que estiver atento reconhece a “oportunidade de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1993, p. 231, tese 17). Nesta parada necessária pode-se trazer à tona a história dos vencidos e as possibilidades do passado apropriadas pelo presente, por um “agora” que cria uma imagem dialética — tempo de parada concomitantemente pleno de potencialidades a serem resgatadas. Assim como o trabalho da montagem no cinema, que resgata e retrabalha imagens de arquivo, trata-se de despertar do tempo da fantasmagoria e reconhecer em um instante o encontro único de diferentes temporalidades, momento propício para a revolução efetiva:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É, assim, como imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo — e somente deste modo — não pode se realizar naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte (BENJAMIN, 2006, p. 515, N9, 7).

Inervação Cinematográfica

Benjamin, Vertov e o camundongo Mickey

Para Benjamin, o cinema continha em si possibilidades revolucionárias, ainda que não deixasse de reconhecer que a invisibilidade do controle do aparato levasse à dominação sob jugo do capital e do fascismo. Uma vez que há claramente uma “utilização política” do cinema, será necessário esperar até que “o cinema se liberte de sua exploração pelo capitalismo, pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário imanescentes a este controle” (BENJAMIN, 1993, p. 180). Possuindo forte função social, esta arte por excelência das massas, o cinema tem um caráter dialético que lhe é intrínseco, pois o que consiste a sua positividade depende também do seu “lado destrutivo e catártico” (BENJAMIN, 1993, p. 169). Ao mesmo tempo em que Benjamin anuncia a perda da experiência, o fim das formas tradicionais de narrativa e da obra de arte que requeriam um olhar contemplativo — experiências não mais possíveis na modernidade —, ele procura também outras formas estéticas e narrativas possíveis que tenham potencial político e criativo. Assim como para Marx, em Benjamin os sentidos são produtos sociais e históricos:

[...] a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas, também, historicamente”. (BENJAMIN, 1993, p. 169)

Seja na tarefa da história, na escrita proustiana ou baudeleriana, ou no cinema, o autor vê possibilidades de abertura e de crítica na modernidade. A linguagem cinematográfica, por meio de seu aparato, poderia servir como treino à percepção em um mundo regido pelo choque. O filme, por corresponder à nova percepção do mundo submetido a choques constantes, é a expressão estética da modernidade que, devidamente apropriada, deve servir para preparar os indivíduos e despertá-los de sua alienação. O choque, assim como outros conceitos em Benjamin, mantém uma tensão dialética: é o que impossibilita a experiência no sentido tradicional, mas é também aquilo que permite a inauguração de outra percepção e entendimento do mundo. Tendo como função equilibrar a relação entre o homem e a

máquina, o cinema revelaria aspectos desconhecidos, ampliando espaços e imagens pelo movimento da câmera, desvelando o tempo por meio da câmera lenta.

O treinamento para o choque operado pelo filme faz do cinema “a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (BENJAMIN, 1993, p. 192), pois não se pode mais contemplar as imagens que se seguem umas às outras e suas rápidas modificações, requerendo uma nova percepção e atenção que são necessárias ao homem que vive na urbe. Tal prontidão é fundamental também para combater a ordem vigente e despertar do mundo enfeitiçado das mercadorias, assim como o jogador com sua inervação corpórea. Tal inervação seria uma incorporação mimética criativa e não-destrutiva do mundo.

Consideremos também que o cinema que promove a revelação da nova realidade não diz respeito somente ao cinema clássico, mas, principalmente, ao cinema de vanguarda e às suas experimentações, como o cinema soviético, sobretudo a produção do cineasta Dziga Vertov. Ainda que o cineasta ou seu filme *O homem com uma câmera* (1929) ⁶⁶ não sejam citados nominalmente no texto de Benjamin, podemos perceber nas descrições e análises a produção deste cineasta, bem como dos demais filmes de vanguarda e do próprio campo de debate sobre o cinema nos anos 20.

O uso do aparato técnico como mecanismo revelador do que é imperceptível ao olho também está presente no cinema do cineasta soviético Dziga Vertov:

Vertov concebe o desenvolvimento de um modo cinematográfico *não-convencional* que poderia ser universalmente compreendido a partir do momento em que se

⁶⁶ Ver Susan Buck-Morss. *Walter Benjamin entre a moda acadêmica e Avant Garde*. Texto apresentado pela autora em palestra na Universidade de São Paulo, em 1998. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf>, p. 47: “A ênfase de Benjamin no potencial cognitivo do cinema enquanto modo de investigação epistemológica encontra sua exemplificação no filme experimental de Dziga Vertov, *O homem com uma câmera de cinema*. O ensaio de Benjamin sobre a obra de arte assume uma face positiva ao que, em meados dos anos 20, a *avant-garde* russa chamava ‘arte de produção’, ou seja, a arte que ingressava via produção industrial na vida cotidiana – enquanto seu texto *O autor como produtor* empresta a idéia do ‘artista engenheiro’, um termo cunhado pelos construtivistas russos, a fim de descrever seu próprio apelo por uma ‘refuncionalização’ dos aparelhos da produção cultural”. Lembremos também que há três versões do texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, uma primeira versão de 1935/36, cuja tradução brasileira consta do volume I de *Obras Escolhidas*, editada pela Ed. Brasiliense. Nesta, de fato, não há menção a Vertov, somente ao cinema russo. Há uma segunda versão, não traduzida para o português, disponível no original em alemão e também em inglês em Walter Benjamin – *Selected writings* vol. 3 (1935-38), organizado por H. Eiland e M. Jennings, editada pela Harcard University Pres, p. 101-133. Há também uma versão em francês deste segundo texto, com cortes e modificações, traduzido por Pierre Klossowski, que foi originalmente publicada em *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, no 1 (1936). Já a terceira versão, que começou a ser escrita em 1936 e só foi publicada em 1955, cuja tradução brasileira se encontra tanto na coleção *Os Pensadores*, da Abril Cultural, como no livro *A idéia de cinema*, de José Lino Grünewald, há uma breve menção ao filme *Réquiem a Lenin* (Tri Pesni o Leninie, 1934) de Vertov (p. 79 do livro de Grünewald).

levasse em conta os componentes *invisíveis* da percepção, os fatos subliminares que afetam a compreensão da realidade, modificam nossa apreensão cognitiva do mundo visível e intensificam nossa resposta emocional (GERVAISEAU, 2000, p. 82).

Em um ensaio dedicado ao filme de Vertov, Annette Michelson (1978, p. 307-308) apresenta as particularidades e os elementos que compõem a radicalidade experimental que o marcam, tais como, a presença da tela como superfície de projeção, desfazendo a ilusão da profundidade do campo pela tensão criada de trens que se dirigem em diferentes direções; as técnicas de animação inseridas no decorrer do filme; a alternância entre diferentes velocidades e ritmos, entre câmera lenta e tempo normal; a apresentação do cinema e seus mecanismos, desvelando o aparato; o emprego de técnicas de distorção, repetição e sobreposição de imagens; o procedimento de montagem que preza por uma distanciação e não-identificação. Encontramos em Benjamin descrições e consonâncias a estes elementos explorados por Vertov e a revelação do novo mundo visual pelo inconsciente ótico:

Por meio dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema nos faz vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro, ele nos assegura um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios, [...] nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta. É evidente que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar (BENJAMIN, 1993, p. 189, grifo nosso).⁶⁷

⁶⁷ O texto de Benjamin se aproxima muito de alguns trechos do manifesto de Vertov, em que ele clama por um novo cinema liberto das convenções do drama psicológico e defende um cinema do aparato emancipado, que revelaria o cinema e a realidade. Citemos alguns trechos da “Resolução do Conselho dos três em 10-4-1923”: “Sou o cine-olho, sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim, eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, eu me insinuo sobre eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, eu me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. Eis que eu, aparelho, lancei-me ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. [...] O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido. [...] O olho mecânico, a câmera, [...] tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação, e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal (...)”. (VERTOV, Dziga. In: XAVIER, I. A *Experiência do Cinema*, 1983. p. 256-257. grifo nosso).

A própria imagem do cinegrafista como cirurgião que interfere no mundo, “penetrando profundamente nas vísceras da realidade”, cujas imagens são compostas por fragmentos, também parece corresponder ao ideal de cinema engajado e inventivo do cineasta soviético. No final dos anos 30, a adoção do estilo oficial do realismo socialista faz com que a arte soviética perca seu vigor e inventividade, junto à repressão do Estado totalitário. Dziga Vertov teve que limitar suas produções a tradicionais filmes de cine-notícia, veículos de propaganda do governo, impossibilitado de fazer suas experimentações. Mas, sem dúvida, sua produção estética é um marco no cinema, referência para tantas outras realizações inovadoras. É importante observar que Benjamin tecia suas considerações tendo em vista a diversidade da produção fílmica, em que há a exploração criativa da linguagem cinematográfica pelas vanguardas, que dividem, desde o início da história do cinema, o espaço ocupado pela produção narrativo-dramática da grande indústria, embora certamente esta última seja, desde então, hegemônica. Benjamin apostava na politização das artes e do cinema como instrumento emancipador das massas no comunismo, contra a estetização da política do fascismo, sobretudo na figura do futurismo italiano. Mas Benjamin não deixa de criticar também a esquerda e o marxismo ortodoxo, principalmente na figura da social democracia. Ele critica o conceito de progresso em *Sobre o conceito da história*, marcado pelo impacto do acordo entre Hitler e Stalin em 1939 (GAGNEBIN, 1993, p. 8), ainda que, na concepção dialética, a tarefa do historiador materialista seja precisamente a de interromper o curso da história e recuperar as vozes emudecidas dos vencidos, do que poderia ter sido e não foi, constituindo uma constelação entre presente, passado e futuro.

Segundo Jean-Louis Déotte,

O modelo benjaminiano é, indubitavelmente, *O Homem com uma câmera*, mesmo se não cita o filme. Esta produção da “testabilidade” vai ter consequências notáveis: ela vai conduzir à desidentificação social e política daquele que passa diante da câmera. Este será, por sua vez, verdadeiramente o reino do anônimo ou do ordinário; o ator do cinema não tem nada a ver com o ator do teatro. A “testabilidade” do teste emancipará o produtor do reino da máquina, pois ele não mais será filmado trabalhando, mas interpretando a si mesmo, dando-nos as aparências que escolheu nos dar.⁶⁸

⁶⁸ Jean-Louis Déotte, *Walter Benjamin, la question de la technique et le cinéma*. Disponível em: <http://www.paris-art.com/etud_detail-508.html>. Acesso em: 10 nov. 2006: « *Le modèle benjaminien est indubitablement L'homme à la caméra de Vertov, même s'il ne cite pas ce film. Cette production de la testabilité va avoir des conséquences remarquables: elle va entraîner la désidentification sociale et politique de celui qui passe devant la caméra, ce sera alors vraiment le règne de l'anonyme et du quelconque, l'acteur de cinéma n'ayant rien à voir avec un comédien de théâtre. La testabilité du test émancipera le producteur du règne de la*

O filme de Vertov explora as possibilidades do cinema, não se pautando por uma dimensão dramática. Trata-se do próprio processo de realização filmica, em que o cinegrafista aparece como um trabalhador registrando diversas imagens no desenrolar de um dia na cidade: os operários e o cotidiano, sendo que a câmera apresenta novos modos de filmar e investiga outras possibilidades do aparato técnico. Não se trata, portanto, de atores e personagens em cena, mas a massa, o operário, a cidade e seus movimentos trabalhados como motivos esteticamente compostos pela montagem. A sociedade urbano-industrial, que nos ambientes de trabalho e de controle é colocada à prova, testa constantemente os sujeitos, e não torna tal procedimento visível. É justamente isto que o cinema faz: ele torna “mostrável a execução do teste” (BENJAMIN, 1993, p. 179). Dado que grande parte das pessoas se submete aos testes em seu cotidiano – em seu trabalho fragmentado e repetitivo do cotidiano operando a máquina – no cinema, elas retomam a sua dimensão humana, não servindo mais ao aparato, mas utilizando-se dele, ou, antes, seria o lugar de vingança da massa de trabalhadores ao teste mecânico, pois o filme torna visível esta relação do homem com a técnica. Ou seja, o próprio trabalho do ator também é fragmentado, pois as tomadas podem ser realizadas separadamente e repetidas muitas vezes perante o aparato do cinematógrafo e ao grupo de técnicos (diretor, cinegrafista, entre outros), diferentemente do trabalho do ator de teatro, que requer continuidade em sua encenação única a cada apresentação e que se apresenta, não para a máquina, mas para os espectadores da sala de teatro – e revela uma “alegoria da (in)adaptação social da tecnologia” (HANSEN, 2004, p. 24). Assim, a inervação do ator⁶⁹ com o aparato técnico implicaria também a equipe de técnicos na produção da

machine, il ne sera plus enregistré oeuvrant mais jouant son propre rôle, donnant les apparences qu'il a choisi de donner. »

⁶⁹ Hansen (2004, p. 24-25) afirma que “na medida em que a performance composta do ator do cinema alcança a inervação individual da tecnologia no nível da produção, esta deve desencadear a inervação coletiva no nível da recepção, no espaço corporal do público reunido na sala de cinema, por meio da identificação mimética específica do cinema. (Esta concepção é diametralmente reversa na versão canônica do ensaio, na qual o público assume o lado, em um modo mais brechtiano, do olhar de teste da câmera. A concepção de Benjamin da humanidade do ator não é heroica como deve parecer. O triunfo da ‘humanidade do ator’ é, depois de tudo, aquele de um ser humano ‘eliminado’, como escreve em outro lugar, o ser humano como ‘a quinta roda na carruagem de sua tecnologia’. Os esforços de Benjamin para imaginar uma relação diferente entre seres humanos e tecnologia são motivados, fundamentalmente, pela percepção aguda de que a recepção da tecnologia já havia fracassado em grande escala: o sonho do século XIX sobre a tecnologia, algemado pelas relações de produção do capitalismo, encontrou um terrível despertar na I Guerra Mundial, a ‘rebelião escrava’ da tecnologia avançada”. Concordamos plenamente com Hansen, mas pensamos que mesmo a performance individual do ator já implica uma coletividade no cinema no nível de produção em função da presença da equipe técnica. Além disso, reconhecemos a importância das diferentes implicações das versões do ensaio de Benjamin, mas, para

imagem, e não somente sua performance, e ela, vista pelos espectadores na sala de cinema, adquiriria a dimensão da inervação coletiva. Para Benjamin, o cinema é, essencialmente, arte destinada à coletividade, pois é, tecnicamente, a um só tempo, arte de produção e de reprodução. O seu custo demandava que sua difusão fosse para as massas, além de ser um produto da criação coletiva, e não de um único sujeito. O cinema soviético nos anos 20 buscava uma arte que expressasse o proletariado, a massa, suas potencialidades para conquistas e avanços, como atestam as produções fílmicas do período e cujo entusiasmo Benjamin (1993, p. 184) partilha: “muitos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se autorrepresentam, principalmente no processo de trabalho”.

Assim o cinema colocaria em cena a própria alienação, e, na medida em que o faz, ele a denuncia. A figura do ator que reproduz e mimetiza esta autoalienação do homem moderno é Charles Chaplin, pois sua performance de movimentos fragmentados e sincopados dissecava o movimento humano, desmembrando um único gesto em outros pequenos interrompidos e coloca em cena, revela a própria composição do cinema, pois a película fílmica é constituída de fotogramas de imagens descontínuas, uma após a outra, que, na projeção, mostra-se como uma sequência em continuidade única. Esta seria a “dialética do filme” (BENJAMIN, 2002, pp. 94) em que a descontinuidade do filme intrínseca ao material é percebida como algo contínuo na recepção, do mesmo modo que o trabalho na linha de montagem da fábrica é descontínuo e se torna invisível no produto único na esfera do consumo. A atuação de Chaplin teria o grande mérito de encenar esta alienação e, assim, “o ser humano se integra na imagem do filme”, com movimentos estanques decompostos ele “aplica as leis da imagem cinematográfica às funções motoras humanas” (Ibidem). Ao mesmo tempo em que torna visível o cerne do mecanismo ilusório do cinema, os movimentos fragmentados também mimetizam os gestos dos operários na fábrica, desvelando a alienação no cinema e no trabalho. Segundo Hansen (2004, p.26), esta fragmentação sofrida pelo corpo humano em contato com a tecnologia seria, ainda, um tema constante das vanguardas artísticas, mas, no cinema, esta alienação tornada visível permitiria à massa assisti-la e dar-se conta de sua alienação e da opressão que os domina. A inervação do ator com o aparato e das massas para com este se traduziria no riso coletivo por meio da identificação mimética proporcionada pelo

nosso estudo, é interessante considerar as diversas interpretações e desdobramentos destas para o cinema, em que uma possibilidade não exclui, mas coexiste com outras.

cinema. Assim, um dos gêneros do cinema, cuja importância era significativa para Benjamin, seria a comédia, pois, assim como o cinema soviético experimental, proporcionaria a inervação do aparato junto às massas de modo emancipador. Mas este riso provocado pelo filme cômico se encontraria suspenso sobre um abismo de horror (BENJAMIN *apud* HANSEN, p. 27). A repetição estaria presente tanto no jogar, no brincar, como na comédia e na ironia – o efeito do riso ocorreria pela reiteração, mas seria aqui uma repetição que ocorre como diferença que pode revelar o recalcado, esquecido, um conteúdo utópico.

Benjamin (1993, p. 190) afirmava também que mesmo “os filmes grotescos” de Hollywood teriam papel essencial na modernidade, criando um universo onírico coletivo, que produziria a catarse e evitaria, assim, que as psicoses de massa — consequências da tecnização crescente, da repressão social e de suas tensões — efetivassem-se, funcionando como “imunização”, o que possibilitaria experimentar as fantasias por meio do mundo fictício trazido pelo cinema, consistindo-se, assim, em uma espécie de “explosão terapêutica do inconsciente”. A figura do camundongo Mickey exemplificaria este modo do cinema operar esta inversão, pois as imagens do inconsciente, tais como os sonhos, pertencentes somente ao âmbito individual, poderiam se tornar partilhados na coletividade por meio do cinema (HANSEN, 2004, p. 29). Como personagem do sonho coletivo, Mickey parece habitar, mais precisamente, um mundo de pesadelos, repleto de fantasias sádicas e masoquistas, em um mundo no qual a técnica causa a fragmentação e a psicotização das massas. Tal consideração nos leva a um debate sempre presente e bastante controverso acerca dos filmes e a representação da violência: há aqueles que defendem a posição de que a apresentação de fatos e episódios violentos leva à reprodução de tais atos, e, em contraposição, há os que, de modo similar a Benjamin, compreendem que a representação da violência em si no cinema não necessariamente leva a repeti-la, mas, antes, pode funcionar como espaço de escape para as pulsões. O aparato cinematográfico seria uma espécie de “antídoto contra o retorno violento de patologias reprimidas pela modernidade” (HANSEN, 2004, p. 29). O cinema seria um meio em que a repetição é inerente ao aparato, em que a reprodução não possui um original, na qual em todas as esferas – seja na produção, distribuição ou recepção, o mesmo filme é projetado. No entanto, o aparato tem o potencial de, por meio da repetição ou da reprodução, apropriar-se da tecnologia a seu favor, e reagir à subjugação da natureza e à normalização da técnica, revertendo a alienação humana.

O cinema – como arte da modernidade desprovida de sua aura e de sua função ritual e mágica seria expressão emancipada da tradição – é considerado, assim, dialeticamente, pois, se muitas vezes não cumpre seu potencial, tal fato se deve à fetichização das mercadorias e à naturalização dos processos sociais e históricos, processo no qual o que é desprovido de vida ganha vida e os constructos sociais e a dominação social e política são tornadas naturais, criando um ciclo de eterno retorno. Benjamin (1993, p. 174) afirma que “diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira”, ou seja, o habitante das metrópoles modernas deve aprender a lidar com estas forças por meio do próprio aparato técnico, segunda natureza que criou e que o domina, para se emancipar e se apropriar novamente de sua criação:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1993, p. 174).

O cinema serve como contraposição à pseudoformação, trazendo em si potencial educativo neste novo universo perceptivo. O filme, produto da indústria, pode fazer despertar de sua dimensão de estereotipia e repetição, como aparato criado que deve ser apropriado pelos homens. Esta ideia de filme como constructo que se revela enquanto tal, rege *O homem com uma câmera* (1929) de Vertov. Trata-se do próprio fazer cinematográfico em cena, o trabalho do cinegrafista e da montagem tornam-se visíveis, sendo que é o agenciamento por meio da montagem de intervalos, ou seja, da organização das passagens de um movimento a outro, que um novo mundo se apresenta, cujo intuito é levar a percepção de outro sentido e tempo histórico. O filme inicia-se e termina na sala de projeção, explicitando o lugar de enunciação e lembrando ao espectador de que ele se encontra em uma sala de cinema, mostrando a atividade do cinegrafista em captar as imagens do desenrolar de um dia nas grandes cidades russas e o procedimento na mesa de montagem. Há uma sequência em que vemos o homem com a câmera captar as imagens de uma carruagem a partir de outro veículo em movimento. Logo após esta cena, assistimos ao que o cinegrafista registrou e, repentinamente, a imagem para, congela. Subitamente interrompe-se o ritmo e o fluir do movimento e aquela cena congelada revela-se como um fotograma na sequência de outros na mesa da montadora, que escolhe e agencia as imagens. Procedimentos anti-ilusórios, que

mostram a própria matéria do filme, constroem este filme de Vertov. Segundo Missac, é possível estabelecer uma relação entre o historiador benjaminiano e o filme, pois o cinema, como arte da duração que se desenvolve no tempo, possui em si a possibilidade de interromper o seu fluxo, trata-se de um tempo que se deve “tratar ativamente e até mesmo com brutalidade: reviravolta, interrupções, fragmentações” (MISSAC, 1998, p. 124), analogamente, ao “historiador materialista” que “explode o *continuum* da história”, rompendo o correr do tempo.

Benjamin (1993, p. 107) já preconizava a necessidade de educar o olhar em uma sociedade regida por imagens — acerca da fotografia, ele diz: “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?” Podemos ampliar esta observação para o cinema, como imagem em movimento no tempo. Este potencial educativo do cinema também era preconizado por Vertov (*apud* GERVAISEAU, 2000): “[...] centenas de milhões, milhões de cidadãos [...] quer eles não sejam instruídos, quer eles simplesmente fujam ao barulhento e agitado “hoje”, deverão educar seus sentidos diante da tela iluminada do cinema”.⁷⁰

A montagem, como principal procedimento cinematográfico, faz com que o efeito do choque promovido por esta “torne-se um meio muito adequado para a investigação do imaginário coletivo” (BOLLE, 2000, p. 92). A montagem agenciadora de contrários e choques do cinema vertoviano, que faz o espectador despertar e tomar consciência da própria realização cinematográfica, também é análoga às atividades industriais ligadas às máquinas no cotidiano. A irrupção de novas significações por este procedimento antitotalizante de “montagem em forma de choque”, adotado por Benjamin em sua própria escrita, apresenta-se também como método do historiador materialista e em um cinema outro que escapa às determinações deste meio. Assim “renuncia a qualquer interpretação explícita, realçando as significações somente por uma montagem dos materiais em forma de choque” (ADORNO *apud* BOLLE, 2000, p. 97).

⁷⁰ Na tese de Gervaiseau, consta da nota de referência que tal citação foi retirada de Vertov, D. *L'essentiel Du cine-oeil* In: Kino. 3 de fevereiro de 1925.

Cinema en abyme

Como já apresentamos, *AK* (1985) é um filme sobre outro filme, *Ran*, no qual vemos em cena a construção dos mecanismos do cinema. Logo no início do filme *AK*, acompanhamos a cena de número 40 que traz o trabalho do ator perante a câmera e o grupo de técnicos, como teste, tal como exposta por Benjamin. Primeiramente, é Kurosawa que nos é mostrado, compenetrado, observando algo atentamente. A câmera sobe para exibir o microfone suspenso – que, evidentemente, estaria fora do enquadramento do filme – para, depois, descer para a cena em que estão os atores. Um dos grandes atores japoneses Tatsuya Nakadai que interpreta o protagonista Hidetora – cujo personagem da trama inspirada em Rei Lear seria um duplo, um eco do herói trágico shakespeariano e, ainda, outro personagem duplo, a sombra em outro filme também de Kurosawa, *Kagemusha* (1980), segundo o comentário – discute com o segundo filho Jiro, interpretado por Jinpachi Kazu. Diante do diretor, que dá as instruções, a cena é repetida inúmeras vezes. Mas, por ora, trata-se de um ensaio – *répétition* – que acontece muitas vezes, no qual se corrige o posicionamento, o caminhar, a altura da voz do personagem, sua fala. Até que, como diz o comentário, consiga se alcançar a cena filmada em uma única tomada, “sem tomada de segurança”, pois esta já estaria implicada em todo o trabalho antecedente para chegar à perfeição. Outros membros da equipe arrumam a cena, as pedras no chão. Assistimos ao trabalho do ator, interrompido várias vezes, ele desfaz a postura do personagem, depois, novamente, o reconstrói, como que tomado por ele. Coloca-se em cena este trabalho fragmentado do ator, que depois de inúmeras repetições, tomará forma de uma única sequência contínua na filmagem e na projeção para os espectadores.

Após esta *répétition* da cena e do trabalho do ator no cinema, somos apresentados aos outros instrumentos de trabalho para fazer um filme sobre um filme: gravador de cassete, monitores de televisão com o videocassete, etc. Enquanto o comentário discorre sobre estes elementos, as imagens nos mostram os aparelhos, “as imagens do filme, *rushes* ainda imóveis”, ao que vemos a película mesma – um fotograma do filme *Ran* – e, em seguida, no monitor da televisão, vemos os filmes anteriores de Kurosawa em vídeo, apresentados também em outros trechos do filme. Trata-se de exibir a feitura de um filme e as imagens de

filmes anteriores, neste “milagre imperfeito do vídeo cassete” na televisão, por sua vez filmada mais uma vez e exibida a nós, espectadores.

História en abyme

“A história se repete duas vezes. A primeira como tragédia, a segunda como farsa.”
(Karl Marx, *18 Brumário de Luís Bonaparte*)

Outro filme que trata do próprio cinema, mas também da história do século XX – além de ser uma homenagem ao cineasta soviético Alexandre Medvedkine – é *Tombeau d’Alexandre* (1993), que traz imagens de produções do cineasta em questão, depoimentos do próprio e de seus conhecidos, além de películas de alguns compatriotas. Entre os cineastas soviéticos, Marker considera que Dziga Vertov foi seu mestre, conforme atesta em um *Avatour* no *Second Life*⁷¹. Mas Medvedkine também é uma figura inspiradora com seu *kino-trem*, que lhe permitiu, nos anos 1930, percorrer a República Soviética em um trem equipado com todos os aparatos cinematográficos para que sua equipe filmasse, revelasse, montasse e exibisse as produções no mesmo dia. Seu projeto consistia em fazer do cinema uma ferramenta da revolução, registrando os modos de produção dos trabalhadores, realizando o filme e exibindo-o aos operários, que se viam na tela e discutiam os problemas concernentes à sua própria realidade. Atravessando diferentes regiões, a empreitada possibilitava aos camponeses de lugares longínquos conhecer os modos, métodos e problemas de outras localidades. O cinema mostrava-se como instrumento utópico, prenhe de possibilidades de criar uma outra sociedade, uma outra relação entre homem e máquina, que visava a emancipação, tal como defendia Benjamin e Vertov. O entusiasmo e a crença na construção dessa nova sociedade guiavam a experiência do *kino-trem*, que, mesmo esquecida e proposta por um artista pouco conhecido e estudado, foi inspiradora para a formação de grupos de operários cineastas nas greves fabris do final dos anos 1960 na França, com o apoio de Marker e outros colegas e técnicos. Além disso, Medvedkine foi também um testemunho do século XX, da revolução e suas promessas utópicas e do terror sob o totalitarismo.

Mas, neste filme feito de imagens de arquivo, imagens de outros filmes, fotos, além de testemunhos, há também uma espécie de homenagem a Vertov. Em um trecho que trata do

⁷¹ O Harvard Film Archive organizou paralelamente a uma mostra de filmes de Marker uma visita e encontro guiado pelo Museu de Chris Marker, localizado na ilha Ouvroir, no *Second Life*, em 16 de maio de 2009. Os conectados com seus avatares poderiam interagir com o avatar Sergei Murasaki, de Chris Marker.

período pioneiro e de experimentação do cinema, o filme recupera justamente o trecho de *O Homem com a câmera* (1929), de Vertov, em que a sala de cinema é colocada em cena, a fâisca liga a luz do projetor, através do uso de técnicas de animação, as cadeiras se movimentam para receber os espectadores, o espetáculo começa, e vemos os espectadores que assistem ao filme. Depois, sobre uma tela, sobrepõe-se a imagem do famoso cartaz gráfico que anuncia o cinematógrafo dos irmãos Lumière – neste a platéia se diverte assistindo *L'Arroseur Arrosé* (1895) – e cenas filmadas pelos dois pioneiros. Tal cena nos remete também à sequência da sala de cinema como caverna platônica no episódio 9 de *L'Héritage de la chouette*, descrita no início deste trabalho, que se torna, por sua vez, uma citação e uma homenagem a Vertov. O comentário cita Maximo Gorki, que tentava descrever o cinema, após ter assistido pela primeira vez filmes dos irmãos Lumière, para pessoas que nunca haviam assistido a uma projeção:

Ontem eu estava no reino das sombras. Se vocês soubessem como é estranho... Nenhum som, nenhum odor. Tudo é cinza. Vocês veem uma rua de Paris, e, de repente, carros vêm em direção a vocês, pessoas aparecem e crescem aproximando-se de vocês. Crianças brincam com um cão, ciclistas passam. Os sorrisos deles são sem vida, o riso é silencioso. É assustador de olhar, mas é o movimento das sombras. Somente sombras (GORKI *apud* MARKER, 1993).

O próprio cinema em seus primórdios, a primeira experiência dos espectadores aparece aqui como lugar de encantamento e estranhamento, frente ao aparato projetor de sombras em movimento. Esse mundo de sombras, para o espectador Gorki, se distinguia da vida real, pois era esvaziado, sem cores, nem odores e destituído de presença – ou seja, espetáculo de fantasmas. Aqui o cinema aparece como novidade ainda não integrada à vida, um espetáculo mais próximo da lanterna mágica e fantasmagorias populares desde o século XVIII, com suas animações de pinturas e desenhos projetados (MANNONI, 2003). A replicação do movimento é objeto de estupefação, sendo que neste período o percurso do cinema, sua conversão em espetáculo de massas que iria exercer enorme influência nos padrões de comportamento – e criar imagens duradouras para a história, servindo como instrumento ideológico – parecia ser um destino não dado. Mais adiante um desfile de imagens – quadros, pinturas, cartazes e filmes – da arte soviética dos anos 1920, em que a promessa de uma arte verdadeiramente revolucionária para o novo homem se expressava com uma liberdade de experimentação e inventividade, que contrastaria, posteriormente, com a arte sob o regime stalinista, tal como observa o comentário.

Chegamos ao famoso trecho das escadarias de Odessa de *O Encouraçado de Potemkin* (1925), de Eisenstein, filme ícone do período revolucionário e experimental do cinema soviético. Lembremos que a cena figura também na montagem de abertura de *Le fond de l'air est rouge* (1977)⁷², em que imagens de *O Encouraçado* são alternadas com cenas de protestos dos anos 60, mostrando depois a escadaria que nos anos 1970 convertera-se em atração para os turistas. Em *Tombeau d'Alexandre* (1993), exibe-se o monumento erigido em homenagem ao levante de marinheiros em Odessa, mas o comentário chama a atenção para o fato de que as estátuas são inspiradas nas figuras do cinema, e não nos verdadeiros marinheiros rebeldes. O cinema adquire dimensão de realidade. O massacre na escadaria, pelos soldados armados de fuzis, da multidão que simpatiza com os revoltosos, também nunca teria ocorrido, mas a força da *mis-en-scène* de Eisenstein foi tal que o local figura como um lugar de memória deste evento histórico. Exibe-se esta sequência do filme em que a descida em marcha ritmada da escada, as sombras dos fuzis criam um grafismo, e a multidão foge, em alternância sincopada com tomadas da escadaria no início dos anos 1990, após o colapso da URSS – imagens fictícias que anunciam a revolução contrastam com as imagens plácidas desse cenário após o fim do bloco socialista que inspirou paixões e terror durante o século XX. As imagens do cinema substituem ou sobrepujam a própria história. Em outra sequência, mais imagens do universo fictício do cinema tornam-se, novamente, provas, testemunhos da história e da realidade – trechos de *Outubro* (1927) de Eisenstein, aparecem, segundo o comentário, em filmes sobre a Revolução Russa. Outras imagens de uma reconstituição teatral da tomada do palácio de inverno, dirigida por Evreinov⁷³, também figuram como fotografia com teor de testemunho, publicadas em capas de livros de história sobre o evento. Segundo o comentário, essa imagem seria transformada involuntariamente “na maior mentira da história das imagens” (MARKER, 1993). Assim, como em um ato de investigação e denúncia do mundo de imagem através das imagens elas mesmas, é exibida a sequência em movimento da qual foi retirada a fotografia, e no momento preciso em que a imagem foi reproduzida, esta é congelada no monitor, mostrando o instante da encenação que foi escolhido para figurar com valor de documento verídico.

⁷² Para uma análise detida de *Le fond de l'air est rouge* ver: Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010), *Chris Marker e as barricadas da memória – comentários em torno de “Le fond de l'air est rouge”*. (Dissertação de Mestrado), ECA-USP, p. 116-124.

⁷³ Nikolai Evreinov foi um dramaturgo e diretor de teatro russo que defendia que o teatro era mimese, imitação da vida.

Assim como se manipula a história, manipula-se a imagem – desde o começo do cinema os efeitos e trucagens já estavam presentes – além das encenações e reconstituições. Uma sequência de um filme que seria um documentário sobre o encontro das tropas russas de Roman Karmen, cineasta militante russo, é exibida, através do comentário acerca de características reveladoras de que a filmagem foi encenada em uma *mis-en-scène* controlada, algo confirmado pelo próprio autor das imagens. Afinal a imagem, para Karmen, nunca fora objetiva; ela era instrumento político em uma guerra eterna, sendo absolutamente necessário ao artista engajado “escolher seu campo.” Toda manipulação de imagem se fazia em nome de uma causa política, na qual é necessário tomar posição, mas que se revela também como horror e instrumento de amnésia: “Eisenstein iria refazer completamente a montagem de *Outubro* para fazer desaparecer Trotski, que acabava de ser expulso do partido” (MARKER, 1993). Como sabemos, foi prática corrente da censura stalinista apagar das fotografias as imagens daqueles que eram considerados como opositores ao seu líder, acusados de serem traidores, como a *damnatio memoriae* dos romanos – mas ao invés de estátuas e moedas, é das imagens fotográficas e filmicas que os “traidores” são removidos da memória (MACDONALD, 2007, p. 16-17). Muitos dos denominados “traidores” – políticos, artistas, atletas, dentre outros – eram literalmente eliminados, condenados e julgados em um tribunal encenado, por causas fictícias, e efetivamente desapareciam da vida – que mais se parecia com um pesadelo ou um filme de terror, em *looping* que não para de repetir e reencenar uma farsa macabra – e eram devidamente apagados do mundo de imagens também. Outra prática de manipulação falsificadora era a inclusão da imagem de Stalin em cenas historicamente importantes em que ele não esteve presente, bem como retoques para melhorar o visual do líder (retirada de rugas e marcas de expressão), anunciando o *Photoshop* 60 anos antes (IBIDEM). Culpabilização de todos, censura e perseguição marcam este período stalinista em que mesmo os filmes de Medvedkine, que fielmente continuava a acreditar no partido, serão censurados, e as imagens do *kino-trem* que mostravam o lado negativo que a república não gostaria de ver serão proibidas, muitas inclusive vindo a desaparecer. Mas se o cinema prometido a ser ferramenta revolucionária fora convertido em instrumento de dominação sob o totalitarismo – seja este sob Stalin, sob Hitler, ou sob a anônima liderança do capital – aqui, ele é mais uma vez reapropriado para denunciar justamente esses apagamentos, recuperando as imagens recalçadas, perdidas e esquecidas, para exibi-las e remontá-las e fazer do filme uma arma que mais uma vez enseja a emancipação, mesmo em tempo sombrios.

Filmagens dos falsos processos de Moscou, que condenam à morte, sob mentirosa alegação de traição, importantes figuras revolucionárias, tal como de Bukarin, Meyerhold e outros são exibidas. Também se mostram imagens do processo Slansky, em Praga, que se alternam com cenas de processos nazistas em Berlim. Num determinado momento, são apresentadas, lado a lado, através de monitores de televisão, imagens dos processos de Moscou e de Berlim. O comentário nos diz: “[...] eles tinham um modelo único de processo, com todos os atributos de um filme: roteiro escrito com antecedência, papéis decorados... Havia até mesmo as vedetes: os procuradores. Urvalek, em Praga, encontraria as mesmas entonações de Roland Freisler, em Berlim” (MARKER, 1993). O processo encenado se tornava um espetáculo de horror repetido à exaustão, que Marker aqui aproxima também aos processos nazistas, cujos procuradores encenam como autômatos o espetáculo totalitário. A iluminação artificial, as falas e cenas já conhecidas de antemão nas salas de processo fazem com que “a vida ela mesma tenha se tornado um filme de ficção” (*Ibidem*). Esses falsos processos ensaiados com antecedência, em que a vida se torna um filme de horror, são também, por sua vez, tema de um outro filme que, por sua vez, é um filme sobre outro filme. *On vous parle de Prague: Le Deuxième Procès d’Artur London* (1971) é um filme que acompanha as filmagens e traz entrevistas – com o casal de atores Yves Montand e Simone Signoret, Jorge Semprun, que adaptou o livro para o roteiro, outros participantes do filme e o próprio Artur London – de *L’aveu* (1970), filme ficcional de Costa Gravas baseado no livro de relato e testemunho autobiográfico do político e militante tcheco London sobre o Processo Slansky, em Praga, no qual foi julgado por “traição”. Marker realizou também uma série de fotografias dessa filmagem. O filme, que começa com imagens de arquivo do processo em questão, uma vez que todos os acusados, que eram militantes comunistas foram acusados de não sê-los, abre com a questão: “afinal, o que é ser um verdadeiro comunista?” (MARKER, 1971).

No local de filmagens, Marker comenta que neste filme de Costa Gravas baseado no relato do militante comunista acusado de ser traidor de sua própria causa, London, ainda afirmava fielmente seu engajamento com a causa, denunciando as arbitrariedades que ocorreram. Após uma entrevista com Montand, que dentre outras coisas afirma que o inimigo é o capitalismo, coloca-se a questão: fazer um filme sobre os processos falsos e os horrores perpetrados pelos países socialistas não seria “jogar água no moinho do adversário”? Não seria dar os argumentos aos anticomunistas? Jorge Semprun responde que os que alimentaram

os inimigos foram os que montaram esses processos, e o filme, ao desmontar tal espetáculo, revelar sua falsidade, apresenta-se como um modo de testemunhar e engajar-se para que a experiência totalitária não continue a ser replicada, e permite a reapropriação de um projeto de emancipação social.

O testemunho do próprio Artur London, que visita a filmagem, também responde a questão anteriormente colocada, de como ele ainda poderia continuar a crer no socialismo depois do terror que havia vivido. Inicialmente, London fala como representante de uma geração marcada pela esperança que representava a Revolução Russa, como possibilidade de emancipação humana pela qual era preciso lutar, ao mesmo tempo em que se assistia à ascensão do fascismo e depois à eclosão da Segunda Grande Guerra. Em seu relato, ele fala da necessidade de ação que se colocava aos militantes, que deveriam tomar posição e agir, e que por vezes essa exigência não deixava que as dúvidas e as críticas surgissem. Mas para ele, reconhecer e assumir os erros, os enganos e os horrores que foram cometidos pelos regimes socialistas seria “restituir ao socialismo seu rosto humano” (MARKER, 1971).

Nesse cenário de filme, antes das entrevistas, Marker lembra ainda que há muita gente e “sobretudo há muitas mãos, mãos inteligentes, que no fim das contas esta dita indústria [cinematográfica] é muito mais próxima da olaria que da automação” (*Ibidem*) Mãos⁷⁴ hábeis enrolando rapidamente a película para encaixá-la na câmera nos são mostradas, seguidas de outras que se movem velozmente no ar, depois girando um componente da câmera, como se as mãos estivessem em diálogo trabalhando no *set* de filmagem. No decorrer do filme, outros gestos de mãos realizando atividades na “olaria cinematográfica” aparecem, confirmando o cinema como fruto de um trabalho coletivo – tal como nas filmagens de Kurosawa, cujo trabalho também se aproximava de um cunho artesanal – em que, longe da automação mecânica, na produção filmica os gestos precisos não são alienados, mas plenos de presença para uma causa comum, que é a realização do filme. Aqui, o trabalho do cinema como olaria coletiva aparece como lugar onde a criatividade se faz presente, e cuja dimensão do coletivo está inscrita na produção. E ainda, o cinema permitiria a expressão de um compromisso coletivo também na esfera da difusão. Pois o testemunho de London, “um ato individual e solitário” (MARKER, 1971), tomaria uma dimensão coletiva através do cinema, em que o filme se torna arma combativa – contando as histórias que não foram contadas – contra a

⁷⁴ Sobre a alegoria das mãos em outros filmes de Marker ver Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010), *Chris Marker e as barricadas da memória – comentários em torno de “Le fond de l’air est rouge”*. (Dissertação de Mestrado), ECA-USP.

repressão e como lugar de afirmação da liberdade. Assim a produção coletiva e engajada em seu próprio processo de realização restitui a uma coletividade mais extensa ainda sua própria história.

Voltando ao filme *Tombeau d'Alexandre* (1993), depois da sequência que mostra a perseguição, censura e os processos fictícios sob Stalin, exhibe-se a projeção do filme *L'Aveu* (1970), de Costa Gravas, em junho de 1990 em Moscou. Assistimos a algumas cenas da projeção do filme, cujo ângulo de tomada distorce as imagens, e em seguida o público presente – rostos, expressões – é filmado. Um dos membros da plateia, um senhor idoso que o comentário diz ser um titereiro – mais um *métier* do espetáculo que exige a inteligência não alienada das mãos – fala ao final da projeção: “nós todos sofremos como sofreram estas pessoas que vimos no seu filme, que é nosso filme... É necessário mostrar, porque nós todos o vimos como nós teríamos visto nosso filme” (MARKER, 1993). Enfim, o filme se torna produto coletivo a ser apropriado pela coletividade do público como ato político contra o esquecimento, como modo de se apropriar da própria história e de seus horrores.

Guerras e Jogos da Técnica

Jogo da Guerra

Os fatos terríveis ocorridos no início do século XX, como a I Grande Guerra e a inflação econômica, causam inevitável empobrecimento da experiência compartilhada. Os soldados que retornaram das batalhas de trincheiras, retornaram em silêncio, vivenciando o incomunicável (BENJAMIN, 1993, p. 115). Embora tal partilha não seja mais possível e o autor constate esta miséria — uma vez que, sem a experiência, quebra-se o elo entre os valores culturais do passado e a vida presente —, afirma-se também uma “nova barbárie positiva”, que abre espaço para o novo. Por um lado, esta perda da experiência traz empobrecimento, mas, por outro, abre caminho para a invenção e a criação, para a ciência e para as artes, de um novo modo de vida que se configura possibilitado pela técnica, em que se abandonam os cânones tradicionais e uma dimensão construtiva é aberta, ao mesmo tempo, ascética e desumanizada. Há uma espécie de nostalgia da perda da tradição, ao mesmo tempo em que se celebra a possibilidade de abertura para o novo, mas sem ignorar o preço implicado de tal inovação que faz “tabula rasa” do que veio antes, do que há de humano e compartilhado na experiência. O desaparecimento de referências coletivas que configura a modernidade já se encontra no final do século XIX, como Benjamin indica nos seus textos sobre Baudelaire e Paris, em que, diante da multidão e do trabalho automatizado da linha de montagem, cada qual se isola na sua vivência (*Erlebnis*). Conforme afirma Gagnebin (1999, p. 59), trata-se de um crescente “processo de interiorização” em que “os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas”, de modo que a esfera particular toma lugar da esfera pública. Benjamin (1993, p.117) enxerga tal movimento na arquitetura e no espaço da burguesia do final do XIX. Tendo como lugar privilegiado sua casa, o seu habitante, o típico burguês, procura deixar ali seus sinais e marcas em uma sociedade na qual todos somem em meio à multidão. Este espaço repleto de vestígios nos móveis, tapetes, cortinas e veludos, no qual o morador procura se afirmar, contrapõe-se à nova arquitetura que a sucede, cujo material essencial é o vidro. Este é, ao contrário dos tecidos e dos veludos, um material que não deixa marcas nem vestígios — o vidro é também “inimigo do mistério”, mas, também, da propriedade privada. Se por um lado o vidro, como material da arquitetura moderna e das

vanguardas artísticas, é “frio, duro, não deixa marcas e torna tudo visível”, por outro, rompe com o espaço isolado e privado burguês. Ainda que de outra forma reapareçam, em certa medida, aspectos apresentados no texto de juventude que vê na perda a ruptura da conformidade que possibilita a renovação radical, há também o inelutável e irreparável aniquilamento da experiência e, com ela, o patrimônio humano. Benjamin lamenta que naquele contexto outra barbárie, em nada positiva, faz-se ver por meio da crise econômica, da iminência da guerra e da ascensão do fascismo.

Hansen (2004, p. 68) observa que as considerações sobre o jogo em dois dos mais conhecidos estudos sobre o assunto, de Huizinga e Roger Caillois – *Homo Ludens* (1938) e *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (1958), respectivamente –, publicados após o ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, iluminam algumas perspectivas sobre a consideração benjaminiana do jogo, assim como também relacionam as guerras mortíferas da modernidade industrial com o declínio do elemento lúdico. O jogo estaria ligado à dimensão do sagrado e do ritual nas sociedades pré-industriais, sendo que, para Huizinga, trata-se de uma atividade livre e distinta da vida cotidiana, sem visar a nenhuma finalidade, destacando este aspecto desinteressado do jogo. Haveria também a função civilizatória e educadora do jogo. Assim, a guerra só poderia ser denominada como jogo desde que regulada por leis e regras em um combate circunscrito por adversários na mesma condição, que se mostraria também como ritual agonístico; a “guerra total” das sociedades industriais extinguiu o aspecto regrado, o respeito às leis e se converteu em barbárie destrutiva. Caillois (1986, p. 87), partindo de algumas considerações de Huizinga, define como princípios que caracterizam o jogo: a livre atividade espontânea, circunscrita no tempo e no espaço, “incerta, improdutiva, regulamentada e fictícia”. Mas Caillois (1986, p. 41) propõe também uma classificação dos jogos em seus elementos constitutivos, que poderiam combinar-se entre si: *agon* (competição), *alea* (acaso), *mimicry* (mimese) e *ilinx* (vertigem). O jogo de xadrez ou o futebol encarnaria a competição, já na roleta ou no jogo de azar predominaria o elemento do acaso, na peça de teatro ou na brincadeira de pirata apresentaria-se a mimese, e a vertigem consistiria em jogos que fazem perder o senso de equilíbrio físico, desestabilizando-o pelo movimento físico rápido de rotação ou de queda. Ele considera ainda que há dois pólos opostos de tendências que podem se apresentar nos jogos: de um lado, o impulso de improvisação livre, de diversão despreocupada e espontânea denominado de *paidia*. De outro, a regulamentação crescente e calculada que estabelece

convenções para a habilidade engenhosa, *ludus*. Ele também considera que a corrupção do jogo ocorre na sua expansão para além dos limites estabelecidos por uma convenção. Dessa forma, o combate como jogo só pode ocorrer de modo regulado, dando vazão ao elemento competitivo, mas, a invasão deste na realidade, levaria a uma competição desmesurada em que a guerra não mais seguiria regras de cortesia e resultaria na destruição massiva e ilimitada (CAILLOIS, 1986, p. 103-104). Outros modos de corrupção do jogo sempre ocorreriam nesta contaminação da vida cotidiana, exacerbando um dos elementos do jogo ou sua combinação de modo patológico, como na profissionalização dos esportistas que não mais participam do jogo livremente e sem visar a uma finalidade, na especulação realizada nas bolsas de valores e na comercialização do lazer (HANSEN, 2004, p. 13). Caillois (1986, p. 73), por sua vez, observa também a emergência do *hobby* na sociedade industrial, tal como a bricolagem e a invenção de objetos, sob a regência de *ludus*, uma compensação da “mutilação da personalidade que traz consigo o trabalho em série, de natureza automática e fragmentada”. Esta consideração sobre a emergência do jogo como *hobby* de construir objetos relaciona-se com o papel designado ao cinema por Benjamin – como técnica que pode compensar o trabalho ingrato e repetitivo que reduz o ser humano à engrenagem da máquina, podendo, além disso, despertar possibilidades emancipatórias. Segundo Hansen (2004, p. 14), há ambiguidade na reflexão sobre o jogo (*Spiel*) em Benjamin, os aspectos destrutivos em sua corrupção no mundo moderno se mostrariam na catástrofe da guerra tecnológica e na estetização da política operada pelo fascismo, mas também o jogo poderia se revelar como antídoto, com papel político na história, formando uma alternativa estética plena de potências.

Benjamin considera que há o corpo individual e o corpo coletivo (HANSEN, 2004, p.16), uma vez que ambos estão em interação com a natureza, na qualidade de agente e objeto ao mesmo tempo, sendo que a tecnologia permitira relacionar-se com a natureza de modo não-destrutivo, desde que devidamente re-apropriada pelo coletivo. Haveria na modernidade um conflito entre a primeira tecnologia – que corresponderia aos rituais mágicos para lidar com a natureza, que implicavam a participação humana, desembocando no sacrifício – e a segunda que, em contraposição à primeira, necessita de pouca participação humana, baseia-se no jogo e distancia o homem da natureza. O sacrifício é irreparável e seu tempo corresponde ao “uma vez por todas”, ao implacável destino, em que não há possibilidade de reversão e de tentativas. Já a segunda tecnologia sob o signo de *Einmal ist keinmal* (Uma vez é nada) traz condição de experimentar e repetir ensaios e tentativas. Diferentemente das considerações de

Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, em que tanto o mito como a racionalidade técnica visam à dominação da natureza, Benjamin aposta na possibilidade da segunda técnica se diferenciar da primeira, não repetindo a subjugação efetuada pela primeira, e se tornar justamente um novo meio de interação efetivo entre a natureza e o homem. Assim, a segunda tecnologia plena de potências utópicas se oporia ao evolucionismo tecnocrático de submissão da natureza e do trabalho humano, e o filósofo apresenta a concepção utópica de Fourier, ainda que ridicularizada, como muito mais emancipadora do que o ideal progressista que impera. Este elogio a Fourier está presente também no *exposé* de 1939, pois a arquitetura das passagens, ao mesmo tempo em que é o local por excelência da fantasmagoria regida pela mercadoria, configura também a estrutura espacial imaginária do falanstério, “cidade de passagens”, no qual reinaria uma harmonia da sociedade. Segundo Benjamin, na utopia de Fourier (2006, p.56), “a ideia da exploração da natureza, tão difundida na época posterior, lhe é estranha”. A técnica colaboraria com a natureza, dando-lhe outras potencialidades, e a natureza, por sua vez, colaboraria com os homens, conforme descreve Benjamin (1993, p.228) no final da tese 11: “o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, [...] a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço do homem”. Na concepção utópica de Fourier (BENJAMIN, 2006, p. 228), o trabalho não explora a natureza e nem outros homens, mas “libera as criações que dormem, como virtualidades em seu ventre”. Tal ideia de trabalho e de natureza se contrapõe diretamente à defesa do progresso técnico e do trabalho da socialdemocracia, segundo o qual a natureza “está ali, grátis”, pronta para ser explorada: “A concepção posterior da exploração da natureza pelo homem é o reflexo da exploração real do homem pelos proprietários dos meios de produção. Se a integração da técnica na vida social fracassou, a culpa se deve a essa exploração” (FOURIER, 2006, p. 56). Precisamente por denunciar esta dominação e os equívocos da ideia de progresso é que a utopia fourierista deve ser rememorada, pois apresenta um trabalho verdadeiramente emancipado, traz para a história a possibilidade daquilo que não foi, podendo contrapor-se à concepção reinante. A segunda técnica tomaria a dimensão emancipatória, na qual o trabalho não mais se apresentaria na chave da exploração, mas na do jogo, desfazendo também a hierarquia antropocêntrica na qual o homem teria prevalência sobre outros elementos da natureza (HANSEN, 2004, p.19).

A submissão e o domínio da natureza implicariam a sujeição do homem também, tal como na utilização da técnica sob domínio do capital, em que o trabalho se torna mera

exploração da energia humana, bem como sob o fascismo. A técnica, desvirtuada de seu potencial libertador, é consequência do esquecimento da natureza, da experiência de comunhão, substituída pela dominação instrumental da natureza:

Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. Esse grande corte feito ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica. Mas, porque a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. (BENJAMIN, 1997, p.68-69)

A efetivação da potência destrutiva fica patente na guerra e, para Löwy, a tese 9 “tem uma dimensão profética: seu prenúncio trágico parece anunciar Auschwitz e Hiroshima”. De fato, a crítica ao desenvolvimento técnico, à subjugação da natureza e dos homens, apresenta-se de modo claro no trecho final do texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, em que Benjamin critica a estetização da política e da guerra no fascismo, na figura do futurismo italiano, pois a guerra se utiliza de todo potencial da técnica mantendo as mesmas relações de produção e causando destruição:

A utilização [da técnica] é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. [...] Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas sob a forma dos exércitos. [...] Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (BENJAMIN, 1993, p. 196).

Apresenta-se a ideia de que, com a ideologia do progresso, o ímpeto de dominação e destruição perpetrado pelo homem volta-se contra si próprio. Neste contexto, a segunda natureza — a civilização e todos os aparatos técnicos — sobre a qual o homem perdeu o controle subjuga-o, ao invés de libertá-lo. No entanto, esta segunda natureza técnica teria também a possibilidade de se tornar a inervação, que permite outra relação do homem com a natureza, exprimindo-se como revolução quando ocorre no âmbito da coletividade. Assim, “a segunda tecnologia é um sistema em que o domínio das forças sociais elementares é a pré-condição do jogo com as forças naturais” (BENJAMIN *apud* HANSEN, 2004, p. 19). O que ainda está recalcado pela primeira tecnologia no âmbito do corpo individual, dos sentidos e do

Eros, do que é natureza no ser humano, demanda sua emancipação nas revoluções. O jovem Marx⁷⁵, em análise crítica à dominação do capital sobre o trabalho, considerando os sentidos como produto histórico e social⁷⁶, já identificava a subordinação dos sentidos e, conseqüentemente, da fruição e da compreensão humanas em uma sociedade na qual tudo é reduzido a uma finalidade utilitarista, servindo ao trabalho e à capitalização: “o lugar de todos os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado, portanto, pelo simples estranhamento de todos os sentidos, pelo sentido de ter” (MARX, 2004, p. 108). Benjamin cita, igualmente, Marx na *Passagens*, no que diz respeito à revolução como inervação do coletivo:

A superação da propriedade privada é (...) a emancipação completa de todos os sentidos Humanos (...); mas ela é esta emancipação pelo fato de os sentidos e o espírito dos outros homens terem se tornado apropriação minha. Além destes órgãos imediatos, formam-se então órgãos sociais (...), assim, por exemplo, a atividade em sociedade direta com os outros (...) torna-se órgão de uma expressão de vida e de um modo de apropriação da vida humana [...] (MARX *apud* BENJAMIN, 2006, p. 694, X1a, 2).⁷⁷

Tal emancipação dos sentidos humanos para concretizar a inervação, na acepção de Benjamin, passa pelo aparato técnico, e, em particular, pelo cinema por sua capacidade de treinar os homens nesta inervação criadora e não-destrutiva com a natureza por meio da técnica. Mas tal inervação deve ocorrer sempre no âmbito coletivo para Benjamin. Ao propor esta nova relação de inervação criadora, Benjamin compara-a com a educação das crianças que não deveria visar à dominação destas pelos adultos, assim, nesta outra relação com a natureza e com a técnica, esta última não figuraria como um meio de dominar a natureza, mas um meio de dominar “a relação entre homem e humanidade” (1997, p. 68-69). A técnica abriria novas possibilidades perceptivas, espaciais e temporais, em que a própria natureza seria reconfigurada em outras dimensões, sendo que o proletário seria o depositário da

⁷⁵ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo, Boitempo, 2004, p. 108.

⁷⁶ Os sentidos são expressões do domínio da cultura, “natureza humanizada” (MARX, 2004, p. 110): “[...] assim como a música desperta primeiramente o sentido musical no homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem nenhum sentido, [...] em suma as fruições humanas todas se tornam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas. [...] A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui.” Para o jovem Marx, a emancipação dos sentidos e de outras qualidades humanas só é possível após a abolição da propriedade privada.

⁷⁷ No entanto, é interessante observar que neste trecho, para Marx, os sentidos humanos são superiores e são eles que podem emancipar os homens, em vez dos aparatos mecânicos, tal como apresentada na continuação da citação: “É evidente que o olho humano goza de maneira diferente do olho não-humano rudimentar; que o ouvido humano goza de maneira diferente do ouvido rudimentar, etc.”. Já, para Benjamin, é o aparato técnico – o olho mecânico da câmera – que pode potencializar e emancipar os sentidos humanos.

possibilidade de cura, de reverter este processo de dominação e buscar uma nova relação homem-máquina, assim como o aparato cinematográfico.

Pós-guerra: amnésia e o fantasma em *Mystère Koumiko*

Depois que a guerra acabou, nós nascemos
Sem saber da guerra, nós crescemos
Tornamo-nos adultos, começamos a andar
Cantando canções de paz
Queremos que vocês se lembrem de nosso nome
Crianças que não conhecem a guerra

Se não se permite porque somos muito jovens
Se não se permite porque temos cabelos compridos
O que resta para mim no momento é
Cantar segurando as lágrimas
Queremos que vocês se lembrem de nosso nome
Crianças que não conhecem a guerra

Gostamos do céu azul e das pétalas de flores
Sendo sempre sorridentes, gente maravilhosa
Vamos todos caminhar juntos
Pela ruela onde brilha o sol do entardecer
Queremos que vocês se lembrem de nosso nome
Crianças que não conhecem a guerra
Crianças que não conhecem a guerra

(Crianças que não conhecem a guerra – Sensô wo shiranai kodomotachi, 1970, música de Jiro Sugita – letra de Osamu Kitayama, cantada por Jiros – citado por IGARASHI (2001, p. 197) tradução nossa)

A canção *Crianças que não conhecem a guerra*, um dos grandes *hits* dos anos 70, embora seja considerada uma manifestação antiguerra, que celebra a paz (PENNEY, 2008, p. 8), não deixa de expressar certo estado das coisas do Japão pós-guerra. A geração nascida depois de 1945 e que, portanto, não conheceu a guerra passa a representar a possibilidade da construção de um país pacífico, tendo como condição o apagamento dos traços desta tragédia da memória de um passado recente (IGARASHI, 2000: 197). Tal discurso, ideológico, reatualiza uma narrativa fundadora do Japão pós-guerra, em que a amnésia é necessária à reconstrução do país. Nos anos 1950, inicia-se um vertiginoso crescimento econômico, que, nos anos 60, vem a modificar significativamente o espaço urbano e os modos de vida.

Os jogos olímpicos de Tóquio de 1964⁷⁸ trazem à tona estes sinais da guerra tão evitada pelo discurso oficial, pois inicialmente a cidade sediaria os jogos em 1940, o que não acontece devido à Segunda Guerra Mundial, sendo que o Japão, neste contexto, encontrava-se em batalha com a China – que foi violentamente invadida e ocupada, bem como outros países asiáticos, embora tais episódios ainda sejam recalcados até hoje e objeto de disputas por reconhecimento e reparação. Os anos que antecedem os Jogos conhecem uma reconstrução radical do espaço urbano, em que se destruíram muitos prédios e construções, já que a paisagem da cidade de Tóquio recuperada logo após o fim da guerra não era muito diferente daquela que antecedeu o período da guerra (HASHIMOTO *apud* IGARASHI, 2000, p. 146). É a reconstrução da cidade que se prepara para receber o evento internacional que a transforma radicalmente, demolindo e apagando aquilo que representava o período pré-guerra, bem como construções que marcadamente se relacionavam com a guerra e com a ocupação – como a destruição da residência que abrigava as tropas americanas para dar lugar à vila olímpica⁷⁹ (IGARASHI, 2000, p. 145-6).

⁷⁸ Podemos comparar a transformação sofrida por Tóquio na ocasião dos jogos à recente nova paisagem de Pequim, cujas modificações radicais realizadas para sediar as Olimpíadas em 2008, dizem respeito não só ao planejamento urbano, à arquitetura, mas também ao controle, higienização, ocidentalização dos modos e comportamento de seus habitantes. A demolição de pequenas ruas e bairros tradicionais – o *hutong* – que marcavam a paisagem da cidade acompanha o vertiginoso surgimento de novas áreas comerciais que abrigam marcas internacionais, apartamentos e construções monumentais. Ver Alex Pasternack, “The last days of old Beijing” In *Far Eastern Economic Review*, 30 de julho de 2008, recuperado de <http://www.feer.com/book-review/2008/july/the-last-days-of-old-beijing>. O controle a que foi submetido os hábitos dos moradores também é bem conhecido, por meio de um “Comitê para promover progresso cultural e ideológico”, tais como a proibição de tossir e cuspir nas ruas, através da distribuição de lenços e a sujeição à multa para aqueles que desrespeitarem a nova determinação. Ver Barbara Demick, “Beijing goes to extremes for its Olympic face-lift” In *Los Angeles Times*, 21 July 2008, recuperado de <http://articles.latimes.com/2008/jul/21/world/fg-makeover21>. Transformações semelhantes aconteceram em Seul na sua preparação para os jogos de 1988. Em 1964, o Japão, como primeiro país não ocidental a sediar os jogos, marcando sua entrada e participação na economia mundial, após sua reconstrução, também modificou completamente a cidade de Tóquio. A apresentação de uma cidade limpa e organizada que impressionasse os visitantes tornou-se um dos objetivos primeiros da administração da cidade e do governo, levando-os a criarem um “Movimento de Embelezamento da Capital”, nas quais os próprios habitantes participavam. O saneamento básico e redes de esgoto se estabeleceram prioritariamente nas proximidades dos locais dos jogos. Medidas para tornar a cidade mais iluminada, visível e vigiada pela polícia, bem como para o controle dos jovens, que deviam ser mantidos longe dos bairros de entretenimento, foram tomadas. O controle dos hábitos e dos corpos tornou o ato de urinar na rua um crime passível de punição. Ainda no âmbito da regulação dos corpos e dos hábitos de seus habitantes, o ministério da saúde criou campanhas de higiene e de ginásticas coletivas para “promover exercícios pacíficos e saudáveis em todo o país”. Segundo Igarashi, tais exercícios físicos, controle e mobilização da população relacionam-se e ecoam as mesmas atividades realizadas durante a guerra. O corpo feminino também foi alvo da preparação para os jogos, principalmente sob impacto da ocupação americana, de modo que foi criado, em 1959, o Departamento da Mulher no Escritório de Bem Estar Social da Tóquio Metropolitana, cuja campanha visava a “proteger as mulheres de homens estrangeiros, principalmente brancos”. (IGARASHI, 2000, p. 146-153).

⁷⁹ Em 1967, a mesma área se transformou num parque popular com áreas de lazer denominado Yoyogi.

Os jogos olímpicos têm a função simbólica de marcar a entrada do Japão como um novo país: renovado, ocidentalizado e apto a fazer parte da conjuntura e da economia internacional. Eles também marcam igualmente a hegemonia americana no contexto da Guerra Fria, com o intuito de “garantir e promover a compreensão mútua dos países da Ásia não-comunista” (ASO, 200, p. 13). Uma nova imagem do Japão, como país pacífico e futurista, é difundida por meio do evento: nas novas construções arquitetônicas, no uso de tecnologias para medição de tempo e computadores para estatísticas nos jogos esportivos, e, principalmente na implantação da primeira rede ferroviária de alta velocidade – o *Shinkansen* – ligando Tóquio à Osaka, cuja construção foi acelerada para que sua inauguração ocorresse próxima ao período dos Jogos.

Em *Mystère Koumiko* (1964), questões como a tensão entre uma memória recalcada da guerra e seu apagamento aparecem como uma espécie de ausência presente que ronda o filme, ainda que não seja seu motivo principal. Interessante como a maior parte das interpretações e comentários sobre esta produção não trata das questões da memória e do esquecimento trazidas como fundo, o que não deixa de ser significativo, já que elas voltam a se apresentar como retorno fantasmático de modo mais evidente nas outras obras em que o Japão reaparece, como *Sans Soleil* (1982), *Le dépayé* (1982) e *Level Five* (1997). Segundo Lupton (2006, p. 99-102), inicialmente Marker teria a perspectiva de realizar um filme sobre as Olimpíadas de Tóquio, mas como tal tarefa foi designada ao cineasta Kon Ichikawa, ele acaba centrando sua película na personagem de Kumiko. Para Lupton, sua estrutura é “enganosamente simples”, trazendo imagens filmadas da cidade e da personagem deambulando por ela, enquanto diversas questões lhe são dirigidas; mas trata-se de uma produção que também borra os limites entre documentário e ficção. Embora seja realizada nos moldes do cinema direto, com uma câmera na mão que registra e caminha pela cidade, não se utiliza som sincronizado em nenhum momento e há a inserção de imagens da televisão, fotos de jornais e revistas. Ouvimos a voz de Marker fazendo perguntas, as respostas de Kumiko, mas, em momento algum, vemos a cena da personagem falar no campo da imagem: há sempre uma ação outra sendo realizada sobreposta ao comentário que escutamos. Lupton (2006, p. 99) aponta para certa semelhança ao *Le Joli Mai* (1962), em função dos diálogos espontâneos, embora *Mystère Koumiko* trace o perfil de uma única personagem, ao passo que no filme de 1962 seria “o intrincado mosaico social” de Paris. Alter (2006, p. 39) também realça o uso caricato da estatística em ambas as obras. No entanto, a semelhança entre os dois, ao que nos parece,

mostra-se mais forte, segundo esta perspectiva de que ambos procuram captar no cotidiano, aparentemente normalizado, a memória recalcada da guerra. No caso de *Le Joli Mai*, trata-se dos conflitos da guerra da Argélia – que acabava de chegar ao fim por meio do acordo de Evian, em março daquele ano, com a independência da ex-colônia – em uma Paris aparentemente apaziguada, na qual as falas dos mais diversos indivíduos acabam revelando suas tensões ao responderem à questão pretensamente inocente “Você é feliz?”. Segundo Cynthia Marker (2001, p. 25), o cineasta faz com que “seus contemporâneos confrontem-se com o incômodo tema da guerra que eles querem esquecer, e com a responsabilidade política que a maioria deseja negar”. Na nossa perspectiva, é de certa forma a mesma questão que aparece em *Mystère Koumiko*, de maneira mais diluída, ou seja: a de revelar a presença da ausência fantasmática da participação do Japão na guerra, rastreando o apagamento de traços. O Japão, neste sentido, ocupa o lugar da amnésia crescente, mas cujos conteúdos recalçados não deixam de se revelar, por vezes de modo reificado, representando, por excelência, um lugar habitado de aparências, imagens e reflexos, *leitmotiv* que será trabalhado de maneira mais consistente nos filmes subsequentes que retornam ao país. Por outro lado, sua figuração como alteridade e outro inapreensível não deixa de ser crítica a certos clichês e estereótipos, ao mesmo tempo em que, ao admitir que sua enunciação é marcada pela imaginação (o Outro), o Oriente não deixa de ser também um lugar de ficção em que certo imaginário se faz presente. Deste modo, assim como em outros trabalhos, Marker nega a possibilidade de uma objetividade e total conhecimento do outro, dado que tal discurso, inevitavelmente, já traz as marcas da subjetividade e das construções culturais anteriores.

O prólogo do filme nos traz uma citação de Jean Cocteau: “O verdadeiro Japão é Madame Fenouillard e suas filhas embebedando os guardas para libertar seu esposo e pai ao romper a divisória de papel”.⁸⁰ Uma sequência de imagens da história em quadrinhos da

⁸⁰ A mesma citação, bem como a imagem dos quadrinhos da Família Fenouillard, encontram-se em uma das últimas páginas do volume *Japon* (1959), da coleção *Petite Planète*, dirigida por Marker nas *Editions du Seuil*. Trata-se de uma coleção de livros de viagens, mas bastante distinta do que se conhece tradicionalmente, trazendo os mais diversos tipos de imagens – fotos da imprensa, gravuras, imagens da história da arte, desenhos de histórias em quadrinhos –, articulados com o texto de maneira não convencional. Marker seria também responsável pela diagramação da coleção junto com Juliette Caputo. No entanto, cada volume dedicado a um país era assinado por um autor, jamais pelo próprio Marker. Segundo Alter (2006), a direção da coleção esteve sob responsabilidade de Marker entre 54-58, o que excluiria o volume dedicado ao Japão de uma possível autoria e participação dele. No entanto, há indícios de que Marker participou do projeto. Há nos créditos, duas imagens identificadas como provenientes do “arquivo Chris Marker” – um desenho de pessoas no mar em meio a explosões, cuja legenda indica: “1905 – Banho de mar sob o fogo da artilharia russa, aludindo à guerra russo-japonesa”, enquanto o texto fala das diferenças e peculiaridades entre os japoneses e os ocidentais; a outra imagem também é um desenho que curiosamente mostra um mapa da América do Sul sobre o qual está

Família Fenouillard⁸¹ no Japão é apresentada em um monitor de televisão. Tal escolha é significativa, pois já apresenta o Japão como um lugar paradoxal e de ambivalência, que não cessa de desorientar o estrangeiro que ali se encontra. Os membros da família francesa encontram-se vestidos em roupas tipicamente japonesas, a voz em *off* nos lê o trecho correspondente da história em quadrinhos, que nos diz que o Sr. Fenouillard supõe conhecer muito bem a cultura japonesa, dando conselhos para que sua família se comporte como “verdadeiros japoneses”, para inspirar respeito junto “a estes povos selvagens”. A imagem seguinte mostra a família assistindo a um grupo de nativos vestidos à moda ocidental. Diante disso, a Sra Fennouillard diz que, para serem “selvagens, eles parecem singularmente civilizados”. Logo depois, um grupo de japoneses vestidos de quimonos é seguido por um grupo de soldados em uniformes militares de modelo ocidental. Diante da presença concomitante de “maneiras selvagens” e “civilizadas”, finalmente o pai da família “admite que ele não compreende mais nada”. Tal trecho alude à impossibilidade de conhecer com segurança o outro, ao mesmo tempo em que apresenta o reflexo de um discurso ideológico japonês, estabelecido e largamente popularizado, com algumas modificações no decorrer da história, e que não deixa de ser uma figuração que sempre legitimou e justificou o

sobreposta o desenho de um senhor de traços asiáticos vestido com roupas ocidentais e de chapéu, empunhando uma arma, sendo que se encontra escrito “os complôs japoneses na América”, enquanto o texto diz respeito à posição do Japão no mundo pós-guerra, fala de sua dependência em relação ao Estados Unidos e à modificação de suas relações com a China comunista. O livro é assinado por Yefime, que inicialmente considerávamos como um possível pseudônimo de Marker, dentre tantos outros. Em resposta datada de 16 de junho de 2006, a um email dirigido a Marker sobre Yefime, ele respondeu que Yefime Zarjevski, autor do volume em questão, havia sido deportado para Dachau, tendo posteriormente trabalhado para as Nações Unidas no Alto Comissariado para refugiados, sendo autor do livro *Garder Vivant l'Espoir* sobre a questão dos refugiados num contexto mundial, que tem também uma tradução para o inglês. Segundo Marker, ele teria escrito também o prefácio para o livro de contos *Nouvelles Peu Exemplaires* (2001) de François Vernet – este também deportado para Dachau, sendo considerado por Marker e seus pares como um dos maiores escritores da geração deles que morreu no próprio campo de concentração. Yefime e Vernet seriam grandes amigos de Marker: “nós éramos um pequeno grupo de inseparáveis” (*e-mail* de Chris Marker – 16 de junho de 2006). Num primeiro *e-mail* de 13 de junho de 2006, em resposta ao pedido de informações e contato do autor do volume *Japon*, Marker fala que Yefime faleceu em 2005: “Eis um serviço que eu fico muito triste de não poder tornar possível. A menos que exista uma rede Internet no Paraíso, pois é lá que Yefime certamente elegeu seu domicílio desde que ele nos deixou no ano passado (mas com o progresso da técnica, é uma hipótese que não podemos absolutamente rejeitar). O pequeno cemitério russo de *Sainte Geneviève des Bois*, aquele onde está enterrado Tarkovski, terá sido seu último endereço na Terra.” Mas o volume *Japon* traz outros sinais da possível participação de Marker, como o início do livro que traz as imagens exóticas do país conhecidas e construídas na França por meio de ficções de Pierre Loti e Claude Farrère, para depois apresentar um percurso histórico. Há também imagens de gatos, uma foto de Alain Resnais durante a filmagem de *Hiroshima mon amour* e muitos trechos do texto que se assemelham ao estilo dos comentários de Marker, como a descrição de uma jovem no trem, a ironia e o humor no estranhamento dos costumes.

⁸¹ Trata-se de um dos primeiros quadrinhos surgidos na França no final do século XIX, em que uma família tipicamente francesa viaja pelo mundo, de autoria de Cristophe (pseudônimo de Georges Colomb). Segundo Marker, no CD-rom *Immemory* (1998), seu gosto pelas viagens e pelas descobertas dos “países distantes” advém de suas leituras de infância, como livros de Júlio Verne, os quadrinhos da Família Fenouillard e as viagens espaciais de Flash Gordon.

nacionalismo japonês e o apagamento de certos acontecimentos da história. Este discurso é fundado no pressuposto de uma continuidade ininterrupta entre uma tradição mítica e eterna e todos os acontecimentos da história japonesa. A ideia de que o Japão é um país híbrido, que sempre esteve “entre”, nos interstícios, como “um terceiro termo que desafia a premissa da oposição binária” (IGARASHI, 2000: 79). Nesse sentido, o país já apresentaria desde os seus primórdios elementos do progresso, do seu Outro, ao mesmo tempo em que traria seus elementos da tradição, que não deixam de se inter-relacionar neste espaço do “entre”, do intervalo, da neutralidade. Sua própria tradição incluiria esta circulação e pertencimento a pólos diferentes desde sua fundação, pois ela se encontra entre os termos, misturando aquilo que seria proveniente de outras culturas, do pólo oriental e ocidental. Assim, justifica-se a não possibilidade de se conhecer sua cultura, calcada na ideia de sua singularidade, aliás inapreensível por quem a ela não pertença. Como apresentado nos quadrinhos da Família Fenouillard, produzidos originalmente entre 1889 e 1893⁸², retomados por Marker, nos quais

⁸² Desde 1867, o Japão participava das grandes exposições universais na Europa e nos Estados Unidos, pois era um meio de apresentar-se como potência, participante da esfera do mundo moderno, ao mesmo tempo em que era um modo de fortalecer o desenvolvimento industrial dentro do próprio país. Na maioria destas exposições, o Japão apresentava sua arte tradicional, embora no período o governo Meiji estivesse levando adiante um plano de desenvolvimento industrial e ocidentalização do país. Mas tal estratégia, que parece contraditória, segundo Kal (2005, p. 526), na verdade visa a prover uma demanda do Ocidente pelo exótico e oriental em um período em que estava em plena voga o Japonismo nos países europeus. O final do século XIX, por meio das exposições universais, faz com que gravuras *Ukiyo-e* – que eram muitas vezes cartazes, ilustrações, papéis que serviam de embrulho – fossem objeto de grande interesse entre os artistas e o público na Europa. Assim, Van Gogh, Vuillard, Bonnard, Manet, os impressionistas e tantos outros serão influenciados pela estética das gravuras, bem como o *Art Nouveau*. Assim, enquanto nas suas colônias asiáticas o Japão apresenta a imagem de si como do Ocidente e do progresso, no Ocidente são as formas tradicionais de seu artesanato e arquitetura que são dispostos. Mas, em 1893, na Exposição Universal de Chicago, o Japão deixou de lado “os seus temas orientais para promover sua imagem como um poder imperial emergente na Ásia” (Kal, 2005, p. 526). Em vez de objetos do artesanato tradicional, uma nova forma híbrida, que traz tanto o domínio minucioso e o senso estético artesanal, como o uso de materiais e técnicas industriais, em retratos de tamanho real feitos de metais como cobre e prata.

(Ver: <http://www.international.ucla.edu/calendar/showevent.asp?eventid=3183>)

Tal concepção do Japão como um “entre lugares” já estaria presente no modo como o Ocidente do século XIX via o país nesta exposição, pois se encontraria na disposição espacial da representação do progresso, justamente no meio termo entre o Ocidente desenvolvido e o não Ocidente (YOSHIMI *apud* IGARASHI, 2000, p. 229, nota 20). Segundo Kal (2005, p. 526), nesta edição o pavilhão japonês encontra-se não mais alocado junto aos países asiáticos e não ocidentais, mas no mesmo corredor e espaço dos países ocidentais como a Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos. Desta exposição em diante, o Japão adotou esta mesma forma, como promotor dos ideais de progresso e da civilização. Ainda de acordo com Kal (2005, p. 521): “Antes de 1920, o Japão identificava-se com o Ocidente e concebia a ‘ocidentalização’ como um meio para conquistar a Coreia. Depois de sua vitória na guerra-russo japonesa, em 1905, o Japão viu a si mesmo como um dos poderes imperialistas como os do Ocidente. Contudo, o engajamento com o Ocidente era repleto de ambivalências, e o seu desejo de ser visto como um igual aos poderes ocidentais permaneceu não realizado. Por volta de 1923, com o Tratado Naval de Washington, tornou-se claro para o Japão que não importava quão bem ele imitasse o Ocidente, nunca seria considerado como um igual. Ao final da aliança anglo-japonesa, havia cada vez menos celebração aberta das formas culturais ocidentais como símbolos de poder, e cada vez mais esforços em criar legitimações alternativas. O distanciamento do Japão de seu objeto de desejo, o Ocidente, por fim levou o Japão a rever sua

a ideia de que o Japão desafia aqueles que pensam conhecê-lo, pois seus termos não podem ser reduzidos unicamente a parâmetros ocidentais, nem orientais, pois eles se encontram entre ambos, ao mesmo tempo em que deles participa.

Segundo Dale (1986), este discurso, que no pós-guerra se expressará nos escritos intelectuais denominados como *nihonjinron* – debate sobre o que é ser japonês –, marca e coloniza outras esferas de discurso, produções culturais e muitos estudos sobre o Japão. No entanto, tal discurso já está presente desde o século XVIII, com os “estudos nacionais”⁸³ – *kokugaku* – nos quais se recupera um discurso mitológico para justificar uma identidade da comunidade, sua “pureza” e sua particularidade, a partir de escritos literários antigos. Estes discursos, por sua vez, embora heterogêneos, acabam por serem apropriados no século XIX para a construção de um nacionalismo que defende a singularidade do caráter japonês (WILSON, 2005). O *nihonjinron* ganha força no pós-guerra, sendo, segundo Yoshino (1992, p. 10), uma argumentação que apresenta a esfera cultural como infraestrutura, de modo que “a sociedade, a economia e a política são frequentemente consideradas como sintomas da cultura imanente”. Deste modo, as explicações para todos os fenômenos adquirem contornos culturais, como, por exemplo, o contraste entre a cultura japonesa e a americana: enquanto a última é competitiva e defende confrontos, a primeira preza “a virtude do silêncio e a empatia” (*Ibid*), de modo que muitas vezes seu posicionamento não é compreendido. Defendendo a singularidade, a originalidade e a distinção do que é japonês sempre em relação

associação cultural numa outra baseada na ‘Ásia’. Nos anos 30, o Japão conclamou por uma liberação da Ásia dos poderes ocidentais. Para efetuar sua tarefa de descolonização, o estado colonial japonês tomou a aparência de um guardião benevolente que promovia a tradição ‘asiática’.” No artigo intitulado *Modeling the West, returning to Asia: Shifting politics of representation in Japanese Colonial Expositions in Korea*, Kal examina a configuração especial e visual de duas exposições (1915 e 1929) organizadas pela ocupação japonesa na Coreia, como os diferentes estilos propostos pelas exposições trazem um discurso distinto mas que visam a perpetrar a colonização pela dominação japonesa. A exposição de 1915 apresenta o pavilhão de arquitetura ocidental, simbolizando o poder sob o estilo renascentista, ao mesmo tempo em que máquinas e outros objetos fabricados no Japão aparecem como o moderno do progresso, confrontados a objetos rústicos da Coreia, na qual o Japão se identifica com o Ocidente e como o futuro da Coreia sob a dominação “civilizatória” japonesa. Já a exposição de 1929 traz um novo discurso, em que o pavilhão apresenta a arquitetura coreana e busca apresentar o que há de nativo e singular na Coreia. Todavia, o eixo da exposição, a partir de sua entrada, dispunha em um corredor que direcionava justamente de leste a oeste (do Oriente tradicional ao Ocidente civilizado), localizando no centro a forma de arquitetura tipicamente coreana, e mais adiante, no final, uma construção imponente e monumental de estilo moderno representando o Japão. Há, portanto, ainda uma continuidade no discurso, em que, dentro da Ásia, o Japão é o país “mais desenvolvido”, sendo que seria sob sua égide que o progresso deveria chegar aos demais países asiáticos. Ao mesmo tempo em que já veicula sua imagem ambígua de passagem, de “entre”, que pertence à tradição da Ásia, mas também ao mundo moderno, o Japão passa a se apresentar como o grande promotor da “Esfera de Co-prosperidade da Grande Ásia Oriental”, justificando seu projeto expansionista.

⁸³ No século XVIII, ainda não se trata propriamente de uma ideia de nação, mas de uma comunidade que se difere da China. A ideia de nacionalismo será perpetrada durante a era Meiji (1868- 1912) e os períodos subsequentes. É no período Meiji que se inicia um processo de industrialização e ocidentalização, na qual a ideologia nacionalista adquire força para expandir sua economia, ocupando e invadindo muitos países asiáticos.

a um outro que seria dominante, tal concepção visa a defender sua diferença e, por isso, não pode ser submetida às mesmas regras universais:

Em tal discussão o modo japonês tende a se assumir como exceção e o modo ocidental como a norma. A Lógica provavelmente significaria a lógica aristotélica ocidental, que tende a ser considerada como universal. Isto pode parecer um pequeno ponto, mas ilustra a maneira como a elite intelectual japonesa percebeu-se a si mesma e a sua cultura no mundo. Os japoneses durante longo tempo perceberam-se a si mesmos como pertencentes à periferia em relação às civilizações centrais, onde a norma universal supostamente existiria. A China e o Ocidente constituíram os dois outros significantes dos quais os japoneses tomaram emprestado modelos e contra os quais eles afirmaram-se e reafirmaram a sua identidade. (YOSHINO, 1992, p. 11)

Assim, um discurso sobre a pureza de sua cultura, e, portanto, de sua raça e idioma, é criado, e ela é considerada homogênea e única. Deste modo, sua particularidade faz com que ela adquira um estatuto superior, destacando-se das demais culturas. Tais valores, pautados na singularidade essencial, presente supostamente desde sempre, enquanto categorias pretensamente a-históricas, são os que formam e defendem o nacionalismo japonês. Este discurso nacionalista pautado na cultura, no qual se busca uma espécie de conciliação entre natureza e cultura, já que a última não deixaria de ser uma espécie de emanção da primeira, é o modo segundo o qual se podem encobrir os fatos que os japoneses querem esquecer: a sua derrota na Segunda Guerra Mundial e os horrores praticados na guerra do Pacífico. Esta ênfase na cultura, em detrimento do político, expressa, em certa medida, o mesmo nacionalismo japonês que impulsionou o expansionismo e a guerra, ante à ambígua posição do Japão em relação aos Estados Unidos – este figura como soberano no pós-guerra, tendo o Japão se transformado de inimigo em aliado, ao mesmo tempo em que representa o desejo de ser o Outro, o Ocidente, que oferece inúmeros objetos de consumo e um modo de vida que encanta o país recém-saído da guerra como modelo de prosperidade. Assim, por meio de uma continuidade atemporal, o Japão pós-guerra deixa de lado a situação traumática da guerra e de sua derrota, para se ligar à sua “tradição”, desde sempre híbrida, lugar do “entre”, e da absoluta singularidade. Trata-se, no entanto, de um discurso que não resiste perante a crítica da história, pois esta acaba por revelar o que está por trás: a fissura que o discurso ideológico quer cobrir. A partir de tais considerações, Igarashi (2000, p. 75) coloca a pertinente questão: o porquê desta concepção do *ninhonjinron* ter funcionado e continuar a fazê-lo até os dias de hoje. A situação do Japão ocupado e dependente dos Estados Unidos faz com que se procure instalar um discurso formativo da nação que explique o posicionamento do país, que Igarashi

procura compreender “em termos de uma economia do desejo entre os dois países” (*Ibid.*). Deste modo, esta concepção da singularidade híbrida recobre a complexa relação e as disjunções das relações entre os dois países.

É precisamente sob a *Pax Americana* que o Japão conhece um grande desenvolvimento econômico ao se tornar um ponto estratégico militar para as bases americanas na Guerra da Coreia e do Vietnã. Além disso, neste período a cultura de consumo e o *american way of life* se difundem fortemente no Japão, por meio da mídia e da própria presença das tropas americanas, com seus eletrodomésticos que fascinam os japoneses. O grande desejo por certos objetos de consumo faz com que o trio composto de geladeira, máquina de lavar e a televisão seja denominado como as “três insígnias imperiais” – *sanshu no jingi* – do país nos anos 50. Assim, com o discurso do *nihonjinron*, justifica-se que, uma vez que o Japão sempre foi híbrido, tudo o que acontece é a atualização de sua própria essência de lugar singular, na qual o encontro entre elementos da cultura ocidental e não-ocidental é possível. Deste modo, as memórias dos conflitos com o Ocidente e, particularmente com os Estados Unidos, assim como a ação colonizadora e expansionista do imperialismo japonês, eram deixadas de lado, pois importava a recuperação e o crescimento do país, que desde sempre já teria em si esta potência de realizar o encontro de elementos distintos, devendo a este aspecto o seu desenvolvimento no pós-guerra (IGARASHI, 2000, p. 79-80). O discurso oficial não pretendia apresentar tais modificações no país como intrinsecamente relacionadas à dependência do país aos Estados Unidos, e muito menos lembrar sua incômoda posição como perdedor subjugado de uma guerra.

No início do filme, após o prólogo da família Fenouillard, o título surge acompanhado de uma trilha sonora e a personagem Kumiko nos é apresentada em um primeiríssimo plano de seus olhos, intercalando os créditos do filme. O tema musical – *Requiem para cordas* (1957) de Toru Takemitsu – evoca a tensão e o mistério dos filmes de suspense. A abertura parece aludir à abertura de *Vertigo* de Hitchcock, e a música de Takemitsu, reintroduzida em outras partes do filme, remete ao gênero thriller, tal como observa Lupton (2006). A cidade de Tóquio e o desconhecido aparecem sob a figura feminina⁸⁴ e por meio de sua mediação. Após

⁸⁴ O fato do inapreensível e do enigmático aparecer como uma figura feminina faz com que esta personagem se relacione com outros trabalhos de Marker, em que a mulher é, a um só tempo, a figura da alteridade e a imagem mais cinematográfica: “cinema e a mulher são noções inseparáveis e o cinema sem a mulher é tão incompreensível como uma obra sem música” (Marker, 1998). Em *La jetée* é a busca pelo rosto de uma mulher que permite que o personagem viaje no tempo. O rosto feminino é a chave da memória, que, como a *madeleine* proustiana, tem o poder de evocar as lembranças de forma vívida. Uma personagem importante na obra

esta introdução, surge um comentário em *off*, enquanto vemos a imagem da primeira página de um jornal japonês escrito em inglês anunciando a abertura dos jogos olímpicos pelo imperador:

Aqui é Étienne Lalou, que fala a vocês do Estádio Olímpico de Tóquio. Os décimo-oitavos jogos olímpicos começaram com uma reverência, a do imperador Hirohito que se inclinou diante das bandeiras hasteadas. O Japão esperava os jogos olímpicos desde 1940 – mas não era o mesmo Japão. Em 1940, os japoneses não fabricavam transistores e os imperadores não faziam reverência. (MARKER, 1964)

No desenrolar do comentário aparece a imagem de uma senhora na rua de Tóquio vestida de kimono, seguida pela de outra em seus afazeres domésticos. É significativo que a abertura dos jogos seja marcada pela reverência do imperador, o que por um lado anuncia este novo Japão reconstruído, no qual os sinais da guerra e de seus estragos são apagados, por outro, é o signo do Japão que perdeu a guerra, tendo o imperador se tornado a um só tempo símbolo de um país apaziguado e dominado pelos Estados Unidos. Igarashi (2000, p. 19-46) chama atenção para a criação de um discurso fundador do Japão pós-guerra que é praticamente simétrico ao discurso do governo americano, no qual a bomba atômica figura como imprescindível para o fim da guerra. Ao mesmo tempo em que a bomba é a arma que representa a maior capacidade destrutiva e o poderio dos Estados Unidos, ela também aparece como aquilo que possibilitou o ressurgimento da paz e o fim da guerra no Pacífico. Enquanto nos Estados Unidos a solução da utilização da bomba é considerada como absolutamente necessária e benevolente, já que muitas mortes e perdas poderiam ter ocorrido, no Japão, por sua vez – embora haja uma rejeição da bomba por meio da exposição de seus estragos – há, ao mesmo tempo, a afirmação de que teria sido um sacrifício para a redenção do Japão. De todo modo, há uma “naturalização do poder destrutivo das armas nucleares” que teriam, portanto, possibilitado a pacificação. Neste discurso, o elemento simétrico à bomba⁸⁵ na narrativa instauradora de um “novo” Japão é a figura do imperador, pois este teria admitido a rendição do Japão, levando ao desfecho dos conflitos. O imperador Hirohito aparece como uma figura que representa a paz como força divina. Deste modo, este discurso conservador nega o

markeriana é a Madeleine do filme *Vertigo* de Hitchcock, pois ali é o perfil de seu rosto que recoloca a possibilidade de reviver a história e compreendê-la. Para Marker, *La jetée* é um *remake* parisiense de *Vertigo*. Em *Level Five* (1996) explora o rosto da atriz Catherine Belkhodja, que interpreta a personagem Laura, e faz referência ao filme e à personagem do filme *noir* de Otto Preminger.

⁸⁵ Há o discurso histórico que repõe, desde muito antes, a personagem do imperador como pacífica, em detrimento aos militares, sendo que, assim, posteriormente, a bomba é considerada como uma intervenção divina, bem como a decisão do imperador (YOSHIDA *apud* IGARASHI, 2000, p. 214 nota 21)

autoritarismo, a responsabilidade da guerra e das atrocidades cometidas pelo governo japonês, pois exime o imperador de responder por elas. Os Estados Unidos e as forças aliadas não julgam o imperador nos tribunais de crimes de guerra e tal responsabilidade é imputada unicamente aos militares japoneses. Assim, o imperador encarna a essência mesma do *nihonjinron*, como figura de mediação entre o Japão e o Ocidente, sendo o indivíduo pacificador que convence todos da necessidade de por fim à guerra. Igarashi (2000, p. 26) recupera as idéias de Washida Koyata (1989), segundo as quais este discurso instituidor do pós-guerra, que se delineia no anúncio público da rendição japonesa pelo imperador, considera que sendo o imperador um agente que decide conscientemente terminar a guerra, esta não tomaria os contornos de uma derrota. Além disso, os termos aceitos da Declaração de Potsdam⁸⁶ dizem respeito somente ao posicionamento do Japão em relação aos Estados Unidos e às forças aliadas, ao passo que qualquer menção aos horrores perpetrados pelo Japão aos países da Ásia na guerra do Pacífico e nas ocupações não é feita. Trata-se de uma narrativa que instaura um mito sacrificial, na qual a bomba e o imperador se apresentam como elementos salvadores e de conversão de um Japão imperialista a um país pacífico, que, de “inimigo” e “ameaça”, converte-se em “aliado” dos Estados Unidos, da democracia e do progresso. Segundo esta narrativa, o início da guerra parece se conflagrar após o ataque japonês a Pearl Harbour, ignorando todo o violento conflito nos países asiáticos. Ao mesmo tempo, o imperador acaba sendo uma figura necessária às forças aliadas para a ocupação do país, na qual o discurso do imperador acaba por reproduzir aquele do novo aliado vencedor. Há, portanto, uma forte necessidade de reprimir e evitar a memória que dizia respeito à guerra e aos conflitos no Pacífico, para reconstruir adequadamente o Japão como país desenvolvido e aliado dos Estados Unidos.

Retornando ao filme, após o comentário de Étienne Lalou, finalmente aparece a imagem da chama olímpica e em um *zoom-out* mostra um plano aberto do estádio e, então, aparece Kumiko no meio da multidão assistindo ao evento. Seguem-se planos de outros rostos na multidão, voltando-se de tempos em tempos ao rosto de Kumiko e, em uma montagem de campo/contracampo, a corrida de revezamento na pista a que ela e todas as outras personagens estariam assistindo nos é apresentada. Muitos destes anônimos que lotam o estádio estão com câmeras fotográficas em punho, e aqui se explicita que o próprio filme foi

⁸⁶ Documento da Declaração de Potsdam (26 de julho de 1945) na íntegra, recuperado de: <http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c06.html> em 18 de março de 2009.

feito com máquinas parecidas com as manejadas pelas pessoas presentes ao evento olímpico. O Japão tecnológico e a caricatura do japonês inseparável da câmera, que olha sempre através do aparato, já aparecem aqui. Então, passamos a outra sequência na qual Kumiko caminha pelas ruas de Tóquio, fora do evento esportivo, ao mesmo tempo em que o comentário narrado pela voz de Marker apresenta sua personagem:

Kumiko Muraoka, secretária, mais de vinte anos, menos de trinta, nascida na Manchúria, ama Giradoux, detesta a mentira, aluna do Instituto franco-japonês, ama Truffaut, detesta as máquinas elétricas e os franceses galanteadores, encontrada por acaso durante os jogos olímpicos de Tóquio. Kumiko não é a japonesa modelo, supondo que este animal exista. Nem a mulher modelo, nem a mulher moderna. Não é um caso. Não é uma causa. Não é uma classe. Não é uma raça. Ela não se parece muito com as outras mulheres, ou mais exatamente ela se parece com aquelas que pouco se parecem com outras mulheres. (MARKER, 1964)

A câmera na mão acompanha Kumiko andando, depois passa a um plano de seu rosto e de seus olhos. Após outros planos distintos, nos quais a personagem aparece dos pés à cabeça e, depois, novamente caminhando enquanto há uma espécie de quadro de vidro, carregado por outra pessoa, que reflete sua imagem e no qual ela se vê. Ao mesmo tempo em que o comentário não deixa de defini-la a partir das referências de Marker, como se a descrição do outro fosse, em certa medida, uma descrição de si mesmo, como gostar de Giradoux, de acordo com Alter (2006, p. 40), além dela escapar às definições, pois a tentativa de retratá-la realiza-se por negações sucessivas. Também Kumiko aparece como figura da mediação: híbrida, tal como o discurso da essência japonesa. Por outro lado, não é à toa que Marker anuncia que ela nasceu na Manchúria, e mais adiante pergunta a ela se ela seria japonesa e se o fato de ter nascido em outro lugar alteraria sua identidade. Se por um lado, Kumiko é singular, por outro ela representa a geração pós-guerra amnésica das “crianças que não conhecem a guerra”, que, sob o recalcamento de não lembrar os conflitos e o terror, aparece como alienada. Curiosamente, seu próprio lugar de nascimento, a Manchúria⁸⁷, remete à guerra

⁸⁷ A Manchúria foi região estratégica na guerra do Pacífico, pois, tratando-se de um território no nordeste da China que fazia divisa com a ex-União Soviética, foi ocupada pelo Japão a partir de 1932, com o estabelecimento de um estado fantoche, pretensamente independente e dirigido pelos chineses, sendo, na realidade, governado pelo Japão. Para o imperialismo japonês era essencial ocupar esta região que dava acesso ao território soviético para suas ambições expansionistas, bem como para segurar o avanço soviético na Ásia. Ao mesmo tempo em que ocupou militarmente a região, o governo passou a promover uma grande emigração de camponeses japoneses e coreanos (da Coreia ocupada) na região. Esta colonização levou um elevado número de japoneses camponeses a Manchúria, mas com a derrocada da guerra, as forças militares foram tiradas do local e muitos dos colonos são mortos e acabam perseguidos pelo exército soviético que entra na região, bem como pelos chineses dado a forte onda antijaponesa e anticolonialista que se estabelece, além de muitos cometerem suicídio. A partir dos anos 90, os colonos japoneses que escaparam e conseguiram fugir para o Japão acusam

no Pacífico e a ocupação japonesa na China, cujas lembranças os japoneses e o governo querem evitar a todo custo, de modo que a discussão em torno do tema só vem à tona a partir de meados dos anos 80, ganhando força nos anos 90.

Kumiko continua caminhando e observando o quadro de vidro que a reflete, depois outros planos distintos nos quais ela interage com a câmera de maneira espontânea. Lupton (2006, p. 100) relaciona a maneira jovial e leve com que Kumiko flana pela cidade diante da câmera com a musa de Godard, Anna Karina. O comentário prossegue:

Ela está muito surpresa de se encontrar no centro de um filme que porta seu nome. A história é um tigre que a devora, mas ela é o tigre. Ela não leu Borges, mas ela o sabe. Ela sabe que ela não faz a história, mas ela é a história, como você, como eu, como Mao Tse Tung, o Papa e o Guaxinim⁸⁸. Ao redor dela, o Japão. (MARKER, 1964)

Ou seja: a história é fruto de indivíduos singulares que agem no mundo, embora Kumiko seja apresentada como não sendo passível de definição, ela é sujeito histórico tanto quanto as grandes personagens da História, como também o são todas as pessoas. O comentário refere-se também à história como uma ordenação absurda que parece ser do acaso, como o poema *Inventaire* de Jacques Prévert, no qual a única regularidade é a aparição esperada do guaxinim. Há também referência ao texto de Borges *Nueva Refutación del Tiempo* (1952)⁸⁹, que também será retomado no final do filme. Neste texto, Borges diz levar às últimas consequências as considerações sobre o idealismo e o princípio dos indiscerníveis de Leibniz para realizar sua refutação. Segundo ele, Berkeley argumentaria que todos os objetos só existem na medida em que possam existir na mente que os percebe, de modo que “a mente pode imaginar idéias, mas os objetos não podem existir fora da mente”. Berkeley

depois o governo japonês de grave negligência com os camponeses que foram levados a Manchúria, ao mesmo tempo em que há complicações pelo fato de serem colonizadores na China, juntamente com a não admissão dos crimes de guerra cometidos pela ocupação japonesa. Além disso, muitas crianças e órfãos de colonos japoneses permaneceram na região, sendo adotados e criados por chineses, havendo nos anos 90, uma onda de retorno destas crianças já adultas ao Japão, criando um debate em torno da identidade destas crianças e da memória do período de ocupação. Também, muitos que conseguiram retornar ao Japão não eram considerados japoneses em seu país. Ver Mariko Asano Tamanoi. “A Road to a ‘Redeemed Mankind’: The Politics of Memory among the former Japanese peasant settlers in Manchuria” In *The South Atlantic Quarterly*, vol.99, n.1, winter 2000, p. 163-189.

⁸⁸ Guaxinim é o *Raton Laveur*, Marker faz referência ao famoso poema cômico *Inventaire* (1957), de Jacques Prévert, em que em uma lista de coisas ordenadas ao acaso, com certa frequência é inserido o “*raton laveur*”.

⁸⁹ Uma primeira versão de *Nueva refutación del tiempo* foi publicada na revista *Sur* para qual contribuíam, além de Borges, Bioy Casares e Ortega y Gasset. A outra versão encontra-se em *Otras inquisiciones* (2007), Madrid: Alianza Editorial. O texto pode ser igualmente encontrado em <http://www.literatura.us/borges/refutacion.html>, recuperado em 20 de março de 2009.

defende a contínua existência dos objetos pela percepção divina e identidade daquele que pensa, já que o que se é compõe-se das ideias pensadas. Hume, por sua vez, nega a continuidade, bem como a identidade de um ser pensante, pois cada indivíduo se reduziria “a uma coleção de percepções que se sucedem uma após a outra rapidamente”. Ambos afirmariam, entretanto, a existência do tempo, seja como “sucessão de ideias” para Berkeley ou como “sucessão de momentos indivisíveis” para Hume. De modo que, segundo Borges, nós nos encontramos num mundo sem matéria, evanescente, e, se somos somente a “a coleção de percepções”, o espaço e o tempo podem ser negados. Dessa forma, ele não vê nenhuma razão para manter o tempo como sucessão, tal como afirmado por Berkeley e Hume:

[...] somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no se qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo. [...]La metafísica idealista declara que añadir a esas percepciones una sustancia material (el objeto) y una sustancia espiritual (el sujeto) es aventurado e inútil; yo afirmo que no menos ilógico es pensar que son términos de una serie cuyo principio es tan inconcebible como su fin. [...]Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión. [...]La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita. (BORGES, 1952)

Assim, Borges nega a ideia de tempo como continuidade e cadeia de causalidades que se sucedem, defendendo que, ao lembrar-se de uma situação, a conexão com aquele momento mesmo é possível, sendo “cada instante autônomo em relação ao outro”, quebrando o fluir do tempo como linearidade. Segundo o autor, nada poderia modificar o passado puro nesta concepção temporal, pois tal como o princípio de identidade dos indiscerníveis de Leibniz, cada momento seria igual somente a si mesmo e nada poderia modificá-lo, nem a lembrança, nem os acontecimentos que ocorrem depois. Deste modo, todos os acontecimentos que se assemelham na nossa lembrança seriam apenas os reflexos de um mesmo e único acontecimento: “as ruidosas catástrofes gerais – incêndios, guerras e epidemias – são uma só dor, multiplicada em mitos espelhos”. Borges nos relata que suas percepções e representações de um lugar em que caminhava, remetiam à mesma experiência de trinta anos antes naquele mesmo local, não se tratando de mera relação de semelhança, ou de repetição, mas sim o mesmo instante. Sendo assim, ao nos depararmos com um termo que se repete, a história é interrompida, negada, colocada fora de ordem, pois: “negar o tempo são duas negações: negar a sucessão dos termos de uma série, negar o sincronismo dos termos de uma série”. É

interessante, pois a refutação de Borges nega precisamente uma concepção linear e causal do tempo, tal como o tempo do progresso ou a construção idealista em que tudo ocorre dentro da mente e segundo a ordem das razões. As lembranças, as sensações de *déjà vu*, desestabilizariam o tempo como sucessão, fazendo surgir outro tempo pleno do instante, em que não haveria antes ou depois, mas o mesmo e único acontecimento. Tal concepção nos remete a Benjamin (1993, p. 230, tese 15) e sua crítica ao tempo “homogêneo e vazio” como seta em direção ao progresso, contra a qual era necessário mobilizar e interromper o tempo, de modo que “o dia de reminiscência seria o mesmo dia que retorna”. Para Benjamin, entretanto, trata-se de mobilizar este passado que retorna em função da urgência do presente, pois é isto que cria a constelação e faz com que tempos distintos se configurem como *kairós*, o tempo oportuno para redimir o passado. No entanto, ao final do texto, há uma relação ao trecho aludido no comentário do filme, quando Borges (*op.cit.*) revela a impossibilidade de negar a irreversibilidade do tempo:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

O destino como tempo irreversível, que não pode ser transformado, marca os acontecimentos e as tragédias da história. O tempo segue implacavelmente como pulsão de morte que tudo destrói, a ação do tempo reduz tudo à ruína, como observa o anjo benjaminiano da história, em que a catástrofe é irremediável e irreversível. Por outro lado, o texto de Borges lembra que, como indivíduos, estamos intrinsecamente ligados ao tempo e à história, somos a história, como atesta da mesma forma o comentário do filme *Mystère Koumiko*. Assim, a personagem misteriosa e inapreensível é indivíduo que pertence à coletividade e participa da história, mesmo ao representar os sujeitos amnésicos do Japão pós-guerra.

Somos então apresentados a imagens de um parque que reproduz construções e personagens vestidos em roupas tipicamente ocidentais, tal como aparece no prólogo com a família Fenouillard. Acompanhamos o marchar de um soldado com uniformes ingleses, o que nos remete aos quadrinhos. Ouvimos nesse momento o comentário de uma voz de rádio que

fala do parque de atrações *Dreamland*, local que os visitantes não devem deixar de ir, pois ali encontram “sua roda gigante, sua viagem à pré-história e sua pitoresca reconstrução de um vilarejo europeu” (MARKER, 1964). Vemos então uma sequência de todas estas atrações, na qual a cidade de Tóquio aparece como espaço feérico da imaginação, em que tudo parece esconder e querer apagar as memórias da guerra, colocando em seu lugar a fantasia alienante da distração.

Depois, uma sequência com vários planos dos habitantes de Tóquio realizando várias atividades, dentre as quais aparece com frequência alguém tirando uma foto ou segurando uma câmera. Enquanto isso, continuamos a escutar os comentários de uma rádio acerca do controle e ordenação da cidade de Tóquio por ocasião dos jogos, como o caso das gangues que fizeram um acordo para não realizarem atividades durante o evento.

Dando continuidade a este mundo ordenado e controlado, assistimos a uma sequência na qual um locutor de rádio apresenta uma série de estatísticas paródicas sobre hábitos e modos de vida em Tóquio. Dentre estas, há uma pesquisa sobre os telefones públicos e outra sobre o fenômeno da fotografia. Em seguida, imagens sem relação uma com a outra nos são apresentadas em uma rápida sucessão: pessoas fotografando, passando rapidamente para o plano do avião fotografado, pessoas falando no telefone, um plano rápido de uma placa de um estabelecimento comercial em que se encontra a palavra “*coeurs*” e imagens de um programa infantil na televisão em que vemos a marionete de um gato. Os dados estatísticos que nos são narrados dizem respeito a “qual tipo de vida merece ser vivida”, e, dentre as repostas estão a vida familiar, o trabalho, ganhar dinheiro e uma maioria que afirma que “nenhuma vida merece ser vivida”. Depois, outra enquete sobre a crença religiosa entre os ateus e a existência de um mundo após a morte que termina com a porcentagem dos que “não sabem muito bem”⁹⁰. Tais informações estatísticas aparecem como caricatura do modo de compreender o outro, segundo dados pretensamente objetivos, que em última instância, nada revela. Em seguida, vemos e ouvimos a um ensaio de *nohgaku* – canto de poemas de narrativas de peças de teatro *noh* – composto de mulheres, sendo que, tradicionalmente, não era permitida a participação delas.

⁹⁰ Ao mesmo tempo vê-se uma construção arquitetônica japonesa com a placa “*shinreikyo – a house of miracles*”. Trata-se de uma nova seita religiosa sincrética, na qual se misturam elementos do xintoísmo, budismo e cristianismo, sendo seu fundador a encarnação divina na Terra, defendendo a existência de milagres e de que, após a morte, todos os fiéis vão para o céu.

Subitamente, passamos para uma cena em que há placas, *outdoors*, alto-falantes, televisores, e as pessoas que a assistem ouvem as notícias e os comentários da voz de um rádio em japonês. Numa sobreposição sonora ouvimos a uma espécie de canto lírico e a imagem vista da televisão de uma cantora cuja performance acontece com inúmeros aparelhos televisores ao fundo. Rapidamente, dois planos de um contexto diverso que parecem ser de um conflito no qual vemos o torso ferido de um homem interrompe a sequência, seguido do plano de Kumiko com ar pensativo nas ruas de Tóquio. Imagens de pessoas dormindo em bancos públicos em frente de uma construção na qual há televisores, enquanto o comentário, agora em francês, nos fala de uma manifestação de estudantes contra a presença de submarinos americanos com armas atômicas no Japão, ressaltando que, segundo o *Mainichi News*, um dos maiores jornais japoneses, tal ato não foi impactante, pois todos os moradores de Tóquio tinham sua atenção voltada para os jogos olímpicos na televisão. Novamente, os conflitos e a situação da guerra acabam encobertas e deixadas de lado diante da euforia do desenvolvimento econômico, cujo espetáculo representativo é a olimpíada. O Japão pós-guerra esteve submetido ao poderio militar dos Estados Unidos, sendo assinado o Tratado de Paz e o Tratado de Segurança em 1952 (IGARASHI, 2000, p. 76). Em 1960, uma grande movimentação popular de oposição à renovação do Tratado de Segurança acontece contra a revisão proposta pelo Primeiro Ministro Nobusuke Kishi, que propunha um tratado mais paritário em termos de poderio militar para o Japão perante os Estados Unidos. Os Estados Unidos, por sua vez, esperavam não o auxílio militar japonês, mas o acesso ao território como base americana no Pacífico. Como a democracia no Japão se estabeleceu de forma contraditória, com a ocupação norte-americana e na dependência deste para seu crescimento econômico, tal episódio concernente ao tratado de segurança trazia à tona e explicitava as contradições e os conflitos que remetiam à guerra. Para os opositores de Kishi – este agia de forma autoritária, tentando aprovar sua versão do tratado, sem submeter aos votos e à discussão da câmara legislativa –, ele representava o “retorno do legado militar pré-45” (IGARASHI, 2000, p. 133). Ocorreram manifestações de massa defronte do parlamento japonês e da embaixada americana em junho daquele ano, reunindo milhões de pessoas além de uma greve geral que tomou conta do país. Diante da pressão popular, Kishi renuncia, sendo substituído por Hayato Ikeda, este, por sua vez, promovia o discurso do desenvolvimento econômico calcado na pacificação e na reconciliação, silenciando sobre os aspectos políticos e em relação à memória da guerra, que ressurgia com os debates sobre o tratado de segurança:

“se esta energia [dos protestos] podem se voltar em direção ao desenvolvimento econômico, o Japão certamente se tornará uma superpotência econômica” (*Ibidem*, p. 140). Com efeito, a década de 60 conhecerá um grande crescimento da economia, enquanto se silencia sobre o Tratado de Segurança e, em relação ao campo político, o silêncio é quanto à presença e à influência dos Estados Unidos no país. Os protestos contra a presença militar americana, e contra as armas atômicas não recebem a atenção da mídia e da população no período das olimpíadas, reflexo deste país amnésico, como condição de “reconciliação e progresso”.

Uma grande placa luminosa no estádio olímpico anuncia a seguinte frase escrita em inglês e francês: “O mais importante nos jogos olímpicos não é vencê-los, mas participar deles, pois o essencial na vida não é tanto conquistar, mas lutar”. Tal frase parece ressoar o ressentimento de um Japão que perdeu a guerra esquecida, mas na qual não importa sua posição de perdedor. Passamos a uma sequência na qual Kumiko assiste a performances populares nas ruas de Tóquio, manifestações estas que visam a entreter, ao contrário das manifestações políticas que tomaram a cidade no início daquela década. O locutor do rádio comenta a derrota e expulsão da vila olímpica de um lutador japonês por ter perdido a partida. De acordo com seu treinador, teria lhe faltado “combatividade, e tal atitude poderia desmoralizar toda a equipe japonesa” (MARKER, 1964). Tal comentário exemplifica o oposto descrito na frase do “espírito olímpico” que acabamos de ler, mas diz respeito também diretamente ao legado do Japão pós-guerra e a sua posição de derrotado. Assim, as memórias de guerra aparecem nos interstícios do filme, como conteúdos recalcados que subitamente retornam de maneira velada em meio ao espetáculo olímpico.

Kumiko deambula pela cidade de Tóquio, observa um curioso letreiro com letras do alfabeto ocidental latino, de ponta cabeça, como se aqueles traços que designam “Pachinko” fossem tão somente disposições gráficas, e o estranhamento causado seria o mesmo dos ocidentais diante dos incompreensíveis ideogramas japoneses. Enquanto a personagem caminha pelas ruas, seu interlocutor lhe dirige perguntas e comentários:

Entre as filmagens, nós nos falamos, Kumiko e eu. Diálogo às vezes difícil, às vezes desafinado, que seria somente pelo modo encantador, mas um pouco pessoal com a qual Kumiko maneja a língua de Robbe-Grillet. Mas nós nos falamos. (MARKER, 1964)

Assim, a incompreensão e o estranhamento que ocorrem ante a língua estrangeira também aparecem no âmbito da fala. Marker indaga Kumiko, com a mesma pergunta que a

personagem feminina francesa faz a seu amante japonês em *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais, mas agora dirigida a ela: “você é completamente japonesa ou você não é completamente japonesa?”, ao que ela responde que “é completamente japonesa como raça”. Questionada sobre o “espírito japonês”, Kumiko responde que ela é “muito misturada”, e Marker, lembrando que ela nasceu na Manchúria, pergunta se este fato a tornaria assim. Ela diz que quando veio ao Japão pela primeira vez tinha 10 anos e naquele período ela era “completamente estrangeira”. Imagens de placas luminosas se apresentam, numa delas vemos uma coruja que movimenta os olhos – que aparecerá em *Sans Soleil* (1982) –, seguida de um luminoso escrito “Kurosawa”. Em 1985, Marker realizará o *making-of* de *Ran*, filme que homenageia o diretor em *A.K.* (1985). Pergunta-se sobre sua atual condição e Kumiko afirma que ela “deve ser japonesa, porque ela não pode mais deixar o espírito japonês”. Então, a questão recai sobre o que seria afinal o “espírito japonês”, ao que Kumiko responde de maneira imprecisa ou que remonta ao próprio Japão e ao discurso ideológico como singularidade que contém no seu próprio nome sua especificidade. Quando ela diz que “é a vida japonesa”, “viver no Japão”, mostra-se um plano de um homem que filma e, como contracampo, um carro em exposição em uma plataforma em movimento. Aparece aqui o discurso do *nihonjiron*, do Japão, como lugar não passível de definição, ao mesmo tempo em que é o Outro, Oriente, traz também elementos do Ocidente e da tecnologia. Em seguida, há um breve plano em que moças japonesas conversam com ocidentais na rua. A pergunta insiste sobre o que seria esta vida no Japão que a tornaria distinta de outros lugares como a França ou os Estados Unidos. Kumiko continua caminhando e passa diante de uma série de outdoors, dentre os quais um que anuncia o filme *Les parapluies de Chebourg* (1964) de Jacques Demy, e ouvimos a resposta de Kumiko, em som não sincronizado: “é o ar molhado”. Um interlúdio musical nos é apresentado, homenagem ao filme de Demy, a trilha sonora de Michel Legrand é inserida e assistimos a uma sequência poética de desfile de guarda-chuvas nas ruas de Tóquio.

Em seguida, há uma cena nas grandes lojas de departamento de Tóquio, enquanto ouvimos considerações sobre as manequins das lojas de feições europeias. Uma série de manequins ocidentais é apresentada no interior da loja, enquanto Marker pergunta à Kumiko sobre as manequins brancas e os anúncios de cirurgias para aumentar os olhos e afinar o nariz. Para Kumiko, as manequins somente portam as roupas e, quanto ao padrão ocidental de beleza que se estabelece, ela diz que os rostos japoneses estão fora de moda. Sendo seu rosto

“completamente japonês”, ela diz que deveria ter nascido no período Heian (século VIII- XII), enquanto a imagem nos mostra uma pintura de uma figura feminina deste período. Ela afirma ainda que o rosto da moda é o “*funny face*”, aludindo ao filme de 1957 estrelado por Audrey Hepburn, cujo cenário é a cidade de Paris. Os sinais da ocidentalização, embora pareçam visíveis, são dados como fato no Japão dos anos 1960, que teria, como lugar híbrido, todas as culturas representadas.

Imagens de noticiários fora do contexto japonês, que dizem respeito à política internacional são exibidas, como a imagem de Gaulle num desfile militar, Khrushchov, manifestações na rua, uma fotografia publicitária de um asiático com roupas espaciais. Marker indaga Kumiko justamente sobre o que se passa ao redor do mundo e se ela não lê os jornais – as notícias sobre a renúncia do Primeiro Ministro soviético, a bomba nuclear chinesa, as eleições na Inglaterra e o lançamento da primeira espaçonave soviética com mais de uma pessoa, referindo-se aos fatos que se apresentam nas imagens apresentadas. Insistindo sobre o posicionamento de Kumiko, se ela não se interessa, ela responde de modo evasivo, dizendo não saber muita coisa a este respeito. A personagem aparece como alienada, e desconhecendo as coisas da política e da esfera da guerra fria que parecem pouco dizer respeito ao Japão pacificado, não se envolve diretamente nestas disputas internacionais. Assim, ela seguramente representa esta amnésia pacificadora do Japão pós-guerra.

Mais adiante, há uma sequência que apresenta uma espécie de “sinfonia da cidade”, na qual os anúncios luminosos de Tóquio criam padrões gráficos e movimentos intercalados com uma luta de boxe dos jogos olímpicos, tendo como fundo sonoro o canto e a música do *noh*. A segunda parte do filme, após o retorno de Marker à Paris, apresenta as repostas ao questionário deixado por ele à Kumiko, ao qual ela respondeu gravando-as numa fita cassete, que então é sincronizada com as imagens.

Em um trecho mais adiante, um plano de muitas pessoas andando nas ruas de Tóquio é acompanhado de vozes diversas de mulheres e homens que falam em francês sobre o Japão, remetendo mais uma vez às vozes dos amantes no início de *Hiroshima mon amour*, em que o personagem masculino afirma “Você não viu nada em Hiroshima”, seguida da resposta da personagem feminina que diz “Eu vi tudo. Tudo”. Em *Mystère Koumiko*, a primeira voz masculina afirma “Eu fui ao Japão”, seguida da voz feminina que diz “Eu jamais estive no Japão”. Ouve-se então “*I – like – Tokyo*”, depois ouvimos afirmações sobre os japoneses como bárbaros, relacionando-os aos samurais, que remetem aos quadrinhos da família

Fenouillard, ou como o lugar da tradição, ao qual uma outra voz replica que “todo o mundo tem tradições”. Aqui, uma crítica ao modo de definir o Japão segundo o clichê, seja do bárbaro, ou como representante da tradição se faz presente, ecoando os discursos *nihonjiron*, que várias manifestações da própria cultura reafirmam, assim como o discurso estrangeiro do exótico frente ao Oriente que também o coloca num lugar comum. Há um plano de pessoas fantasiadas com armaduras de samurais se dirigindo a uma festa ritual xintoísta e imagens da preparação das oferendas e das pessoas que participam da festa desenrolam-se. Depois, aparecem imagens de cartazes de teatro e anúncios e fotos de shows eróticos para o público masculino em Asakusa – bairro em que estão localizados muitos teatros –, enquanto as vozes comentam sobre a violência e o sadismo japonês presente nas revistas e filmes.

Retornando à personagem Kumiko, ela comenta que a violência surge com a história humana, que é parte inerente a ela. Comentário que não deixa de se relacionar com os acontecimentos da guerra. Próximo ao final do filme, quando Kumiko responde à última pergunta vê-se o plano de uma estrada percorrida a partir do ponto de vista de um carro. Quando o narrador pergunta sobre o que ela pensa de tudo o que aconteceu, diferentes imagens da televisão como a guerra do Vietnã, conflitos, um foguete sendo lançado se sucedem rapidamente, fazendo referência ao comentário do início do filme e ao tema da guerra e da história. Ele continua insistindo se tais eventos tiveram alguma influência na vida da personagem. A música de Toru Takemitsu da apresentação do filme retorna, enquanto o plano da estrada mostra a passagem por um túnel escuro, após o qual há uma sequência de diferentes trilhos de trem e monotrilhos num percurso imaginário construído. Kumiko, então, responde dizendo que a influência dos eventos é como a onda do mar, e o plano do perfil da personagem em contraluz dentro do trem aparece:

Sempre, todos os dias, todas as noites, todas as manhãs, sempre, sempre, algo acontece, não importa o quê. Eles chegarão, um por um, sobre a linha da história humana. Mas para mim são os incidentes de cada manhã que são jogados pela porta. Quando eu era uma criança pela sensação na minha língua ou então pela voluptuosidade do odor suave. Justamente na mesma época, o ser humano estava prestes a sofrer, eles foram à guerra, eles foram prisioneiros, eles resistiram, eles gritaram, eles choraram, e a carne humana foi dilacerada. E hoje, sabendo disso, eu me surpreendo de não saber nada disso por muito tempo. Eu me surpreendo cada manhã, eu nada compreendo, eu não sei comentar nada. Mas logo eles chegarão, os resultados dos acontecimentos. É como a onda do mar, uma vez que chega um tremor de terra, mesmo se é de um acidente longínquo, a onda avança pouco a pouco e acaba por chegar até mim. (KUMIKO *apud* MARKER, 1964)

Embora Kumiko pertença a uma geração nascida durante a guerra, por muito tempo ela ignorou e não soube de tais acontecimentos de sua história recente, como a maior parte da geração nascida no Japão pós-guerra. No entanto, como no texto de Borges sobre o tempo, cada um faz parte deste desenrolar implacável do tempo, cujos sismos e abalos mais distantes acabam por influenciar a história presente inevitavelmente. Nora Alter (2006, p. 40) considera chocante a ignorância da personagem e a relaciona ao final do filme, quando Kumiko comenta sobre a guerra e a história, concluindo que, como o comentário final de Marker diz, “há 50 milhões de mulheres no Japão, e na Terra, um bilhão e meio”, tal ingenuidade é explicada como pertencendo ao gênero feminino. No entanto, discordamos de tal interpretação, pois não se trata de relacionar a ignorância ao gênero, mas, sobretudo, a uma geração do Japão pós-guerra, das “crianças que não conhecem a guerra”, que refletem toda atmosfera pacificadora, reconciliadora e amnésica deste país, tendo em vista sua reconstrução econômica, evitando olhar para trás e mesmo para os acontecimentos de seu próprio tempo. Essa ferida da guerra como presença ausente se faz perceptível no ato mesmo de se esconder e apagar os traços da memória. Se em *Mystère Kumiko* este tema da memória da guerra negada e apagada surge como fundo de maneira não direta, o fantasma não deixa de ressurgir de maneira explícita em *Sans Soleil* (1982) e em *Level Five* (1996).

Tais sismos ou ondas dos eventos passados que marcam o Japão, ainda que sejam forçosamente deixados de lado pelo discurso oficial japonês que quer esquecer tais acontecimentos traumáticos, eles não cessam de voltar, tanto nos filmes de Marker, como nos debates sobre a memória da guerra no Japão e na Ásia a partir dos anos 80 e de maneira mais contundente nos anos 90, sobretudo no que diz respeito à responsabilidade do Japão pelos crimes de guerra e ocupação territorial no Pacífico.

Okinawa Encore : La guerre n'est pas finie

Em *Level Five* (1996), o jogo que reconstitui a batalha de Okinawa e suas investigações na O.W.L (Optional World Link) e que permite o acesso aos banco de informações do passado, presente e futuro, tematiza concepções de tempo que se cruzam e coexistem como em uma rede. Ao mesmo tempo em que se coloca em uma espécie de tempo futuro fictício, mas que diz respeito ao presente, levando às últimas consequências a virtualização operada pelas novas tecnologias – em que o objetivo era “fazer circular cada vez mais longe e cada vez mais rapidamente a informação”, de modo que “o poder da moeda” também havia se virtualizado, tornando-se “invisível e volátil” e seu novo material para representá-lo seria o conhecimento – nós nos deparamos com o incômodo de ver uma tecnologia avançada que parece velha, cuja estética de baixa resolução muitas vezes apresenta imagens *kitsch* e toscas, como bem observou Lupton (2002). Tal estética que parece arcaica, em um mundo em que a obsolescência tecnológica é cada vez mais acelerada, revela não somente a fantasmagoria deste novo meio, como indica também a própria não-neutralidade de tais desenvolvimentos tecnológicos que, frequentemente, apontam para um futuro e cujas realizações carregam em si o sonho do progresso não-realizado. Neste sentido, o uso da imagem que revela sua condição de constructo e de manipulação historicamente localizadas, acaba por denunciar o discurso mítico do progresso técnico.

Assim, o modo como a história da Batalha de Okinawa é colocada em cena, neste enquadramento tecnológico que nos remete a um passado recente, não deixa de ser significativo, ao se tratar da amnésia e do apagamento da história e da memória. Deste modo, mais uma vez, mas agora de modo explícito, o Japão é apresentado como o lugar da amnésia por excelência, sendo que a ilha de Okinawa, como a figura do Outro, aparece como possível lugar da memória, em contraposição à ilha principal.

O testemunho de Tokitsu diz: “Tenho a impressão que eles quiseram enterrar tudo que aconteceu na Segunda Guerra Mundial. Entre os japoneses, a maioria tende a evitar o confronto com tal problema.” Enquanto isso, seguimos imagens de *outdoors* coloridos, de um Japão apaziguado, mas, um desses produtos da indústria cultural, como um boneco inflável que reproduz a figura do quadro “O grito”, de Edvard Munch, parece denunciar a

presença velada dos fragmentos da guerra cujos traços ainda persistem, mesmo como apagamento e recalque.

Okinawa aparece, então, como a peça sacrificada, *sute-ishi*, do jogo de *go*, em que esta salva a partida. Trata-se do mesmo discurso oficial que justifica o uso da bomba nuclear. As imagens nos mostram um tabuleiro de *go* em que Tokitsu joga, sobreposta a um jogo de *go* no computador, até que a imagem do tabuleiro com peças brancas e pretas é tomada pelo vermelho que a invade, às quais se segue uma série de cenas de explosões de bombas. Trata-se de uma batalha que já estava perdida de antemão, tanto pelos militares, como pelo governo japonês, mas eles continuaram a guerra e a propaganda anti-aliados, pois já era parte de uma estratégia, configurando-se em uma encenação para a organização do pós-guerra a fim de dar continuidade ao sistema imperial, segundo o testemunho de Kinjo Shigeaki. Não somente Okinawa foi sacrificada com a batalha ali travada, como forneceu os argumentos para o lançamento das bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki.

Outras observações, porém, sobre a guerra e o jogo permeiam o filme. Uma sequência que apresenta uma luta entre touros em Okinawa – que também seria um dos vídeos que compõem o *Bestiaire*, de Marker, presente em *Zapping Zone* – mostra um combate que é uma brincadeira, pois, logo em seguida, os touros são separados e cuidadosamente limpos. O comentário, por sua vez, contrapõe dois tipos de jogos de touradas: a versão espanhola que visa a “desafiar a morte”, em que o risco da morte está presente e, ao final, neste duelo desigual de homem e animal, executa-se o touro, que por sua vez, é relacionado ao hino franquista que se deve “olhar o sol de frente”; e a tourada entre iguais em Okinawa, que traria uma dimensão não-corrompida do jogo, na qual “há tempo para brincar, não para matar”. A partir de um trecho de *Mémoires d’outre tombe*, de Chateaubriand, Laura comenta que a primeira menção do nome de Okinawa na história se devia a Napoleão. Este recebe a vista de um capitão inglês que navegara as águas do Pacífico e encontrara um povo que não possuía armas. Napoleão reage indignado, perguntando como seria possível e de que maneira este povo travaria a guerra. A resposta foi que eles não guerreavam o que, para o caráter beligerante de Napoleão, tal povo pacífico seria desprezível. Esta contraposição entre ilha pacífica situada fora da história em que o jogo é uma brincadeira e o mundo técnico-político da guerra permeia o filme. A entrada da ilha no tempo moderno passa pela violência destrutiva da técnica.

O depoimento mais chocante do reverendo Shigeaki Kinjo, cujo conteúdo já foi anunciado anteriormente no filme, mas seu testemunho pessoal só se apresenta próximo ao final – no momento em que Laura, em suas pesquisas, depara-se com seu nome e com um pequeno livro sobre a batalha de Okinawa. Ela fala do tormento que sua história lhe causa – o garoto que mata sua família, crendo obedecer às ordens invisíveis propaladas pelas propagandas oficiais japonesas e pelos militares, como modo de proteger os seus de caírem nas terríveis mãos de um inimigo representado como monstruoso. É interessante observar que, se o conteúdo do seu relato é chocante, a forma como ele o faz é sem *pathos*, não há nenhuma afetação, pouco sinais de emoção, mas seu impacto é grande e causa *pathos* no espectador, mesmo se o horror que descreve já seja conhecido de antemão. O mar plácido de um “azul Klein” torna-se vermelho pelo sangue derramado no suicídio coletivo. Esta testemunha é central por sua presença de quem vivenciou e olhou o horror, sendo que Kinjo – que se tornara pastor católico, pois, se no budismo os erros praticados continuam sendo erros, no catolicismo a possibilidade de expiação da culpa poderia ter lugar por meio da confissão – é uma figura importante por sua militância pela causa de Okinawa, visando, por meio de seu testemunho, a que o Japão reconheça seus crimes de guerra e que o que aconteceu em Okinawa não seja esquecido e nem ignorado pelos livros didáticos de História. Segundo o comentário: “Ele oferece aos outros o peso de sua memória para ajudá-los a decifrar a deles.” O testemunho do cineasta Oshima também parece significativo, pois ele fala que todos os filmes de guerra japoneses não prestam, na medida em que eles procuram trazer somente seu ponto de vista, “a dor e o sofrimento”, jamais mostrando o outro lado. Chama atenção algo que a fala de Oshima explicita dentro do discurso oficial japonês: de que há um processo de vitimização do Japão – destruído por duas bombas atômicas e sob ocupação americana – no qual se esquece da responsabilidade pelas atrocidades cometidas pelos japoneses em seu território e nos países asiáticos.

O jogo, que simula a batalha e que não permite ações diferentes daquelas que ocorreram na História, inverte a disposição dos jogos estratégicos de guerra que permitem justamente “ganhar batalhas perdidas”. Aqui, implacavelmente, o jogo só faz repetir o horror e a inelutável derrota, impossibilitando outro desenrolar dos fatos. Deste modo, denuncia o absurdo da guerra e torna-se um jogo que permite a rememoração e a perlaboração daquilo que se quer esquecer e que a história oficial quer apagar. Neste jogo sem possibilidades de modificações, o tempo histórico é inexorável e todos os acontecimentos nos atingem. O

comentário de Chris sobre as imagens oriundas do filme de Oshima, em que este filma o cemitério subterrâneo de Okinawa nos diz:

Sem a resistência de Okinawa, não haveria Hiroshima e toda a história do século teria sido diferente. Isto quer dizer que, em todos os detalhes, nossas vidas foram moldadas por aquilo que se passou entre o momento em que Kinjo matou seus pais e aquele do suicídio do general Ushijima (MARKER, 1996).

Ou seja, os indivíduos e o coletivo estão interligados e se influenciam mutuamente, de modo que a nossa história se conecta ao destino e aos acontecimentos desta ilha distante no Pacífico, Okinawa, e o que lá aconteceu moldou e deu forma, não só à História mundial, mas à vida de cada um dos indivíduos. A tragédia inevitável do jogo se repete enquanto não houver uma efetiva rememoração e ações que reconheçam este terrível episódio da História em uma sociedade amnésica que os representantes do poder querem apagar. É conhecida a controvérsia acerca dos livros didáticos de História japonesa direcionados ao ensino médio e organizados pelo Ministério de Educação – desde a década de 1950 há um negacionismo que formata estes livros que procuram apagar tudo o que diga respeito ao ultranacionalismo japonês e aos crimes, como o massacre de Nanking, a ocupação na Coreia, entre outros. Em 2007⁹¹, a parte do livro didático que se referia ao suicídio em massa ocorrido em Okinawa com a propaganda e doutrinação militar foi modificada de modo a isentar a responsabilidade dos militares e do governo japonês, gerando fortes protestos na ilha, que foi re-anexada ao Japão em 1972. Além disso, Okinawa ainda é um dos lugares em que há bases militares estadunidenses – ou seja, a ocupação ainda não acabou – que serviram na guerra da Coreia (1950-53), Vietnã (1961-75), guerra do Golfo (1990) e no Iraque (2001-) e Afeganistão (2003-). Desde o fim da Segunda Guerra, há um crescente movimento de oposição à presença militar estadunidense⁹² – além dos problemas de uma ocupação militar, há denúncias de estupro e violência contra mulheres praticados pelos militares, além da poluição e do barulho causados pelas bases. Depois de anos no poder, em 2009, o partido conservador japonês,

⁹¹ Ver Danielle Demetriou – *Japanese School Textbook accused of rewriting wartime*. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/4192158/Japanese-school-textbooks-accused-of-rewriting-wartime-history.html>>.

Também Norimitsu Onishi – “*Okinawans protest Japan’s plan to revise bitter chapter of World War II*”. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/10/07/world/asia/07okinawa.html>>.

⁹² Gavan Mc Cormack *The Battle of Okinawa 2010: Japan-US Relations at a Crossroad*. Disponível em: <<http://www.japanfocus.org/-Gavan-McCormack/3443>>.

Ver também *90.000 Japanese protest against Okinawa U.S. Military base*. Disponível em: <<http://www.beinformedjournal.com/beinformed-journal/2010/4/27/90000-japanese-protest-against-okinawa-us-military-base.html>>.

Partido Liberal Democrata (PLD) perdeu sua hegemonia para o Partido Democrático do Japão (PDJ), e seu primeiro ministro, Yukio Hatoyama, que renunciou em junho de 2010, tinha como um dos compromissos de campanha a remoção das bases militares de Okinawa, sendo que o não cumprimento deste foi um dos motivos de sua renúncia. Havia um acordo prévio, de 2006, entre os governos dos dois países para realocar a base de Futenma para outra localidade em Okinawa com menos densidade populacional, na região de Henoko. Os grandes protestos contra a construção das bases continuaram, no entanto, antes da renúncia, Hatoyama assinou o acordo com os Estados Unidos em 28 de maio de 2010, mantendo as bases em Okinawa, sob a alegação de “salvaguardar a segurança” o que é, segundo Shinohara (McCORMACK, 2010, p. 6), uma segunda derrota para o país. Com o novo ministro assumindo o poder, a discussão entre os governos passou a ser o formato da nova base a ser construída. A guerra não acabou.

Assim, mais do nunca, *Level Five* continua atual. O jogo de simulação da guerra que repete a impossibilidade da diferença parece se confirmar em outros jogos, como o Jogo de Marienbad em sua versão no computador – o jogo Nim, que se baseia em uma configuração combinatória binária com fósforos ou dominós que devem ser retirados e aquele que fica com a última peça perde –, lembrando que no filme de Resnais, o personagem masculino que joga e sempre ganha diz “Posso perder, mas ganho sempre” (*Je peux perdre, mais je gagne toujours*). Na versão de computador jogada pela personagem Laura, a mensagem do computador reproduz uma variante: “Ganhei, mas podemos continuar” (*I won but we may go on*). Ou seja, o jogo está bloqueado, o ganhador já venceu e está designado a ganhar cada uma das partidas. Outro jogo impossível, proposto por Laura como metáfora deste jogo da batalha de Okinawa e que ela não consegue compreender ou decifrar, é um quebra-cabeças que, ao fim, não apresenta uma imagem, que se reenvia a si mesmo, ou ainda cuja imagem é um quadro azul de Yves Klein. A impossibilidade de jogar anuncia a condição contemporânea destituída de memória e criticidade, perante a qual o jogo não ocorre como brincadeira, mas como vertigem que leva à repetição e à pulsão de morte. Tal como afirma o comentário: “memorizar o passado para não revivê-lo foi ilusão do século XX”. De todo modo, colocar em cena este bloqueio, esta repetição infernal, é dar a ver o horror e o esquecimento. Pois, como diz Laura, ao final tudo será inevitavelmente tragado pelo tempo, “o que teria restado – imagens e fragmentos de palavras só coincidem com uma imagem fora de foco, apagada pelo tempo”. Mas, no filme, remontar tais fragmentos esquecidos e em vias de desaparecimento

constroi a possibilidade de memória do esquecido e nos atinge como a picada do tempo ou a nevralgia do tempo – dor que “está em mim, mas não é minha” (*c’est en moi, mais ce n’est pas à moi*) –, que faz da tarefa do lembrar uma urgente tarefa política.

Erro do Tipo 14 – *Fatal Error!*

Television bores you. Television kills your brain. REACT! Protect yourself.

(Zapping Zone, 1990- 2010)

Venez tester votre concentration: êtes-vous capable de zapper MENTALEMENT ?

(Zapping Zone, 1990)

A instalação *Zapping Zone* (1990) foi originalmente concebida por Marker para a exposição *Passages de l’Image* com curadoria de Christine Van Assche, Raymond Bellour e Catherine David no Centro Georges Pompidou – Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris. O projeto inicial denominava-se “Logiciel/Catacombes”⁹³, *Software/Catacumbas* e trazia interessantes considerações sobre os diferentes dispositivos de reprodução de imagens e sons – da transformação e migração de imagens de um meio para outro, de uma reprodução de imagens que passa do meio impresso para o filme, deste para o vídeo e para o computador, pois se tratava de compreender a “passagem da idade industrial para a idade da informática”, por meio do uso de novas máquinas – o computador. Ele operaria uma mudança radical na maneira de produzir, reproduzir e fazer circular as imagens e textos, bem como nossa relação com os diferentes dispositivos. Citemos o próprio Marker (1990):

Cada um com sua bagagem e sua mitologia, nós experimentamos este *satori*⁹⁴ (“satori-bricolage” poderia ser o título deste projeto) segundo o qual o século XX, no fim das contas, não terá existido: terá sido somente a interminável, o sangrento parêntese entre a pré-história a decifrar e uma história a escrever. Passagem tão decisiva como aquela da pedra lascada à pedra polida [...].

O autor afirma que as grandes modificações operadas pela informática, para ele possuem um caráter altamente emancipatório, tais como: o fato de que a produção não mais

⁹³ Arquivo referente a *Zapping Zone* consultado em dezembro de 2010 no departamento de Novas Mídias do Centro Pompidou sob direção da curadora Christine Van Assche.

⁹⁴ *Satori* é o termo japonês utilizado para designar a experiência de atingir um estado de consciência desperta.

dependeria da reunião de pessoas em um mesmo local de trabalho como a fábrica, ou a aglomeração de pessoas na urbe – tudo isso seria algo supérfluo e ultrapassado, já pertencente ao tempo “da pedra lascada”. Por um lado, esta avaliação implica o papel e o peso do mundo operário, deste modo, tanto capitalismo como o marxismo não seriam mais compatíveis com o novo modo de organização do trabalho permitido pelas novas máquinas. Nesta espécie de consideração utópica, que já se coloca em uma espécie de futuro aperfeiçoado, os aparatos não foram submetidos aos meios de produção do capital. Este otimismo com o dispositivo técnico traz uma potencialidade de libertar o homem de limitações, uma vez que ele se aproprie efetivamente da técnica, tal como preconizado por Benjamin. Como atesta outra observação de Marker (1990), em uma espécie de desafio de mão dupla que integra homem e máquina: “pela primeira vez, o homem que dizia à máquina: ‘eu posso tudo, a você de fazer o que eu pedi para fazer’ – se escuta responder ‘eu posso tudo, a você de me dizer o que é capaz de me pedir’”. Ou seja, segundo o artista, o computador abriria possibilidades infinitas – constituiria a sonhada capacidade de tudo realizar – para o ser humano criar, desde que este também se mostrasse igualmente capaz de utilizar a máquina de maneira inventiva. Ainda, Marker considera também que a nova tecnologia informática permite a eliminação da hierarquia, pois as mensagens podem circular infinitamente e atingir milhões, sem se modificar, de modo que todos podem se tornar autores-produtores e difundir o que desejarem. Assim como para Benjamin, a técnica na concepção markeriana é plena de potência, sinalizando para as utopias de um futuro pleno de novas possibilidades que o século XX com seu horror ignorou. É claro que se trata de um desejo, de um sonho: imaginar que o século XX não existiu, pois revela a dimensão mortífera da técnica. Isto se revela quando Marker se autodenomina um praticante *naïf* da informática, que visa a tão somente “mostrar imagens” como o pintor *naïf*, mas sua versão no mundo da informação passaria por diversos dispositivos diferentes: a mesma imagem caminharía por diferentes técnicas até chegar ao computador no qual tudo pode ser incluído, retrabalhado e difundido. Seriam votos para o bom uso da nova técnica em seu potencial criativo e inventivo. Este “programa catacumbas” poderia justamente trazer à tona e mostrar o imaginário que habita o subterrâneo, as imagens inconscientes e as imagens do desejo. Assim, comporia este programa diversos tipos de imagens tais como “fotos, colagens, imagens de filmes, imagens de computador”, cujo modo de organização seria por uma similitude ou agrupamento de familiaridade invisível, que podemos compreender aqui como a “semelhança extrassensível” benjaminiana que não se dá

aos sentidos de modo imediato, mas cuja percepção ocorre pela leitura de sinais secretos, não visíveis, mas abrem uma dimensão para o inconsciente ótico. No projeto inicial, o dispositivo central seria uma espécie de estrutura de ouriço formada de caixas sonoras e monitores, cada qual emitindo um tipo de imagem, ou combinação distinta de imagens e sons. A ideia era que o espectador pudesse circular, passar por diversas imagens e “cristalizar sua própria ordem (ou sua própria desordem)”, saindo dali com “estes restos descosidos que chamamos memória, e que, se bem refletirmos, poderia talvez nos dispensar de costurá-los” (MARKER, 1990). O artista propõe o livre jogar/brincar com estes diferentes tipos de imagens exibidas, todas elas pelo novo aparato eletrônico – metáfora da memória, que deixa rastros a partir de coisas e de acontecimentos diferentes, cujas conexões a serem criadas dependem de cada espectador-jogador.

Se o projeto inicial implica o computador e as possibilidades a serem exploradas, a concretização destas diversas estações de imagens e sons exibidos em monitores de televisão e computador acaba por se configurar como uma “proposta para uma televisão imaginária”, na qual se horizontaliza o ato de “zapear” e mudar de canal da televisão, em vez de uma sequência linear que se cria ao zapear pelos canais, na qual as diferentes imagens, filmes, programas ou propagandas televisivas aparecem uma após a outra, segundo a ordem do acaso. A instalação de Marker propõe todos os diferentes canais no mesmo espaço, simultaneamente apresentados, criando outra percepção do ato de zapear e do modo como lidamos com as imagens. Cada uma das estações de diferentes tipos de imagens foi batizada de zona, em homenagem ao filme *Stalker* (1979) de Tarkovski – como observa Bellour (1990, p. 169) a zona é um espaço no qual os desejos se realizam, um lugar escondido e proibido ao qual ninguém pode aceder, com a exceção da criança doente capaz de animar os objetos com seu olhar. É interessante que seja a criança em Tarkovski aquela que pode relacionar-se com as coisas de modo mágico, como no brincar ou no atuar da criança em Benjamin, pois, de fato, a criança vive o imaginário, em que os objetos se movimentam, em que elas se tornam o objeto, capazes de revelar o verdadeiramente novo pela inervação criativa e perceptiva. Para Benjamin, a relação da criança com a tecnologia também é prenhe de possibilidades, pois libera justamente a técnica de seu aspecto dominador de subjugar a natureza:

Em um primeiro momento, de fato, a novidade tecnológica produz efeito somente como novidade. Mas, logo nas seguintes lembranças de infância, transforma seus traços. Cada infância realiza algo grande e insubstituível para a humanidade. Cada infância, com seu interesse pelos fenômenos tecnológicos, sua curiosidade sob toda

sorte de invenções e máquinas liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos. Não existe nada no domínio da natureza que seja por essência subtraído de tal ligação. Só que ela não se forma na aura da novidade, e sim naquela do hábito. Na recordação, na infância e no sonho. ▪ Despertar ▪ (BENJAMIN, 2006, p. 503, [N2a,1])

O mesmo encanto com a tecnologia não se limita a um deslumbre pela novidade e pela repetição do mesmo – essa é a aposta markeriana –, pois a técnica seria um meio de entrar em contato com as catacumbas do mundo simbólico recalcado, tal como se expressa na criança. Assim, cada zona de imagem seria um lugar de encontrar os fragmentos deste imaginário inconsciente, criando sua própria relação de zonas, imagens e sons. Bellour nos lembra que zona também é a denominação da máquina e das imagens sintetizadas e modificadas pelo computador de Hayao Yamaneko, em *Sans Soleil* (1982), ou seja, lugar de transformação incessante das imagens, que, como a ação do tempo, modifica-as, criando imagens de imagens. Ou imagens-fantasmas, como indica Bellour (1990, p. 169): “a Zona é por excelência o universo de assombrações, novas assombrações nascidas com ‘a questão da técnica’ contra as quais estaríamos sem recurso, se não tivéssemos a força de nos apropriarmos das técnicas para produzir – é um dos modos de resistir – sempre mais metamorfoses”. Uma proposta próxima à do *Logiciel/Catacombes* se apresenta em *Sans Soleil* em diversos momentos, como no zapear pela televisão japonesa que cria uma relação aparentemente aleatória, mas que na história confirma seu sentido, associando uma emissão sobre Rousseau e outra sobre o Khmers Vermelhos, sobre os quais já falamos. Ali, também imagens não cessam de migrar de um suporte a outro e de se modificar, deixando alguns traços – como a memória – na qual reconhecemos seu percurso: pintura filmada pela televisão, que, por sua vez, é filmada por outra, as telas de televisão que formam muros de imagens em lugares de passagem em Tóquio, ali estes monitores “desenhavam um itinerário, que se fechavam às vezes em sequências inesperadas” (*Sans Soleil*, p. 88).

Voltemos à zona de Yamaneko, na qual imagens são transformadas, solarizadas, criando efeitos de calor e de infravermelho nelas, saturando cores. É interessante notar que o efeito escolhido seja o de infravermelho, no qual cores distintas representam áreas de calor na imagem, como algumas fotografias térmicas, pois o infravermelho é, justamente, o comprimento de onda invisível ao olho humano. A partir deste efeito, ou seja, mimetizando uma câmera infravermelha, modifica-se também o espectro cromático e a saturação. O

sintetizador utilizado foi um equipamento denominado EMS Spectre⁹⁵, lançado em 1974, que, para obter efeitos de imagens, trabalhava com técnicas analógicas e digitais, cujo modo de funcionamento assemelhava-se ao sintetizador musical. O Spectre aparece em *Sans Soleil* com seu painel de controle de cor, luminosidade, pinos de *output* e *input*. Seu painel nos é mostrado em um *travelling* lateral da direita para esquerda (no sentido contrário da leitura e da organização do painel). Depois, luzes se iluminam criando sombras dos pinos de controle, o próprio aparato técnico torna-se imagem que se modifica conforme a luz incide – do mesmo modo que este mesmo aparato modificará as imagens por meio de seus comandos. O plano seguinte nos mostra exatamente a imagem de um rosto de mulher em que o efeito é o de infravermelho e zonas de cores saturadas, mediante um gesto no painel – de retirar um dos pinos – vemos a imagem “queimar” e desaparecer em um plano completamente preto. Trata-se da inversão da imagem que abre a sequência do sintetizador, pois antes vemos o primeiro plano da cantora Arielle Dombasle cantando, com efeito de zonas de calor em espectro azul, seguido do gesto de colocar o pino no painel, após o qual, nos é apresentada a imagem no registro fotográfico regular de Arielle Dombasle, sem o efeito. Mas, aqui, é como se o efeito pudesse revelar algo que a imagem no registro fotográfico não nos dá a ver, aquilo que é invisível, que nos escapa, a imagem latente ou escondida que não se revela. Ou ainda, ambos são registros de imagens, variações, mas que não deixam de ser justamente imagens, espectros, fantasma de algo que está ausente, que já se perdeu e que não se pode recuperar, tal como a memória. Talvez seja por isso mesmo que a televisão é designada como caixa de memórias, que armazena os sinais perdidos de imagens de diversas origens e suportes, que não mais podemos reconhecer e que se igualam no interior do aparelho. Assim, o efeito de mimetizar a câmera que capta ondas não passíveis de serem captadas pelo olho humano gera imagens fantasmas, imagens espectros justamente. Outra aproximação que não é casual é o uso estratégico do infravermelho nas guerras⁹⁶ – seja em voos aéreos para identificar locais de pouso e para determinar a profundidade do mar, além de ser utilizada para a visão noturna, vigilância, bem como para sistemas de bombas e mísseis autoguiados para a determinação do alvo. Este mesmo tipo de efeito com o sintetizador Spectre foi experimentado antes para a vídeo-instalação *Quand le siècle a pris forme - Guerre et Révolution* (1977) sobre a I Guerra Mundial e a Revolução russa no surgir do século. As imagens da zona trazem imagens da

⁹⁵ Manual e especificações técnicas de EMS Spectre. Disponível em:

<http://www.audiovisualizers.com/toolshak/vidsynth/spectre/manual/spec_man.htm>.

⁹⁶ STROEBEL, L.; ZAKIA, R.D. *The Focal Encyclopedia of Photography*. Focal Press. 1996. p. 392

guerra e de batalha com este efeito, de modo que as imagens parecem queimar, assim como nos dá a ver o registro de imagens de máquinas da guerra. Sobre esta zona modificadora de imagens, o comentário nos diz:

Escrevo de outro mundo, um mundo de aparências. De certo modo, os dois mundos 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 seus delírios, da deriva. Um momento parado queimaria como a imagem de um filme bloqueado diante do calor do projetor. A loucura protege, como a febre. Invejo Hayao e sua Zona. Ele joga com os sinais de sua memória, ele os alfineta e os decora como os insetos fugidos do Tempo e que poderia contemplar de um ponto situado no exterior do Tempo – a única eternidade que nos resta. Olho suas máquinas, penso em um mundo onde cada memória poderia criar sua própria legenda (MARKER, 1992, p. 90-91).

Este mundo de imagens injetadas na máquina, a “matéria eletrônica” para Hayao seria “a única que poderia tratar o sentimento, a memória e a imaginação” (MARKER, 1992, p. 88), pois se tratava de compreender e trabalhar com ausências, aparências e fantasmas, assim, seu sintetizador e efeito infravermelho seriam capazes de captar o que está latente, que não se mostra aos olhos para criar outras possibilidades de significações em um mundo de espectros de imagens. Esta insuficiência da História para explicar os acontecimentos do mundo, o passado que já foi e o presente que em breve se converterá em passado inacessível, é a mesma da memória e da imaginação que não cessam de recriar e reordenar suas imagens de recordação – as imagens recalcadas podem repetir o horror sem poder encará-lo com seu retorno incessante ou a imagem latente pode revelar o recalcado e dar vazão à criação de novas imagens e combinações. Tais efeitos serão empregados em algumas imagens das zonas da instalação *Zapping Zone* – uma foto vista no monitor de televisão será vista em outro com estes efeitos, e, igualmente, em versão modificada e impressa exposta na parede, na qual as imagens passam de um meio a outro e se transformam.

A primeira versão de 1990, segundo os registros nos arquivos do Centro Georges Pompidou, possuía 17 zonas: *Matta* (entrevista com Roberto Matta – pintor chileno em exposição retrospectiva no Centro Pompidou), *Tarkovski* (trechos das filmagens de *O Sacrifício*, 1985, e a doença final de Tarkovski em Paris – que depois constituirão o filme *Une journée d’Andrei Arsenevitch*), *Christo* (vídeo em que o artista Christo embala a Pont Neuf em Paris), *Clip* (clipe musical *Getting away with it*, feito para o grupo *Electronic*, em 1990), *Frisco* (curta-metragem *Junkopia* filmado em São Francisco), *Séquences* (trechos de diversos filmes: *Le fond de l’air est rouge*, *Sans Soleil*, *La solitude d’un chanteur de fond*, *Le Joli*

Mai, La sixième face du Pentagone, L'héritage de la chouette, Éclats (Cocteau, 2084, KFX, Statues, Taps, Kat Klip, Alexandra, Vertov, Arielle, Chouettes, Zeroins, Moonfeet, Flying Fractals), Bestiaire (filmes curtos de animais: *Chat écoutant la musique, An owl is an owl is an owl, Zoo piece*), *Tokyo* (vídeo *Tokyo days*), *Berlin* (vídeo *Berlin 1990*), *TV* (Vídeo *Détour Ceaucescu*), *Spectre* (imagens aleatórias realizadas com uso de sintetizador eletrônico), *Photo.Browse* (fotos em preto e branco) e mais um computador Apple II GS, no qual vários programas diferentes com animações e imagens criadas ou sintetizadas pelo computador permitem a interação do usuário. Em 1991, foi exposta também em Barcelona, no Wexner Center em Ohio e no Museu de Arte Moderna de São Francisco, com versões de textos em diferentes línguas. A instalação foi exibida no MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) e no Louisiana Museum, em 1992 – como toda obra de Marker que sempre está em processo, *work-in-progress* – com modificações em que uma zona denominada *Azulmoon* (desconhecemos o conteúdo) substituiu a zona *TV*, e um curta que desconhecemos, *Coin fenêtre*, foi acrescentado ao *Bestiaire*. Re-exposta em 1994 no Pompidou, sofreu mais modificações: remontagem da zona *Séquences*, retorno da zona *TV* com a adição de imagens de Montand e *Belko Expo*, retira-se o filme desconhecido de *Bestiare*, e junta-se *Slon Tango* e *Bullfight in Okinawa*, e uma nova zona é criada, *Bosniaque*, com *Le vingt heures dans les camps* para substituir *Eclats*. Em 1999, foi novamente exposta em Barcelona, na Fundação Antoni Tàpies, com outras modificações. A disposição espacial dos monitores foi agenciada de outros modos também no decorrer dos anos. Em sua versão original, os monitores estavam centralizados, em Barcelona a disposição foi em forma de “U”. Em Wexner e no MOMA de São Francisco, foi apresentado como uma caverna nos muros escuros.

Pudemos ver a instalação montada, uma diferente versão das anteriores, em novembro de 2010, dentro da exposição TV/Arts/TV, com curadoria de Valentina Valentini, no Arts Santa Mònica em Barcelona. Ao entrarmos na instalação, margeamos um corredor no qual há fotos, imagens impressas modificadas pelo computador como a de um gato, a de uma coruja, a da atriz Catherine Belkhodja. Suspenso, na altura dos olhos, encontra-se um *Maneki Neko* – objeto tridimensional. Em seguida, na parede perpendicular à anterior estão mais cinco colagens, e, mais adiante, quatro caixas de luz com pequenos *slides* de imagens de filmes de terror exibidos na televisão japonesa, tal como encontramos em *Sans Soleil*. Esta versão comporta 20 zonas exibidas em 13 monitores de televisão e 7 monitores de computadores Apple IIGS, sendo que apenas dois tinham a possibilidade de interação. Das modificações nas

zonas: a *Bosniaque* exhibe somente *Le 20 heures dans les camps*, em *Séquences* a montagem de trechos inclui também *Le Tombeau d' Alexandre, 2084* e *Level Five*, *TV* exhibe somente *Détour Ceaucescu*, as demais exibidas em televisores foram mantidas. Nas zonas com terminais de computador temos: *Show*, colagens realizadas com imagens célebres da História da Arte misturadas com outras referências feitas no computador; as mesmas imagens, além de fotos modificadas, encontram-se em *Collages*. *Slide Show* também apresenta imagens e fotos solarizadas, sintetizadas. Em *Graphs*, uma animação de uma série de rostos femininos, de gatos e de corujas se modificam, deformam-se continuamente. *Elephant* traz imagens e texto sobre as várias ações de um elefante e *Spectre* traz imagens abstratas que se modificam continuamente em suas formas e cores. Os computadores interativos trazem: *Vidéo*, imagens que falam da televisão e do cinema, com pequenas animações simples e jogos com interação limitada; *Hyper Studio*, mais possibilidades de interação com vários temas que exporemos mais adiante. Todos estes monitores encontram-se organizados em uma sala, concentravam-se de um canto a outro, formando uma espécie de “U”, tendo ao fundo paredes vermelhas. Cada monitor está apoiado em bases pretas, de alturas diferentes.

Deparar-se com a instalação causa um incômodo desnorteante, pois é difícil prestar atenção diante deste conjunto de imagens apresentadas ao mesmo tempo e com diferentes sons. Parece que uma imagem ou zona invade a outra, bem como os ruídos, as falas e as músicas. Talvez o desconforto se dê justamente pela tentativa de dar um sentido, de interpretar, de decifrar este turbilhão de imagens e estímulos no qual não conseguimos nos concentrar, a instalação parece nos convidar à dispersão. O ato de zapear transfere-se da mão com controle remoto para o olho, não se consegue fixar a visão em nenhuma zona, paira-se tentando olhar a imagem e, subitamente, o olhar se dirige para outro estímulo, outra imagem, outra luz, outro som. Vemos imagens de um jornal televisivo sobre o caso Ceaucescu, subitamente assistimos às imagens de conflito dos jovens contra a polícia nos anos 1960 no Pentágono, ouvimos a canção do clip *Getting away with it*, dirigimos o olho para a tela em que Belkodja passeia entre os animais. Continuamos, assistimos à sequência da caverna platônica em *L'héritage de la chouette*, em seguida, imagens de refugiados na Bósnia, rostos de gatos e máscaras femininas se transformam rapidamente sem que consigamos reter uma imagem, assim como passeamos os olhos em um percurso que parece aleatório e sem fim. Tentamos seguir o fluxo destas imagens paradas e em movimento, algumas que se reapresentam em diferentes canais da zona, zapeamos com o olho – parece que fracassamos

em zapear mentalmente, como nos desafia Marker. Também nos perguntamos como o espectador não familiarizado com as imagens de Marker reagiria, pois, em um primeiro momento, nos encontramos com imagens familiares, filmes e fotos já vistos, reconhecê-los, nomeá-los e tentar compreender as partes e conjunções deste quebra-cabeça. Parece impossível costurar algo e perdemo-nos neste turbilhão de imagens.

Ver esta instalação, realizada em 1990 ainda que com modificações, mas que manteve seus computadores Apple IIGS dos anos 1980, é como entrar em um museu – a baixa resolução de imagem, pixelização, efeitos simples, a interação limitada. Entrar em contato com o passado recente que parece tão distante, mas que ainda nos convida a jogar. Um dos computadores que permite a interação propõe diversos *games*, entre eles, um que se chama *Bricolage*. Encontramos na tela uma série de colagens de Marker que mistura imagens da História da Arte com outras da cultura popular que se encontram em outras “zonas” desta instalação, assim como no CD-Rom *Immemory*, organizadas em um quadriculado. A cada vez que clicamos em uma imagem, nós nos deparamos com uma mensagem que sinaliza sempre a impossibilidade e estas se repetem a cada imagem diferente ou, se insistirmos na mesma, *try again, impossible, fatal error, wrong, hopeless, you missed*. Mensagens que nos são familiares – que nos remetem aos videogames e à desagradável experiência de erros no sistema do computador –, assim se apresenta a impossibilidade de se chegar a algum lugar neste percurso: ele nos desloca e nos perde, ou nos deixa bloqueada a continuidade do jogo. Mas, assim, ironicamente, nesta mimese de *games* e computadores, há um humor que denuncia a limitação da tecnologia que, deste modo, só repete mecanicamente e de modo programado um erro. Outro jogo, também impossível, é proposto, *Fonts*. Neste, deve-se relacionar dois campos, um em que há o nome de grandes escritores da língua francesa – tais como Aragon, Balzac, Cocteau, Giraudoux, entre outros – e, no outro, o nome de fontes tipográficas – Garamond, Helvetica, Courier, entre outras – sendo que o desafio seria identificar e clicar no nome do autor e na fonte tipográfica correspondente. Em caso de acerto, o texto apareceria, caso contrário, retorna-se à tela inicial. Ainda nas instruções, há a advertência de que “todos temos nosso branco de memória” e que “para complicar, há vinte textos, quinze nomes de autores e somente quinze correspondências”. Como tal jogo propõe o irônico absurdo de identificar autor e tipo de fonte, ele depende completamente do acaso e da sorte. Depois de tentativas e insucesso de identificação, ao final, os trechos dos autores se apresentam somente com a identificação do tipo de fonte. Enfim, as combinações possíveis

parecem sempre escapar, como nas associações surrealistas cujo sentido nos escapa. Somos convidados a jogar um jogo que não chega a lugar nenhum, que repete os erros e a limitação imposta pela nossa interação com a máquina, tal como em *Level Five* (1996). Do mesmo modo, a instalação como um todo parece provocar este mesmo efeito, o da impossibilidade de jogar, ou, ao menos, de jogar linearmente e pelos limites de nossa percepção e fazer com que fracássemos no desafio de “zapear mentalmente”, afirmando uma disjunção entre o tempo perceptivo do olho e da compreensão.

Há também, evidentemente, uma crítica à televisão – “que destrói nosso cérebro”, nesta mensagem que se apresenta no computador interativo da zona *Video* –, pois o modo de atenção do zapear é dispersivo, e a velocidade das sequências simultâneas nos faz rapidamente esquecer o que foi visto, em uma percepção que constantemente dilui o que seu viu anteriormente, um assistir sem memória. Ao mesmo tempo, ao mimetizar e reproduzir este comportamento, denuncia e nos torna cômicos deste modo de relação com o dispositivo. Ainda, outro desdobramento seria o desafio à capacidade de concentração, e, neste sentido, revela ou a inadequação dos nossos sentidos diante do aparato ou que o dispositivo se dirige a uma percepção treinada, aperfeiçoada, que implicaria a inervação entre o homem e a técnica, tal como empreendida por Benjamin. Uma instalação de 1990 que se destinaria, talvez, a um espectador do futuro. Também, nesta instalação que se propõe a ser uma televisão imaginária, pois dificilmente poderíamos ter um canal que exibisse conteúdos distintos e, ao mesmo tempo, críticos ao próprio aparato, há zonas que implicam diretamente a televisão e como esta pode ser re-apropriada para a realização de uma tarefa crítica. Trata-se do vídeo *Le 20 heures dans les camps* (O jornal das 20 horas nos campos, 1993) que mostra um grupo de jovens refugiados bósnios que, de modo criativo e improvisado, organizam seu próprio canal televisivo no campo de refugiados. Por meio da montagem de imagens por eles gravadas, outras advindas de canais de notícias diversos e de entrevistas com outros refugiados, estes jovens apropriam-se da televisão como meio de compreender o que se passa no mundo, bem como sua própria condição, sendo também um meio que permite construir uma partilha da coletividade dos refugiados – incluindo os que assistem às emissões. Ao mesmo tempo, trata-se de denunciar a guerra e suas consequências. Outro vídeo é *Détour, Ceaucescu* (1990) sobre um evento que seria contemporâneo ao período de concepção da instalação – ou seja, naquele momento faria parte das atualidades recentes, mas posteriormente já convertida em História – na qual Marker monta as imagens de emissões jornalísticas sobre a queda do ditador romeno

pelo levante popular, juntamente com *spots* publicitários. Segundo Moisdon⁹⁷, seria um dos primeiros acontecimentos históricos a ser acompanhado “ao vivo pelos telespectadores”, no qual Marker denuncia a perversão da mídia que, por meio de seu voyeurismo e sensacionalismo, reduz a representação histórica ao “seu valor comercial”. Enfim, embora o dispositivo apresente conteúdos críticos à própria televisão, seu modo de apresentação simultânea e múltipla que horizontaliza o zapear cria uma recepção tão dispersa como a da televisão, em que mesmo imagens ou informações importantes se perdem numa sucessão incessante e concomitante de jogos de luz e de sons. Deste modo, ainda mimetizando a televisão, ele denuncia o modo de percepção engendrado pelo aparato. Na consideração de Bellour (1990, p.170), esta instalação que forma o conjunto agenciado como “o sonho de uma obra nascida da lixeira da história e de suas utopias”, traz a “promessa informática” de que cada homem possa se tornar o montador-criador de sua própria sequência, em um “satori-bricolage” no qual cada um poderá escrever/montar seu próprio filme, sua própria poesia por meio de imagens, sons e palavras.

História como repetição macabra

Num trecho de *Sans Soleil*, vemos vários jogos de videogames em locais especializados, nos quais o jogo está embutido na mesa, permitindo beber e comer sem interrompê-lo. As pessoas que aparecem estão jogando compenetradas, uma vez que elas poderiam passar o dia inteiro ali em suas partidas. O comentário diz que acompanhou o surgimento de todos estes jogos eletrônicos e que o viajante, remetente das cartas, poderia mesmo jogar de memória, escutando sua música e seus sons particulares. Diferentes modalidades de *games* nos são apresentadas, sendo que em um deles deve-se bater com um martelo nas cabeças que saem de tocas, cujo jogo original continha animais e a versão que aparece é justamente a que exhibe cabeças de chefes em sua hierarquia, numa tradicional e típica empresa japonesa. Para o jogador que performa freneticamente de modo aplicado, a simulação da brincadeira toma contorno real, em que o simbólico toma o lugar do real, pois ele se vinga efetivamente de cada um de seus superiores. O personagem Hayao Yamaneko,

⁹⁷ Encycopédie Nouveaux Médias. Disponível em : <<http://www.newmedia-art.org>>.

por sua vez, também criaria jogos em sua máquina da zona sintetizadora de imagens e de tempos. Num determinado momento, o comentário diz:

Os videogames são a última fase do plano de assistência das máquinas à espécie humana, o único plano que oferece um futuro à inteligência. Até o momento, a intransponível filosofia do nosso tempo está contida no *Pac-Man*. Eu não sabia que ao sacrificar minhas moedas de 100 yens que ele iria conquistar o mundo. Talvez porque ele seja a mais perfeita metáfora gráfica da condição humana. Ele representa, em sua justa dose, as relações de força entre o indivíduo e o ambiente e nos anuncia sobriamente que se há alguma honra em entregar o maior número de ataques vitoriosos, no final das contas sempre termina mal (MARKER, 1982).

O *Pac-Man*, este típico videogame dos anos 1980 – que traz uma cabeça redonda que deve comer as balas distribuídas num labirinto, sem ser pego por fantasmas que a perseguem – transforma-se aqui em metáfora para a condição humana, pois, no jogo da memória do filme, assombrado por fantasmas de um passado recalcado, o indivíduo acaba sempre sucumbindo ao fantasma ou à história. Uma tela do jogo mostra o signo gráfico redondo buscando alimento e, ao final, sendo devorado pelo fantasma. Assim, o otimismo ou a utopia de que as máquinas liberariam o homem ou se apresentariam como uma interação de colaboração para a melhora da vida humana também só pode se tornar desde já uma constatação nostálgica, pois tanto na história, quanto nos jogos simbólicos, a humanidade parece estar fadada a repetir eventos que “sempre terminam mal”.

A morte como destino inevitável dos homens e de todos os seres vivos aparece aqui num cerimonial em memória aos animais mortos no zoológico de Ueno em Tóquio. O comentário diz que “os mesmos crisântemos” são oferecidos aos animais e aos homens, não há, portanto, distinção e hierarquia entre as bestas e os humanos. Vemos crianças e adultos em longas filas, esperando para oferecerem um crisântemo branco e rezando pelos animais. Ouvimos então que “a parede que separa a vida da morte não nos parece tão espessa como para um Ocidental”, assim, não só a separação entre humanidade e animalidade seria tênue no Oriente, como a morte e a vida não seriam polos diametralmente opostos tal como no Ocidente. Imagens de rostos de crianças são mostradas e, num rápido relance, insere-se uma imagem de uma girafa que corre ao longe. O comentário nos diz, então, que via a curiosidade nos olhos das crianças que pareciam procurar compreender a morte, como se olhassem para tentar atravessar esta parede não tão espessa. Uma imagem oriunda da televisão japonesa, que mostra um homem mascarado que atira frontalmente em direção à câmera e aos espectadores, é seguida da cena da girafa que corria, vista anteriormente, aqui, abatida com um tiro. O som

de disparo da arma da televisão se repete e a girafa é atingida diversas vezes, até tombar. O caçador se aproxima e atira mais uma vez na cabeça do animal. A cena é cruel e mostra a morte gratuita de um animal, a sequência exibe ainda aves de rapina que sobrevoam o local. Inserem-se aqui as imagens dos crisântemos depositados, tornando-se, assim, uma oferenda à girafa sacrificada. A montagem mistura imagens de diversos registros e, ao final, volta-se para a cena terrível em que as aves devoram os olhos da girafa morta.

A sequência seguinte nos leva à Guiné-Bissau, mas se relaciona com a anterior ao falar do país dos mortos. Nas ilhas dos Bijagos, “a morte não é uma parede a atravessar, mas um caminho a seguir”. A câmera percorre um rio repleto de vegetação, num *travelling* contínuo, em que se destaca o verde das águas e das árvores. Segundo o comentário, o itinerário dos mortos era percorrer as ilhas até alcançar a última praia para pegar um barco para o além, para o destino após a morte. Uma mesma tomada de uma paisagem similar de um rio com vegetação, mas em preto e branco, é inserida, transportando-nos para outro tempo, por meio da montagem, levando-nos justamente em direção ao tempo das guerrilhas pela independência na Guiné-Bissau e em Cabo Verde, a partir de 1963. A imagem de arquivo nos mostra Amílcar Cabral – que iniciou e organizou o movimento pela independência – em um gesto de despedida, o comentário anuncia que se tratava efetivamente de um gesto de adeus, pois esta seria sua última imagem, ele seria morto por membros do próprio partido que criou, o PAIGC (Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde). Logo após, outra imagem de arquivo em preto e branco, repete o mesmo enquadramento da anterior, e mostra um outro homem a repetir o mesmo gesto de Amílcar, trata-se de seu meio-irmão Luís Cabral, que também participou ativamente da luta. A guerrilha saíra vencedora, Guiné-Bissau conquistara sua independência em 1973, tendo Luís como seu presidente. Segue-se uma sequência de imagens filmadas na guerrilha. Depois, retorna-se para a imagem em preto e branco, na qual os combatentes participantes deste movimento se cumprimentam e se abraçam. Tecem-se comentários sobre o legado de Amílcar, sobre a esperança de construir uma sociedade diferente após a independência. Mais uma vez, a cena em que Luís abraça seus companheiros, neste registro em preto e branco, é montada, pela continuidade do gesto, com uma imagem colorida, em que ele abraça seus soldados. O comentário localiza esta imagem como datando de 1980 e acrescenta que, para “ler bem estas imagens”, seria “preciso ainda avançar no tempo”. Enquanto vemos esta imagem colorida de Luís Cabral condecorando seus soldados, ouvimos o comentário dizer que dentro de um ano Luís seria

preso, traído por um de seus próprios companheiros, Nino Vieira, que toma o poder – vemos sua imagem, um soldado que se emociona. Assim, enquanto se vê na imagem o que parece ser a emoção da luta coletiva que visa instaurar uma nova sociedade, o deslocamento para o futuro do comentário desmonta e ressignifica a imagem: o combatente Nino não vertia lágrimas emocionadas pela luta em comum, mas por não ter sido devidamente reconhecido. Ao considerar que se poderia compartilhar uma memória em comum, vêem-se, então, somente memórias fragmentadas de indivíduos isolados, assim como a revolução e a utopia de um país diferente e livre são substituídas pelo esfacelamento do partido e pelo fracasso da luta empreendida, seguida pela interminável disputa pelo poder que leva a uma guerra civil. O comentário conclui que a queda repetida e o fracasso parecem já previstos pela história, o que nos leva a crer em “uma espécie de amnésia do futuro que a História dispensa [...] daqueles que ela recruta”. A imagem de uma marcha de homens e mulheres de uma tribo africana é seguida de uma sequência de pessoas carregando armas de fogo. Esta repetição da história, de golpes e traições que levam à guerra, relaciona-se mais uma vez com a fala de Brando/Kurz em *Apocalypse Now*, mas recuperada aqui, em que a “única aliada da história seria o horror – que tem um nome e um rosto”. Mostram-se, então, a terrível imagem de uma perna em putrefação cheia de vermes e um rosto de um cadáver, imagens do horror desta história africana.

Assim como o jogo de videogame que está destinado a acabar mal a cada jogada, a história também repete os mesmos horrores. A independência da nação africana é alcançada, mas seguida de golpes e lutas que mergulham o país na miséria e num estado de guerra civil constante. O jogo macabro da história, que faz com que uma amnésia do futuro seja mesmo desnecessária, parece se cumprir. A repetição de gestos montados pelo filme em conjunção com o comentário marca e dá a ver a tragédia da história, como se as imagens mesmas a antecipassem, cuja sina sob signo do horror parece efetivamente se cumprir. Se avançarmos no tempo, para além do filme, veremos que Nino Vieira será derrubado por um golpe militar e o país mergulha na guerra civil. Vieira retornará ao poder em 2005 e será assassinado em 2009. Outros golpes militares continuarão a acontecer neste país assolado, em um estado de guerra interminável.

Retorno às Imemórias das Guerras

Retornando ao CD-rom *Immemory* (1998), Marker traça uma forte relação entre cinema e guerra. Ao entrarmos na zona denominada Guerra, deparamo-nos com um fundo repleto da palavra “guerra”. Surge um outro texto que se sobrepõe: “esta guerra de quatorze [I Guerra Mundial], imaginada segundo os filmes, com seus pilotos de caça”. Aparece um conjunto de três imagens, como um pedaço de película — fotogramas de um filme — em que se vê no alto a imagem imóvel de um primeiro plano de um piloto que observa o avião-caça que o persegue, a imagem seguinte em movimento mostra uma curta seqüência que culmina no choque entre os aviões, a última imagem, imóvel novamente, mostra o rosto do piloto frontalmente. A primeira e a última imagem fixa tomam a dimensão da tela e, após uma foto de um caça xadrez, aparece uma ligação para a zona Cinema, dentro desta área da guerra. Ao fundo uma imagem sobreposta em que vemos cruzeiros de tumbas e mais nitidamente um cartaz denominado “*La Petite Illustration*”, em que figura no centro uma foto com soldados. Um texto nos diz sobre as batalhas consideradas como “epopéias francesas”: Joana D’arc e a Batalha de Verdun — uma batalha da Primeira Grande Guerra entre franceses e alemães que resulta num imenso número de mortos. São estas batalhas, que encarnadas no cinema, habitam a memória de infância. Memória da Primeira Guerra e a espera pela Segunda, ironicamente Marker (1998) diz que “o cinema não cessava de denunciar a Primeira para tornar impossível a segunda”, concluindo que “se pode medir bem seu poder a partir deste exemplo”.

Depois, outro cartaz de um filme “*Espionne ou La guerre sans armes*” (Espião ou a guerra sem armas) nos é apresentado e outro texto reflete sobre as representações ideológicas do cinema na guerra: a figura do espião é interpretada como imundo, em se tratando do alemão, e compreendido como herói, quando se trata de um aliado. No entanto, continua o texto: “é também o cinema que iria mudar nossa visão e um dia nos faz compreender como uma mão vista em primeiro plano poderia, ao tombar, não ser mais uma mão inimiga” (MARKER, 1998). O absurdo da guerra, da redução ao inumano, também acaba denunciada pelo cinema. Duplo poder do cinema, que pode servir como aparelho ideológico e de propaganda na guerra, mas que também pode trazer à tona a crítica, servir como contra-informação, espaço para outra reflexão. A idéia de que as imagens da Primeira Guerra não previnem a ocorrência da Segunda também aparece no filme já citado *Souvenir d’un avenir*

(*Lembranças de um porvir* 2001)⁹⁸, em que as fotos tiradas pela fotógrafa Denise Bellon nos anos 30, neste entre-guerras, era testemunho da que ocorrera e já anunciava, sem que se soubesse, os horrores que se seguiriam. Há uma sequência em que se exibem as fotos dos rostos deformados dos ex-soldados da Primeira Guerra, que se reúnem justamente em uma mobilização para denunciar os horrores da guerra, para “testemunhar e advertir” (MARKER, 2001), como modo de não permitir que estes se repitam. No entanto, a própria história surda e cega revelará o fracasso, como atesta o próprio comentário, ao afirmar “nós sabemos o que se seguiu” (Ibidem). Em breve, a Segunda Guerra estoura e, após esta, tantas outras guerras continuarão acontecendo.

Uma versão da instalação *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men* (2005), que podemos ver parcialmente ao percorrer o museu virtual na Ilha Ouvroir de Marker no *Second Life*, apresenta, em suas telas, de maneira intercalada, imagens de rostos que se desintegram, se deformam, ao mesmo tempo em que apresenta um texto de Marker, que pauta sua reflexão a partir do poema *Os Homens Ocos* (*The Hollow Men*, 1925), de T. S. Eliot, no qual os ecos da Primeira Grande Guerra se fazem presentes. O texto aparece em branco sobre fundo negro, avançando e recuando na tela de modo fragmentado, nos fala também sobre o século XX, marcado pela guerra, em que uma infância passada no entre guerras vê com a eclosão da Segunda Guerra a inverdade do final da Primeira como “fim de todas as guerras”⁹⁹:

[...]“Elmos cheios de nada” ou “vozes dessecadas”
Ou “quietas e inexpressivas”
Quantas vezes estas palavras se aplicariam aos meus caros passageiros
A bordo da errática linha
Do Século XX?
Nós somos os homens ocos
Nós somos os homens empalhados. [...]

Entre cada canção
E cada silêncio
Entre cada palavra
E toda promessa de uma palavra
Tomba a Sombra
Porque Teu é o Reino
A vida é muito longa

⁹⁸ Trata-se de um filme que, assim como o célebre *La jetée* (1962) e *Si j'avais quatre dromadaires* (1967), é realizado com imagens fixas. *Souvenir d'un avenir* (2001) retoma as fotografias de Denise Bellon, que integrou a Alliance Photo em Paris, primeira agência independente de fotógrafos com atuação entre 1934-40, que realizava a distribuição de imagens à mídia, de fotógrafos como Pierre Verger, Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Bellon também acompanhou e fotografou inúmeras exposições surrealistas. O filme foi realizado por Marker em conjunto com Yannick Bellon, filha da fotógrafa homenageada, que é montadora e diretora de filmes.

⁹⁹ Chris Marker.(2008). *A Farewell to movies*. Zurich: Museum für Gestaltung, p.34-37

Entre os planos descobertos de Somme
E as areias de Iwo Jima
Entre batalhas aéreas sobre Dunkirk
E o dedo que disparou a bomba
Tomba a Sombra
[...] “Assim termina o mundo
Não com uma explosão, mas com um suspiro”,¹⁰⁰

O poema de Marker retoma motivos e trechos do poema de Eliot, fazendo ecoar, retrospectivamente, nos versos deste, a tragédia da Segunda Guerra como continuidade e retomada da Primeira, através de imagens de um mundo assolado pela destruição, em que a “terra morta” do poema original é traduzida como “imagens das trincheiras” que marcaram a infância daqueles que tiveram seus pais nas batalhas da guerra; “terra do cacto” seriam as cercas de arames farpados. Os homens desprovidos de vida, vazios e ocos, rostos que se desfazem, compõem este canto de guerra marcado pela morte e pela perda. Ainda, no trecho final, Marker retoma as inúmeras batalhas que marcaram o século como a ofensiva de Somme na França, uma das maiores batalhas da Primeira Guerra, a batalha de Iwo Jima, no pacífico, e o combate aéreo em Dunkirk, na França, durante a Segunda Guerra e, por fim, chegando à bomba atômica. Trata-se de um réquiem aos mortos da guerra, a um mundo que, embora marcado pelas assombrações de violentos conflitos, cada vez mais parece destinar tais lembranças ao esquecimento, ao que Marker responde com um belo poema que reacende as “zonas” da memória.

Percorrendo os diversos caminhos da memória, passando por diversas zonas de imagens, textos e sons, muitas vezes ao tentar refazer o mesmo caminho, nos perdemos e, felizmente, chegamos a um lugar inesperado e desconhecido. Assim é viajar por *Immemory*, como o flâneur ou a criança de Walter Benjamin (1997, p. 73), ao percorrer a cidade em que “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”. Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 404-405), há em Benjamin uma espécie de espacialização do tempo, sendo que é através das ruínas e das imagens dos lugares que se chega à atividade da memória, como nos seus escritos sobre o mundo de sua infância em que a cidade se torna um mapa das afetividades e das

¹⁰⁰ Ibid. Valemo-nos da tradução para o português do poema *The Hollow Men* por Ivan Junqueira em T.S. Eliot. (1981). *Poesias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 117 para contrapor ao original de Eliot e ao poema de Marker. Para uma análise mais detida desta instalação de Marker ver Viva Pacci (2008), *This is (not) the end. “Life is very long” avant et après The Hollow Men In Pacci & Habib. Chris Marker et l’imprimerie du regard*. Paris: L’Harmattan, p. 275-291.

lembranças. Tanto em *Immemory* como para Benjamin, a tarefa não é a da recordação e reconstrução da memória do passado, mas de apropriar-se de uma reminiscência, como constituição de uma imagem dialética que coloca em relação tempos diferentes, a partir de uma necessidade política da memória. Antes, como nos diz Benjamin (1929/1993, p.37) acerca de Proust: “o mais importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”. Tecido este feito de recordação e esquecimento, que a cada dia, como Penélope se põe a tecer novamente, o trabalho do esquecimento permite uma nova reminiscência a cada despertar. *Immemory* repõe esta idéia, dos diversos caminhos através de zonas que criam tecidos de reflexão, a cada possibilidade diferente de articulação, cabendo ao espectador-leitor-navegador apropriar-se deles.

Ensaio

Sans Soleil – filme canção por uma memória

O nascimento do Sol

A cada manhã, antes que o dia se levantasse, toda tribo ia se reunir junto ao rio, de onde o horizonte se mostrava mais claramente sobre a floresta. Ah Ngang, o ancião, chegava por último. Ele se concentrava longamente, pronunciava algumas fórmulas mágicas pouco audíveis, rosto e mãos se colocavam num longo e penoso diálogo com o horizonte. Ao final do debate, o horizonte cedia e o sol, por vezes abóbora amarela, por vezes grande fruto vermelho, subia por detrás das árvores. Era o nascimento do novo sol, que tinha somente um dia para viver antes de recair, não se via muito bem como, do outro lado da floresta. Aplausos saudavam sempre a performance de Ah Ngang e a tribo velava-o ternamente.

Como ele se tornava velho, empreendeu a iniciação de um rapaz, Sayub, para que, na ocasião de sua morte, a tribo não ficasse sem sol. Ele lhe ensinou as fórmulas e os gestos, com interdição de se servir delas enquanto ele ainda estivesse vivo.

Mas, quando ele estava mesmo à beira da morte, pediu aos outros que o deixassem só com Sayub, a fim de revelar-lhe o último segredo. “Não diga jamais a ninguém, salvo àquele que te sucederá quando sua hora chegar, mas o sol se levanta sozinho. Não me julgue mal, não é para ganhar uma vida protegida no seio da tribo que eu perpetuei uma mentira que nossos ancestrais transmitiram desde os primeiros tempos. Mas a tribo ama que seja assim, eles são menos tristes assim. A sua vez agora.” E ele morreu.

Sayub não disse nada para não afligir o velho homem, mas ele sabia da história. Ele era curioso por natureza e o acaso de um encontro com um branco lhe fez aprender um certo número de coisas sobre o mundo para além das florestas. Não a ponto de desmascarar a mentira de Ah Ngang, de quem ele tinha um pouco de medo, mas o suficiente para se fazer, há tempos, uma promessa.

Esta promessa, ele a cumpriu a partir da manhã seguinte. “Habitantes da tribo, disse ele, nós amávamos e respeitávamos Ah Ngang, mas ele era o passado, com ele morreu uma certa idéia poética do mundo, saudamo-la e sigamos corajosamente adiante: nossa tribo não pode ficar eternamente de fora de um progresso que tem tanto a nos oferecer. Aprendam enfim a verdade: *o sol se levanta sozinho*.” Todo mundo o olhou com temor e depois eles contemplaram o horizonte. Sayub não pronunciou nenhuma fórmula, nem se entregou a nenhuma mímica. E o sol não se levantou. Nem neste dia. Nem no dia seguinte. Nem nunca mais.

(Chris Marker, 2002, In *Nouvelles du Doppelwelt*)

[...] *Você se aprova de ter escrito, um dia, que o passado é como o estrangeiro: não é uma questão de distância, é uma questão de fronteira.*¹⁰¹ - Chris Marker, *Le dépayés*, 1982

¹⁰¹ « [...] *tu t' approuves d' avoir écrit un jour, que le passé, c' est comme l' étranger : ce n' est pas une question de distance, c' est le passage d' une frontière.* » Trecho de *Le Dépayés* (1982) de Chris Marker, livro com textos e fotos sobre o Japão, que se encontra também no CD-ROM *Immemory* (1998). O livro é contemporâneo do filme *Sans Soleil*, com o qual guarda diversas relações e entrecruzamentos, cujas imagens são encontradas nas fotos. Há também um diálogo do texto do livro com o comentário desse mesmo filme.

Compreendemos o documentário como um campo historicamente constituído por diversas práticas diferentes entre si, dentre as quais muitas problematizam a própria definição de um campo homogêneo e definido, questionando a veracidade da representação do mundo histórico (tal como muitas vezes é definido e compreendido pelo senso comum, entendendo o documentário como diametralmente oposto ao cinema ficcional), levando a uma reflexão sobre o próprio cinema como construção de um discurso. Assim, as discussões¹⁰² sobre o documentário partem da problematização da objetividade – dada a crescente prática de questionamento sobre o próprio meio e de modos de construção subjetivos. Práticas experimentais e o posicionamento de um “eu” nos filmes fizeram com que outra designação surgisse para eles – “cinema-ensaio”.

Analizamos aqui o que constituiria o cinema enquanto ensaio em Marker, em particular no filme *Sans Soleil* (1982), o qual é construído como “cartas-filmes” de um cinegrafista que viaja pelo mundo e as endereça a uma mulher (e a nós, espectadores). Imagens e comentários sobre o Japão e sobre a África de colonização portuguesa (Cabo Verde e Guiné- Bissau), entremeadas por outras imagens da Islândia e da tentativa de fazer o percurso do detetive Scottie, do filme *Vertigo*, de Hitchcock, que segue a personagem Madeleine pela cidade de São Francisco. Reflexões sobre o estatuto do tempo e da memória estão presentes no filme, bem como sobre o próprio fazer cinematográfico. Trata-se de um filme sobre o qual é muito difícil responder a pergunta “do que se trata”, pois as fronteiras entre documentário e ficção são borradas. Afinal, o que haveria de comum entre passageiros adormecidos nos trens de Tóquio, imagens da guerrilha pela independência na Guiné-Bissau, um vulcão em erupção e imagens da televisão japonesa? No entanto, este aparente vagar de um lugar ao outro, de um discurso e articulação de imagens aparentemente dispersas, apresenta temas que são retomados no filme, ainda que de modo descontínuo, fazendo reverberar imagens, comentários e articulações em seu decorrer, a cada retomada.

O filme é constituído de imagens captadas *in loco* nos diversos lugares percorridos pelo personagem cinegrafista — o remetente Sandor Krasna das cartas em forma de filme —, bem como de imagens filmadas por terceiros, imagens de arquivo, imagens da televisão e imagens videográficas alteradas por sintetizador. Sua estrutura é não-linear e heterogênea, como se o filme realizasse o percurso de uma memória, através de associações de um

¹⁰² Ver Bill Nichols (1991). *Representing reality: Issues and Concepts of Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press. Do mesmo autor *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (1994). Também Stella Bruzzi (2006). *New Documentary – Second Edition*. London: Routledge.

pensamento que vagueia, mas que apresenta determinados motivos e temas, que, por sua vez, são retomados e, na medida em que são recuperados e reassociados adquirem novas significações, por vezes inesperadas. Para tanto, o comentário tem um papel muito importante neste filme, bem como em outros filmes de Marker, pois é ele que constrói, poeticamente, as significações, juntamente com a montagem.

Ensaaios

Um filme que se pauta num discurso subjetivo, através das cartas- comentários lidas pela sua narradora, que parece se realizar num processo que divaga, é facilmente denominado cinema-ensaio. O que seria, afinal de contas, o ensaio? E o que seria o ensaio cinematográfico? Partiremos de algumas considerações sobre os *Ensaaios* inauguradores de Montaigne para pensarmos depois a forma do Ensaio em Adorno e suas possíveis relações com o cinema markeriano.

Para Starobinski, o ensaio se caracterizaria justamente pela ausência de regras, ele não se submeteria a formas já determinadas. Poderia, então, tomar a sua significação de ensaio (*essai*) na acepção de tentativa, tentar (*essayer*) algo. Sua designação em latim *exagium* diz respeito à ação de pesagem, que também tem relação com *examen*, ou seja, de pôr à prova, remetendo igualmente ao teste e à experimentação. (MÉNIL, 2004, p. 95) Destas significações da ação de tentar algo e dos resultados provenientes da tentativa, de experiência e de experimentação, ele retém a idéia do caráter experimental, um espírito aventureiro que o ensaio teria. Por isso, ele traria uma grande liberdade de motivos e, também, no tratamento dado pela escrita. Em português, de forma similar, as palavras experiência e experimento guardam o radical comum que se refere ao radical *perig*, proveniente do verbo em latim *periri*, ao qual relacionam-se, não só a tentativa e o ensaio, mas também o perigo e o risco¹⁰³. Lembremos, da mesma maneira, que o sentido de experiência (*Erfahrung*), em Walter Benjamin, contém a idéia de partilha humana, que se perderia na modernidade. Segundo Olgária Matos¹⁰⁴, a palavra também traz a idéia do perigo (*Gefahr*) e do viajar (*fahren*). O ensaio como escrita que experimenta, que parte para uma viagem a lugares desconhecidos,

¹⁰³ Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. (2001). Rio de Janeiro: Objetiva, p. 1287, p. 2189

¹⁰⁴ Palestra “A educação: *philia* e sociabilidade” proferido por Olgária Matos durante as atividades da ocupação da reitoria da USP em 01/06/2007.

correndo os riscos de seu percurso. Escrever para si mesmo, sendo que as descobertas se fazem na medida em que se escreve, em que os diferentes regimes de escritura reconhecem também as incertezas do caminho que percorre. Ainda segundo Starobinski, há uma interrogação sempre presente, a partir do “*que je-sais*” de Montaigne, um discurso de questionamentos que inaugura uma nova reflexão.

A relação indissolúvel e numa via de mão-dupla entre sujeito e objeto é outra característica que Starobinski nos apresenta. O ensaio reconhece, na sua relação com o objeto de sua experiência, a sua opacidade e a impossibilidade de exauri-lo, pois também, na medida em que se relaciona com o objeto, o próprio sujeito se modifica, experimenta a si mesmo, sentindo as reverberações que nele se produzem, a partir deste contato. Por isso, o ensaio teria aquela grande liberdade formal e o caráter “arriscado, insubordinado, imprevisível e perigosamente pessoal.” (STAROBINSKI, 1985, p.194) Sua abertura e o aspecto de inacabado trazem esta marca da experiência entre sujeito e objeto. Haveria também uma dimensão reflexiva do ensaio, metalinguística, por vezes, que se exporia enquanto mediação e autoinvestigação do modo de expor. O discurso ensaístico admitira também a sua posição e pertencimento dentro do tempo histórico, por isso mesmo não se submeteria a estruturas e métodos prévios, buscando um modo de se situar diante do mundo dos discursos do passado numa relação inesperada com o presente. Segundo Glaudes (2002, p. III), a experiência de estranhamento perante o mundo cambiante marca a relação do ensaio com o objeto e com o próprio sujeito, que se percebe nesta interação em constante transformação. No entanto, não seria por isso um mero vagar do discurso, conversação, proliferação desenfreada, pois embora o ensaio não obedeça a ordenações prévias, constroi seu próprio modo de organizar seus temas. Conforme indica Starobinski, através das análises de Butor, há “um plano arquitetural dissimulado” por trás dos ensaios do próprio Montaigne. Mathet (2002, p. 107-119) nos indica no artigo *Les marques formelles des Essais, de l'Essai?* algumas marcas do discurso ensaístico que nos parecem fundamentais: haveria um espaço dialógico do texto que, na enunciação, pensa sobre seu próprio percurso e construção como metanarrativa, bem como abre um espaço de possibilidades de contradição – nas quais as tentativas de um modo de julgar são retomados no decorrer do tempo. Haveria também a dimensão do jogo – em que o humor está presente nos textos, ao mesmo tempo em que joga com as palavras através de trocadilhos e da homonímia. Ela nos indica também um espaço discursivo no qual o autor constantemente se endereça aos leitores, utilizando-se de um estilo que se aproxima da fala

informal que “somente simula a improvisação” – ainda que ela nos lembre de que se trata de uma “eloquência que ri de si mesma”. Outra marca discursiva, que nos parece fundamental, é o uso da citação, que faz Montaigne dialogar com outros textos e escritos da tradição. No entanto, ele o faz através de um deslocamento em que a citação é desprendida de seu contexto, criando novos sentidos e, por vezes, uma reviravolta ou torção de sentido. Assim temos, segundo Mathet (2002, p. 117) que “de fato, os autores antigos, absorvidos pela reescritura, dizem, então, outra coisa no seu próprio contexto, como certos quadros da época dão a ver do mesmo objeto uma figura que difere em função da posição do espectador” (a autora refere-se aqui à anamorfose, esta distorção da imagem através de regras da ótica, como aquela encontrada no quadro de Hans Holbein, *Os embaixadores*, de 1533, em que uma imagem, que vista frontalmente, causa estranhamento e não é identificada, mas ao se caminhar para as laterais é possível ver a imagem de uma caveira). Modo de citação que nos remete também a Benjamin no projeto das *Passagens*.

Outro debate, já no século XX, desenvolvido por Adorno sobre o ensaio, parece-nos também significativo. Reagindo a uma crítica ao ensaio, como discurso superficial que vagueia, e criticando um certo tipo de texto que se denomina ensaio sem sê-lo – folhetins e produtos da indústria cultural, Adorno ensaja resgatar o valor crítico do ensaio, cuja relação com o objeto e com a forma de exposição é determinante para esta diferenciação. Para Adorno, o ensaio teria um valor estético, na sua forma de reconfigurar a relação entre sujeito e objeto, sem vistas a uma síntese conciliadora, mas, antes, admitindo a discordância, a contradição, pois, assim, se revelariam mutuamente em um movimento dialético. Contrapondo-se à ordenação do modelo de discurso dominante calcado no modelo científico na qual se pressupõe uma equivalência entre a ordem das idéias e a ordem das coisas – segundo um método dedutivo ou indutivo na apresentação das coisas – o ensaio, por sua vez, teria “consciência desta não-identidade” (ADORNO, 2003, p. 25), buscando relacionar-se com o objeto em sua historicidade e transitoriedade. Há uma recusa do conceito petrificado, “sem lacunas” e “invariável no tempo”, que mascara a mediação sempre presente na aproximação com os objetos. O ideal de objetividade imparcial e transparente que rege a ciência e sua linguagem é denunciado, lembrando que toda experiência é mediada e historicamente produzida, bem como os próprios conceitos e noções. Mobilizar os conceitos de outra maneira é a experiência do ensaio, de modo que “os conceitos não formam um contínuo de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os

vários momentos se entrelaçam como num tapete” (*Ibidem*, p.30) Assim, o modo ensaístico traria em si as marcas, “a memória desse processo” do trabalho com o conceito, que não aparece como portador de uma única significação. A continuidade prezada pelos discursos colonizados pelo ideal científico pressupõe falsamente a coerência do objeto, negando suas contradições e pré-formatando o próprio pensar. Por isso mesmo, o ensaio pensaria de modo fragmentado, pois a realidade o é; assim, o encontro se daria justamente nas fraturas, na descontinuidade e no conflito.

O ensaio recusa a certeza, a enumeração, a clareza e a distinção, bem como a ordem das razões. Coloca-se, antes, de modo aberto na experiência de viver, de se arriscar contra o já estabelecido. Portanto, não visa a um *telos*, a uma conclusão, tampouco busca seus fundamentos e origens. Há, antes, uma configuração de conceitos como constelação, cria-se um campo de forças que “expressa sua intenção utópica.” (ADORNO, 2003, p. 31) Ainda citando um trecho de Max Bense acerca do ensaio, ele afirma que tal constelação não é arbitrária, pois é justamente a experiência com o objeto que a determina:

[...] Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem questiona e apalpa, quem o prova e submete à reflexão, quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (BENSE *apud* ADORNO, p. 36)

Trabalhando com conceitos e textos culturais já estabelecidos, o ensaio reflete sobre estes e os repõe em outra configuração, em que aquilo que se silenciou pode alcançar o plano expressivo. Na forma expositiva, o ensaio guardaria relações com a retórica, na medida em que se valeria da autonomia na exposição, deste caráter da fala esquecido e apagado pelo discurso da ciência. Para Adorno (2003, p.42), esta relação com a retórica se estabelece pela liberdade de expor, em que as transições se utilizam da “livre associação, da ambiguidade das palavras e da omissão da síntese lógica”. Descartando a conclusão e os modos dedutivos ou indutivos de se proceder na reflexão, o discurso ensaístico privilegiaria as conexões transversais. O que confirma que “o ensaio não é desprovido de lógica”, mas cuja lógica e modo de conexão diferem substancialmente da lógica formal do discurso vigente. Segundo Adorno, “o ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los”, ou seja, seu modo de articulação é paratática. É nesta construção por justaposição e tensões que Adorno aproxima o ensaio da imagem, e com a qual podemos relacionar a imagem dialética benjaminiana. Didi-

Huberman (2010, p.94), ao tratar da forma ensaio, parte justamente desta “afinidade com a imagem” (ADORNO, 2003, p.42), de modo a adotar uma “montagem de imagens” numa relação de imobilidade das relações em tensão que se encontram em jogo. Na sua constituição e modo de se apropriar dos conceitos, Adorno aproxima-a da aprendizagem de uma língua estrangeira, em que se procura compreender o significado da mesma palavra em diferentes contextos, em que sempre há indeterminação e ausência de certeza, formando uma nova configuração dos conceitos que, relacionados entre si, apresentam a legibilidade que constitui “um campo de forças” (*Ibidem*, p.31). Esta legibilidade constituída como configuração de tensões, Didi-Huberman (2010, p. 97) aproxima-se da sobreinterpretação freudiana, contra o deciframento racional dos conceitos – que os aprisionaria – pois, nos sonhos ou nos sintomas, novas interpretações podem surgir, considerando que diferentes significações podem co-existir, na medida em que uma imagem pode relacionar-se a uma “série de composições de pensamentos inconscientes” (LAPLANCHE & PONTALIS, p. 490). Na sobre determinação, cada elemento do sonho pode remeter a vários pensamentos latentes, tomando diferentes configurações, cada qual permitindo uma outra legibilidade. Neste sentido, nem os conceitos no ensaio nem o fenômeno de sobre determinação são definidos e fechados em sua significação, antes trabalham com constelações de tensões que “retiram a coisa de suas interpretações óbvias, desmontando – separando – de seus estereótipos e remontando-a por um outro jogo de afinidades inesperadas que o ensaísta, ou o montador, alcançam” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 97).

Parataxe

Considerando o ensaio como um discurso paratático, que justapõe sem subordinar, há uma possível relação entre este modo de dispor o discurso, apresentado por Adorno, como modo paratático, e a montagem markeriana. Para tanto, apresentamos aqui o que seria a parataxe. Segundo Paulo Martins (2009, p.1, 2), parataxe, na antigüidade, era uma palavra que designava um modo de ordenamento estratégico no contexto militar da guerra, cujo significado seria dispor lado a lado. *Para* é uma preposição, cujo significado seria “junto a”, “lado a lado”, e *taxis*, substantivo derivado de verbo, cujos significados mais comuns seriam “arranjar e dispor”. Na linguística, é justamente esta significação que opõe os modos de

arranjo da parataxe em relação à hipotaxe, pois esta se valeria da subordinação como modo de organização dos períodos. Segundo Myriam Ávila (2007): “Por contraste, parataxe adquire uma conotação de liberdade, de desprezo à hierarquia, a princípio sintática, que pode ser expandida, como metáfora, para outros domínios”. A parataxe justapõe, não há relação de subordinação entre os períodos apresentados. Adorno dedica-se a tecer, numa análise dos poemas de Hölderlin, o que seria a parataxe e seu papel no interior de um projeto que visa realizar uma crítica da linguagem.

A linguagem da poesia, por se servir da mesma linguagem corrente das palavras utilizadas também pela filosofia, não pode se destituir da significação. Há, portanto, na linguagem, uma dimensão que diz respeito aos conceitos e a sua história, e que se relaciona com a síntese também. Assim, a poesia, com vistas a uma síntese não conceitual “se volta contra o seu meio: ela se torna uma dissociação constitutiva” (ADORNO, 1984, p.331). Esta dissociação ocorre justamente através de uma construção paratática por justaposição, que perturba a ordenação sistemática da lógica subordinativa. Para Adorno, tal agenciamento por justaposição é o modo de articulação da música, em que se desencadeia “a ligação associativa das frases, à maneira de um rondó”, na qual um determinado refrão ou tema é retomado, mas resiste à síntese e às afirmações predicativas. Assim, o subsumir o particular no universal, através da unidade e da identidade, que marca a linguagem, é colocado em suspenso na poesia hölderliana, pois em seus escritos “as palavras abstratas recusam a ilusão de sua conciliação com a coisa bruta” (*Ibidem*, p.325)

Ainda, para Adorno, este modo de articulação da parataxe não deve ser compreendido somente no nível “micrológico”, mas num contexto maior, de “estruturas mais vastas” como as da música. Nesta forma paratática, os termos intermediários de ligação entre dois momentos são eliminados, o discurso fluído é substituído pelo discurso abrupto, numa revolta contra a harmonia pré-estabelecida. Através da “constelação de palavras”, que recusaria a dimensão do conceito, tal justaposição traria uma presença concreta às palavras, cuja materialidade estaria perdida na abstração conceitual. Tal combinação “faria cantar uma segunda vez as palavras condenadas à abstração” (ADORNO, 1984, p. 333), deste modo, o aspecto alienante da linguagem, recolocado através de um estranhamento da linguagem por si mesma, traria uma crítica a este modo de operação do pensamento que se reflete no seu uso. Pois, o uso das palavras e dos períodos, segundo a ordenação lógica, da ordem das razões, é

sempre uma limitação e um ato de violência aos modos de pensar, ao qual se opõe a poesia. Segundo Ávila (2007):

Abandonos de argumentação, imagens desconexas, interpolações gratuitas, tudo compartilharia do caráter paratático. Tais figuras representariam, em termos de linguagem, o deparar atônito do sujeito com sua própria impossibilidade de significar num mundo em que a linguagem foi domesticada de forma extrínseca por instâncias alheias a ele.

A autora nos lembra também que a parataxe, antes de operar como um conceito, é uma forma que, como o ensaio, deve trazer um outro modo de refletir, de questionar o pensamento e a própria linguagem, sem visar a nenhuma conclusão, mas a um possível horizonte de síntese não conceitual, que coloca em cheque as formas e as idéias estabelecidas.

Gostaríamos justamente de nos deter em algumas destas possíveis marcas formais do ensaio presentes no cinema markeriano. Há uma recusa de uma estrutura facilmente identificável que se desenvolva por subordinação, pois, o filme – embora este possua uma estrutura baseada na discussão de diversos temas, que são retomados no decorrer dele – acaba por recusar um desenvolvimento linear em prol de uma exposição que se utiliza de fragmentos. Imagens e comentários são retomados no desenrolar do filme, como se um tema, que parecia abandonado, ressurgisse, mas cuja significação é sempre distinta da anterior, valendo-se da presença da imagem já vista e da memória do espectador. Lidar justamente com um mundo cambiante, de modo que as próprias imagens no decorrer do filme, pelo agenciamento através da montagem, sejam matéria a partir da qual se reflete sobre suas significações, faz deste filme um cinema-ensaio que pensa a si mesmo, como metadiscurso crítico sobre o próprio material imagético de que é feito. A transitoriedade histórica das imagens no tempo parece ser um *leitmotif* do filme. Retomando Adorno, a idéia é de que não há um pensamento que avança em sentido único, mas que opera em diferentes direções, coordenando os elementos de modo diferente, de modo paratático, em que não existe subordinação, mas, antes, a justaposição constante. A imagem do entrelaçado de um tapete, cujas conexões são transversais, ou o modo de construção de um rondó, em que temas musicais são retomados através de ligações por associação, nos parece ser o modo de constituição de *Sans Soleil*. Temas como memória, esquecimento, guerra, natureza da imagem – crítica ao caráter indicial, ou significação absoluta das imagens e dos signos, dentre outros, são retomados e refletidos no decorrer do filme.

Filme-ensaio

Já em *Lettre de Sibérie*¹⁰⁵ (1958), segundo André Bazin (1958/1998, p. 257), Marker “renovou profundamente a relação habitual entre o texto e a imagem”, cujos elementos marcantes são “seus textos incisivos, poderosos, em que a ironia joga esconde-esconde com a poesia, seriam o suficiente para assegurar ao seu autor um lugar privilegiado na produção do [...] cinema francês.” Para o crítico, seus filmes seriam ensaios, e diversamente à produção cinematográfica em geral — que considera a imagem como elemento principal do filme — a palavra, enquanto expressão da inteligência, geraria novas constelações de sentido:

Chris Marker traz em seus filmes uma noção absolutamente nova da montagem que eu chamarei de horizontal, por oposição à montagem tradicional que joga no sentido da duração da película em uma relação plano a plano. Aqui, a imagem não se refere àquela que a antecede ou que se segue, mas se refere lateralmente, de certa forma, a aquilo que é dito. (BAZIN, *op. cit.*, p. 257)

Marker inaugura uma montagem que revela outra dimensão, em que não há unicidade de sentido (no qual corre a película), apresentando uma imagem após a outra, mas que as traz lado a lado, como uma montagem em justaposição operando em parataxe. Deste modo, através da tensão criada, sua demonstração é a de que a objetividade também é falsa, é construída, e a imparcialidade ilusória: trata-se de uma operação dialética que rompe com o correr contínuo da película e da representação da história. Não somente o comentário, mas esta em conjunto com imagens e sons articulados, revela novas significações. Embora seja patente a importância do comentário, da palavra em Marker, as imagens são para ele essenciais. *Se a memória em Proust, no Em Busca de um Tempo Perdido*, relaciona-se com odor e o sabor (a memória involuntária nos invade ao saborear com chá o bolinho Madeleine), Marker, por sua vez, reivindica “para a imagem a humildade e os poderes de uma *madeleine*”. Imagens se associam a outras distantes no tempo e no espaço, por sua composição formal, fazendo reverberar uma outra, ao mesmo tempo em que as palavras também entram em jogos de sonoridades, aproximações e significações, criam teias e configuram com as imagens

¹⁰⁵ Lembremos que o formato de carta é recorrente nas realizações filmicas de Marker, além de *Lettre de Sibérie* (1958) e *Sans Soleil, Tombeau d’Alexandre* (1993) também se estrutura em formas de carta endereçadas ao cineasta russo Medvekin.

outras constelações de sentidos. Por meio de sua montagem associativa, imagem e palavra se articulam como jogo de memória no interior do trabalho de Marker. Mas, neste trabalho de montagem, é como se as imagens e cartas do jogo de memória markeriano sofressem a ação do tempo ou do relembrar, pois as imagens associadas nunca são exatamente as mesmas, uma vez que já se modificaram ou tomaram nova significação mediante outras associações anteriores. Ainda, poder-se-ia dizer que a montagem opera como sobredeterminação, onde um elemento manifesto – a imagem – pode se relacionar a diferentes pensamentos ou ideias latentes.

Em *Sans Soleil*, Marker realiza uma montagem que revela continuamente novos sentidos que se constroem de modo paratático, ou ainda como sobredeterminação. O procedimento desnuda a construção filmica e se revela enquanto tal, junção e organização de imagens, sons e palavras. Subvertendo o uso do comentário no cinema documentário, em seus filmes este componente assume, por vezes, a primeira pessoa ou a terceira pessoa do singular – através da voz de um outro, uma mulher que lê as cartas – a subjetividade e a enunciação poética tomam o lugar do discurso, ao mesmo tempo em que tais subjetividades se embaralham, pois não sabemos, muitas vezes, se ela lê a carta ou se tece seus comentários a partir desta. Este uso da primeira pessoa ou da terceira, mediado ou não, borrando o lugar da enunciação, mas que implica a subjetividade, está presente também em *Level Five* – onde a personagem Laura e, às vezes, Chris, dirigem-se a nós, espectadores. Muitos outros filmes de Marker – *Lettre de Sibérie*, *Dimanche à Peking*, *Mystère Koumiko* – utilizam-se do sujeito da enunciação na primeira pessoa do singular.

Tal como observado por Rascaroli (2009, 21-36), o cinema-ensaio borra as definições entre ficção e não-ficção, caracterizando-se por uma autoreflexividade que implica, não só a subjetividade do autor, que se revela em diversas instâncias do filme, mas também uma interpelação ao espectador. O “eu” que se pode enunciar, diretamente ou de modo mediado, implica um “você”, uma participação do espectador, e tal estrutura implicativa faz do público uma “coletividade anônima” à qual pertence cada espectador, “numa relação dialógica com o enunciador”; no filme-ensaio a “interação emocional e intelectual” é demandada. Apresentamos, a seguir, a análise de partes da sequência inicial do filme e algumas relações que se estabelecem com outros trechos dele, que julgamos serem significativos para a nossa reflexão sobre o ensaio. Outros trechos já se apresentaram em análises anteriores, relacionados a outras discussões, no entanto, compreendemos que estes também fazem parte,

como estrutura ensaística em sobreterminação, configurando outros sentidos em suas possíveis combinações.

A Imagem da Felicidade e as cinzas

O filme traz no seu prólogo uma citação, que se apresenta como um letreiro com caracteres brancos sobre a tela preta; trata-se de uma frase retirada do segundo prefácio à peça *Bajazet*, de Racine: “O afastamento dos países repara, de alguma maneira, a excessiva proximidade dos tempos”¹⁰⁶. Já se apresenta aqui dois temas centrais que serão objeto de reflexão em desdobramento no filme: o espaço e o tempo, seus entrecruzamentos e distâncias. Ao que se segue, na abertura, a tela preta e a voz em *off* da mulher que narra: “A primeira imagem da qual ele me falou, é aquela de três crianças numa estrada, na Islândia, em 1965.” Aparece, em seguida, um breve plano da imagem à qual se referiu o comentário, mas no momento em que ela se apresenta, não há nenhum som, apenas o silêncio. Novamente, apresenta-se a tela preta, com o seguinte comentário em voz *off*: “Ele me dizia que era para ele a imagem da felicidade, e também que ele havia tentado, inúmeras vezes, associá-la a outras imagens [...]”. Insere-se o plano de um porta-avião de guerra americano, uma imagem de arquivo, em que os pilotos parecem se preparar para decolar; e o comentário que acompanha se completa: “[...] mas, que nunca funcionou”. Entra mais uma vez a tela inteiramente preta em conjunto com a narração *off*: “Ele me escrevia: será necessário que eu a coloque, um dia, inteiramente só, no início de um filme, com um longo trecho preto. Se não se viu a felicidade na imagem, ao menos se verá o preto.”

Neste prólogo, a montagem e a reflexão sobre ela mesma, o próprio estatuto das imagens, suas combinações e sentidos, que emergem desta, são apresentados. O comentário em *off* e sua relação com as imagens também já se coloca, através desta mediação de uma carta de um cinegrafista lida por sua destinatária. A imagem e sua relação com a não imagem, tela preta, o que se mostra e o que não se apresenta — através da montagem — é anunciada neste trecho, relacionando-se ainda à idéia de felicidade, ausência de felicidade e ao fracasso.

¹⁰⁶ Jean Racine, *Bajazet* (1672) : « L'éloignement des pays repare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. » A citação inicial na versão em inglês é um trecho de *Ash-Wednesday* de T. S. Elliot: “Because I know that time is always time/ And place is always only place... », a continuação do poema nos parece significativa, pois diz: “And what is actual is actual only for one time/ and only for one place”

A tentativa que vemos é a da associação desta imagem da felicidade em contraposição a uma imagem de guerra, que parece uma imagem introduzida ao acaso, não possuindo nenhuma relação com a imagem das crianças ou da felicidade, mas que ganhará sentido no decorrer do filme. As tentativas de combinar a imagem da felicidade não obtêm sucesso e dada a sua impossibilidade resta ver somente o preto, ou a ausência de imagem. A tarja preta, o que não se deixa ver, aquilo que escapa às tentativas de dar significado e exprimi-lo ao outro, a não imagem, a ausência presente que diz algo, também aparecerá em diversos momentos no filme. Próximo ao seu final, tal imagem da felicidade é retomada.

Uma cena apresenta um cerimonial do fim das festas no Japão, em que justamente se celebra o término dos festejos com um ritual, chamado *dondo-yaki*, no qual todos os restos de decoração das festas, objetos são queimados. Em tal festa, em que se celebra o fim, ecoam outros rituais festivos, como o das bonecas quebradas. A relação entre o queimar dos restos relaciona-se também ao queimar das imagens na zona de Hayao Yamaneko, onde as imagens são manipuladas, saturadas e solarizadas, imagens que se mostram em negativo, “imagens menos mentirosas [...] que aquelas que você vê na televisão. Ao menos, elas se dão por aquilo que elas são, imagens, não a forma transportável e compacta de uma realidade já inacessível” (MARKER, 1982). Eis que surge a “imagem de felicidade”, que já vimos no prólogo do filme, agora o plano na sua integralidade nos é apresentado. Segundo o comentário:

E é ali, que por elas mesmas, se inseriram minhas crianças da Islândia. Eu retomei o plano em sua integralidade, juntando este fim um pouco ‘flou’, este enquadramento tremido sob a força do vento que nos atingia na falésia, tudo o que eu tinha cortado para ‘deixar limpo’ e que dizia melhor que o resto o que eu via naquele instante, porque eu a mantinha com todo esforço o zoom até seu último vigésimo quinto segundo[...] (MARKER, 1982)

No entanto, nesta segunda retomada da imagem, a sequência inteira é exibida, tal como fora captada, mostrando o que anteriormente fora “cortado”, o que fora deixado de lado, e que justamente revelava a presença da câmara, do aparato e das condições de filmagem. Invoca-se uma reflexão sobre as convenções da imagem cinematográfica, pois se a imagem padrão do cinema comercial mostra a imagem num registro estável e fixo, que apaga os sinais de sua mediação e presença, a imagem tremida – a câmara na mão – carrega os sinais de sua produção, da presença humana. Por outro lado, a câmara na mão e as imagens que tremem estão presentes no cinema militante, como na sequência em que se apresenta um trecho de imagem de arquivo da guerrilha pela independência na Guiné-Bissau. As imagens tremem,

seguem a ação do treino de guerrilha, pois no registro delas ficam as marcas da possibilidade de confronto, enquanto o comentário fala dos testemunhos dos antigos combatentes acerca das condições inumanas da guerrilha, que os faziam sentirem-se próximos dos inimigos – soldados portugueses – sujeitos à mesma precariedade do campo de combate. O comentário de Marker ainda lamenta que se utilize o termo “cinema de guerrilha” para designar um modo de realização de filmes – geralmente independentes dos grandes estúdios, feitos com baixo-orçamento, de maneira improvisada. Haveria um impeditivo moral para se referir a um certo modo de fazer filmes, contraposto às batalhas que ocorreram. Mas, neste trecho, não só o tremer da imagem captaria assim as condições precárias da guerrilha, como seu desenvolvimento nos faz ver imagens de uma promessa de felicidade, de uma África livre e independente, que não se realiza – golpes e traições marcam uma revolução esquecida¹⁰⁷.

Retomando, no plano seguinte ao da “imagem da felicidade” das meninas, vemos um vilarejo coberto de cinza escura, negra. Como se o local, em que foi filmada a imagem da felicidade, tivesse ele mesmo, por força da natureza, se recoberto de preto. Imagem esra enviada por Haroun Tazieff cinco anos após a filmagem das crianças, em que se mostra a cidade de Heimaey coberta pelas cinzas do vulcão que entrou em erupção. O comentário nos diz: “a natureza faz seus próprios *dondo-yaki*” e, mais adiante, “eu olhei aquelas imagens e foi como se todo o ano de 1965 acabasse de ser coberto de cinzas. Bastava, portanto, esperar e o planeta colocava, ele mesmo em cena, o trabalho do Tempo”. Tal como no rondó, a imagem é retomada e adquire com a montagem uma outra significação, de negação, apagamento ou soterramento da primeira imagem, mediante a catástrofe da segunda – além de sua implicação e associação possíveis com outra imagem de promessa de felicidade enterrada – que, no entanto, já estava de alguma maneira anunciada desde o início do filme. Se, no início, a impossibilidade de combinar a imagem da felicidade com alguma outra carga em sua abertura uma espécie de esperança utópica, próxima ao fim do filme, a frágil imagem da felicidade, da sua memória não é mais possível. Pois, tudo o que se submete ao trabalho do tempo está condenado à desapareição. A imagem põe em cena o trabalho da memória e do esquecimento. Esta cena se relaciona por conexões transversais ao queimar das imagens na

¹⁰⁷ Há uma reflexão sobre as imagens que tremem em *Le fond de l'air est rouge* (1977). A partir de imagens amadoras diversas do cinema militante, pergunta-se “Porque, às vezes, as imagens se colocam a tremer?”, Nora Alter (2006, p. 71) interpreta esta sequência como a manifestação do inconsciente ótico “que capta e comunica o inconsciente político da população ou do movimento”. Ver também Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010), *Chris Marker e as barricadas da memória – comentários em torno de Le fond de l'air est rouge* (Dissertação de mestrado), p. 171-176.

zona, ao sacrifício e ao ritual que marca a passagem das coisas para a morte, signos da ausência e da fratura do tempo. O modo paratático da montagem é compreendido no sentido mais amplo, repleto de passagens abruptas ou aparentes rupturas, para se retomar depois um tema e uma imagem que já se encontram na memória do espectador como camadas que se justapõem.

Ilhas: entrelaçamento de memória e esquecimento

Numa outra seqüência, mais próxima do início do filme, vemos o plano de uma montanha ou vulcão sob nuvens, acompanhados de um barulho de água que corre, seguida de um outro, em que na beira da praia, a onda do mar avança sobre a areia frontalmente e a espuma da onda dialoga com as nuvens da imagem anterior. Outro plano da onda cobrindo a areia, sendo que as transições entre os planos são acompanhadas de um som de batida seco, típico de cerimônias budistas. Segue-se a imagem de um cão à beira da praia próximo às ondas, que será retomado adiante, na Ilha do Sal, na África. Depois, um plano aéreo da área desértica da Ilha do Sal. Consideramos central o comentário em *off* que se introduz a partir do segundo plano da praia:

Ele me escrevia: Eu passei a vida a me interrogar sobre a função da lembrança, que não é o contrário do esquecimento, mas antes seu avesso. Não nos lembramos, reescrevemos a memória como reescrevemos a história. [...] (MARKER, *Sans Soleil*, 1982)

Então, apresenta-se o plano de uma barca que navega no mar, em que se vê uma menina negra de costas. A voz em *off* questiona: “Como se lembrar da sede?” No plano, a menina se movimenta, vira e olha brevemente a câmera, ficando de perfil, e neste instante, a imagem congela. Este dispositivo de congelamento da imagem, quando o olhar da pessoa filmada encontra a câmera, é repetido no decorrer do filme como um procedimento refrão que demarca esse olhar naquele momento e torna patente sua presença invisível. Além disso, outras questões se colocam: como explicar a memória e seu mecanismo? Como se relacionam memória e esquecimento? O que lembrar e o que esquecer? E como? Poderia a imagem representar a lembrança de uma sensação?

O esquecimento aparece não como oposto à memória, mas como algo que a compõe, ainda que pelo avesso, e o próprio esquecimento constitui o tecido da memória e possibilita sua reescrita, contar outra história, trazer à tona outra memória. Tal consideração nos remete a Walter Benjamin, em que rememorar significa mobilizar em tensão tempos distintos a partir do presente, pois o passado não mais pode regressar sem esta marca do irrecuperável, da fratura. O passado acessível de modo objetivo é empreitada impossível, que pretensamente a historiografia tradicional positivista enuncia como seu fazer, bem como algumas reportagens e documentários da grande mídia, que se apresentam como detentores de um saber objetivo e factual, que podem mostrar aquilo que ocorreu de fato. Em oposição a esta memória totalitária, num ensaio sobre Proust, Benjamin (1929/1993, p.37) apresenta esta idéia de uma tessitura da memória composta de reminiscência e de esquecimento, um não se realiza sem o outro, estão imbricados como a trama tecida por Pénélope. Neste desfazer o tecido, o esquecimento é tão necessário como o ato de tecer, o trabalho do esquecimento deixa a disposição dos fios para que uma outra recordação possa emergir. Não se trata de uma memória total, tal como aparecerá mais adiante no filme, em que um personagem vindo do futuro possuía a capacidade de se lembrar de tudo, no entanto tal memória é enrijecida e totalitária.

É justamente neste entrecruzamento da memória com o esquecimento que se apresenta o fluxo temporal em Proust, pois, a memória como atividade de perlaboração é capaz também de interromper o tempo contínuo e linear da história oficial, abrindo brechas, enquanto “força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (BENJAMIN, p.45) para uma reescrita da história como não repetição do mesmo. A imagem do cachorro retorna também próxima ao fim do filme, seguindo uma sequência de montagem disruptiva, paratática, que parece arbitrária, mas que depois, através do comentário e da montagem, adquire significação. Trata-se de mostrar que nenhuma imagem é registro de algo de modo absoluto, pois os deslocamentos da montagem e a própria submissão da imagem ao tempo fazem com que outras significações venham à tona. Ou seja, assim como não há memória absoluta nem passado absoluto, o registro da imagem cinematográfica nunca é unívoco, acessível de forma direta sem mediação, e sua significação jamais é transparente. Do mesmo modo que o passado, a imagem, como possível registro de um outro tempo, está submetida à história e sua significação advém de um presente que se mobiliza para torná-la uma espécie de imagem dialética benjaminiana, que, através da tensão, revela a ruptura.

Imagens do deserto, na Ilha do Sal, entrecortadas subitamente por um brevíssimo plano do trânsito em Hong Kong, com seus ônibus e ideogramas. A interrupção também ocorre no plano sonoro: junto à imagem do deserto, há o som de cantos de passarinho; com a imagem do trânsito e passagem incessante de veículos em Hong Kong, ouve-se uma emissão de rádio chinês. Depois de um plano no deserto e seus restos secos, imagens completamente distintas, aparentemente em nada relacionadas às anteriores, são inseridas outras que mostram cisnes num lago e depois emas na *Île de France* – a pergunta “a propósito, você sabia que há emas em *Île de France*” já se apresentava de modo aparentemente arbitrário no início do filme, sendo que a imagem da ema também se inseriu de modo rápido, como um relâmpago, na sequência de danças festivas no Japão, em que gestos da mão ecoavam à semelhança do bico deste pássaro. Este modo paratático da montagem proceder causa um estranhamento e, depois, como num quebra cabeça de livre associação, adquire significado, como mimetizando o funcionamento fragmentado e não linear da memória. Através do comentário, a palavra ilha liga ilha do Sal a *Île de France*, ao passo que a forma da construção horizontal e a composição da imagem associam a torre em ruínas onde esteve Joana d’Arc ao farol da Ilha do Sal. No filme, como na memória, lugares completamente distintos e períodos temporais diferentes compõe uma configuração por meio da montagem. Finalmente, segue-se a imagem dos cães na praia, a mesma que vimos no início, o comentário nos diz que, ouvindo-se o rádio de Hong Kong, compreendia-se a agitação dos cães correndo na água, pois se tratava do ano do Cão no calendário chinês, momento do ano em que o cão cruzava o signo da água. A imagem pertencente ao campo simbólico da palavra torna-se literal no campo da imagem visual. Nesta tradução poético-fílmica, as imagens e as palavras entrelaçam-se no tempo da memória, numa sobredeterminação que associa distintas imagens visuais e palavras num caleidoscópio temporal. Mais adiante, apresenta-se uma sequência de imagens do ano novo no Japão, em que o enunciador que escreve as cartas-filmes diz se lembrar, não daquele ano novo em Tóquio, mas das imagens filmadas naquela ocasião. O cinema, como esta máquina da memória, rearranja, repassa, reprojeta e associa as imagens de diversos modos. Como a memória, a montagem combina momentos diferentes e inesperados, em que a lembrança é sempre um contínuo atualizar e ressignificar da imagem, associando-a a outras. O comentário parece nos apresentar o próprio modo associativo do filme como forma de funcionamento da memória:

Um pouco mais de poder sobre esta memória que vai de parada em parada como Joana D'arc, que um anúncio nas ondas curtas da rádio de Hong Kong, recebida numa ilha no Cabo Verde, projete-se em Tóquio e a lembrança de uma cor precisa na rua faz saltar para um outro país, numa outra distância, numa outra música, infinitamente. (*Sans Soleil*, 1982)

Acompanhar o fluxo da memória, em seu trabalho de reminiscência, parece ser o que constitui o filme *Sans Soleil*, no entrecruzamento de temporalidades. O tempo considerado não em sua linearidade — mas como constelação de tempos: passado, presente e futuro — parece ser a temporalidade do filme. A tentativa nostálgica de salvar o passado e redimi-lo também se apresenta em *Sans Soleil*, porém, antes mesmo da tentativa, o fracasso já se prenuncia como esforço em vão, pois o filme parece colocar em cena a dinâmica da memória como *Erinnerung* — infinito trabalho que não cessa de reconstituir, de remontar as lembranças. Mas, nesta mimese da memória como remontagem contínua, ao mesmo tempo, tensiona este fluxo na imobilidade, por meio da montagem, no filme como *Eigedenken*, lembranças reunidas que se mostram a um presente da projeção do filme. Assim, perde e salva em um mesmo gesto a memória, pois costura, neste entrecruzamento, a malha de uma nova significação crítica da história e dos seus desdobramentos no tempo presente.

Japão: ilha amnésica e do rasgo no tempo

Após o prólogo, apresenta-se o título do filme, *Sem Sol*, em russo, inglês e francês, sucessivamente. Um plano do mar, visto de uma balsa, o detalhe de uma mão apoiada no parapeito da embarcação, a câmera se afasta e mostra um conjunto de mulheres japonesas que estão ali a observar o mar. O som de batimentos do coração e ruídos acompanha esta sequência, sendo esse som muito semelhante ao da abertura de *Loin du Vietnam* (1967) em que se exibem imagens de carregamentos de armas e mísseis efetuados numa base militar americana junto ao mar. A presença deste som, relacionado ao filme sobre a guerra do Vietnã, faz com que o tema da guerra ecoe como fundo, signo de algo que se presentifica em ausência. Dentro da balsa, aparecem os acentos e passageiros adormecidos, nas mais diversas posições, ou sonolentos, lendo jornais. Este motivo das pessoas adormecidas será retomado em outra sequência dos trens, inclusive com fundo sonoro similar, como trechos que se entrecruzam no filme. O comentário em *off* sobre estas imagens:

Ele me escrevia: Eu venho de Hokkaido, ilha do norte. Os japoneses ricos e apressados pegam o avião, os outros pegam a balsa. A espera, a imobilidade, o sono fragmentado, tudo isso curiosamente me reenvia a uma guerra passada ou futura: trens de noite, alertas, abrigos atômicos. Pequenos fragmentos de guerra encaixados na vida corrente. (MARKER, 1982)

O tema da guerra e seus traços se apresentam no decorrer do filme, como lembranças, como algo evocado nas imagens de um outro tempo, aparentemente distantes, mas onipresentes, sinais latentes e velados. A voz em *off* diz também que o cinegrafista amava e procurava justamente estas imagens fragmentadas, banalidades do cotidiano – não mais as grandes imagens, nem imagens históricas – “a fragilidade destes instantes suspensos, lembranças que não servem para nada a não ser, justamente, deixar lembranças.” São nestes instantes frágeis que outros sinais se encontram e se deixam ver, ao mesmo tempo em que estes entrarão em breve, eles mesmos, no campo da memória, na condição de lembranças, como traços deste momento fugidio. Assim, estas pequenas imagens banais trazem em si sinais latentes e pertencem ao fluxo inconsciente da história. O tema da desigualdade social no Japão – que aqui se apresenta através da diferença dos meios de transporte destinados a cada classe: “os ricos e apressados pegam o avião, os outros a balsa” – também aparece em outros trechos, considerando que as imagens filmadas *in loco* são do Japão do fim dos anos 70, início dos anos 80, marcados pelo milagre econômico; as imagens e o comentário se contrapõem ao lugar comum do desenvolvimento tecnológico e material. Mais tarde, recuperando Sei Shonagon, uma escritora da corte do século XII, apresenta-se a “lista de coisas que fazem o coração bater mais forte”, critério eleito também pelo cinegrafista que, ao invés de mostrar o milagre econômico japonês, prefere as festas de bairro, além de inúmeras outras celebrações tradicionais e rituais endereçados aos espíritos de coisas, como o dirigido às bonecas quebradas.

Retomando a seqüência das pessoas adormecidas na balsa, a voz em *off* anuncia que se chegará em Tóquio de madrugada, ao que se segue a imagem da cidade, seus prédios e um trem que passa. Após, vê-se a imagem de uma ave que caminha em meio a um terreno tomado de água e lama, sob uma luz de pôr do sol. O comentário que acompanha a imagem opõe “o tempo africano ao tempo europeu, mas também ao tempo asiático”, se “no século XIX a humanidade havia acertado suas contas com o espaço, o desafio do século XX era a coabitação dos tempos.” Pode-se dizer que o desafio mesmo do filme é mostrar justamente a experiência da simultaneidade de tempos diversos e heterogêneos, de passar de um a outro,

numa complexa rede de cruzamentos, entre idas e vindas. Depois, apresenta-se o plano de outra ave, que também aparecerá em outras seqüências, de uma ema num parque, na França, juntamente com a pergunta em *off*: “A propósito, vocês sabiam que há emas em *Île de France*?” Nesta seqüência, aparentemente sem nexos, em que se salta de espaços diferentes, anunciam-se os diversos espaços e tempos que se percorre no filme. Segue-se o close de uma jovem negra, e o comentário nos diz que na Ilha de Bijago são as jovens que escolhem seus maridos. Logo após, aparece uma imagem de estátuas de gatos enfileiradas em prateleiras e a voz em *off* assinala que na periferia de Tóquio há um templo dedicado aos gatos e ali se detém. Há uma espécie de livre associação da memória, em que a primeira imagem da ave, que pelo comentário entendemos ser da África, leva à imagem da ema; *Île de France*, por sua vez, transporta a uma outra ilha, Bijago. Imagens e palavras que, por sua vez, serão novamente trabalhadas e rearticuladas em outras seqüências, neste incessante percurso da memória que recria e associa outros elementos, como já observamos anteriormente.

Japão e África: *mono-no-aware* e a ferida no tempo

Tóquio aparece como a cidade de aparências, de imagens feéricas como um parque de diversão através de seus painéis luminosos e rituais tradicionais – mundo moderno e arcaico sobrepostos como lugar do “entre”, da hibridez que apaga os traços do passado próximo – da guerra, de sua nova fundação e reconstrução sob hegemonia dos Estados Unidos. Em *Sans Soleil* (1982), o retorno ao Japão revela os sinais e as feridas da guerra no cotidiano. O viajante cinegrafista Krasna retorna aos mesmos lugares de Tóquio que percorreu Kumiko, em *Mystère Koumiko*, em que ela, como figura feminina, está ausente, procurando os mesmos sinais, placas de corujas e de outros animais e as linhas de trens. Através da exploração do que seria tipicamente ou singularmente japonês – a imagem clichê da convivência concomitante da tradição e da tecnologia – ao invés de apagar os traços como o discurso oficial da história, ou a ideologia do *nihonjinron*, mobiliza-se o estereótipo para contrariamente evocar a ferida e o “rasgo no tempo” abertos pela guerra e sua reaparição como assombração constante da vida no Japão.

Em *Sans Soleil*, após a seqüência na qual as imagens nos mostram os rostos curiosos dos habitantes de Tóquio que observam atentamente uma exposição dos tesouros do Vaticano

numa grande loja de departamento, passa-se para o que seria o sagrado no Japão, a transição ocorre através de uma imagem vertical de uma estátua do busto do Papa, cuja iluminação o destaca de um fundo escuro, para a estátua de um grande falo, iluminada por luzes neon de uma saída de emergência, num museu na área de Jozankei, em Hokkaido. Trata-se de um lugar que seria “ao mesmo tempo um museu, uma capela e um sex-shop” nos diz o comentário, enquanto se vê uma sucessão de esculturas de falos de diversas dimensões e imagens eróticas de períodos contemporâneos, bem como de outros mais antigos. O comentário diz:

Admira-se como sempre que no Japão as paredes sejam tão delgadas entre os reinos que se pode no mesmo movimento contemplar uma escultura, comprar uma boneca inflável e oferecer à deusa da fecundidade a pequena moeda que acompanha sempre suas figurações. Figurações cuja franqueza tornaria incompreensível os estratagemas da televisão, se ela não dissesse, ao mesmo tempo, que um sexo só é visível na condição de estar separado de um corpo. (MARKER, 1982)

Enquanto todas as imagens e esculturas de sexos são mostradas como objetos apartados de um corpo, o comentário faz referência a um trecho anterior no qual, em meio às imagens televisivas, aparecem partes da emissão de um programa erótico dirigido ao público masculino, em que mulheres nuas têm seu sexo coberto por uma bruma luminosa que se sobrepõe aos seus corpos, assim como as tarjas pretas de censura sobre os corpos das heroínas das histórias em quadrinhos. Aqui poderíamos relacionar a censura da tarja preta com o longo trecho preto colocado logo no início do filme – quando a montagem fracassa em mostrar a imagem da felicidade – de modo que a tarja de censura explicita a ausência e a perda tratadas no filme por meio de diversos matizes. Ali, o comentário fala de uma “hipocrisia codificada”, na qual “a censura não é a mutilação do espetáculo, ela é o espetáculo [...] Designa o absoluto, escondendo-o: como sempre fizeram as religiões”. Assim, tal continuidade de discurso ocorre diante deste museu pretensamente libertino, em que o sexo – escondido na televisão – só pode ser exibido na mesma condição de mutilado de seu corpo. Seguem-se planos de imagens de uma fonte em forma de falo, com iluminações coloridas, como num parque de diversão e pessoas que a observam. Depois, passa-se para o plano de uma manequim feminina nua junto a macacos empalhados, seguido de uma série de planos de vários animais empalhados em diferentes posições de cópula. O comentário tece considerações sobre a possibilidade de acreditar num “mundo antes do pecado, inacessível às complicações de um puritanismo, cujo simulacro a ocupação americana lhe impôs”. Assim, desenha-se uma espécie de separação

entre o mundo antes do pecado, compreendido como o período antes da guerra, a queda e a ferida corresponderiam à guerra, e o mundo depois da queda seria o Japão sob ocupação americana. Ao invés de esconder a “fratura no tempo” que levou à queda, trata-se aqui de explicitá-la. Neste Japão pós-guerra, o sexo só pode aparecer também como figuração do simulacro, através da mutilação dos corpos separados de seus sexos ou da inocência dos animais. Trata-se da evocação de uma “reconciliação impossível” com um paraíso desde sempre perdido, do Japão com suas memórias de guerra e sua história, evocando, também, a separação entre os homens e as mulheres na sociedade japonesa, pois, nas imagens, o sexo feminino figura como uma ferida. Citando Samura Koichi, o comentário nos fala do ferimento sem corpo deixado pela ação do tempo que jamais se cura, como a naturalização do processo de esquecimento do passado e da guerra que acabam apagando os traços, ao mesmo tempo em que o trauma se faz presente na tensão deste movimento:

Quem disse que o tempo cura todas as feridas? Seria melhor dizer que o tempo cura tudo, exceto as feridas. Com o tempo, a chaga da separação perde seus contornos reais. Com o tempo, o corpo desejado não existirá mais e se o corpo que deseja já deixou de existir para o outro, o que resta é uma ferida sem corpo. (KOICHI *apud* MARKER, 1982)

Assim, o trauma da guerra também aparece como esta chaga sem corpo, no qual se apagam, no discurso do correr da história, os atores envolvidos na guerra: o Japão como império colonizador, a violência praticada na dominação de países como a Coreia, a China, entre outros. Apagam-se também a perda traumática da guerra, o período de ocupação e o domínio americano, que aparecem como condições dadas e naturais do curso da história do país. As chagas – a derrota, a submissão ao colonizador estadunidense, a ação do exército japonês na Ásia de aniquilamento e dominação, a bomba atômica – são neutralizadas ou naturalizadas dentro de um discurso linear da história que não conhece interrupções para levar adiante o progresso e o crescimento da economia.

Ao mesmo tempo em que se fala da singularidade do Japão e de sua cultura, tal como no discurso *nihonjinron*, no qual a intraduzível palavra *mono-no-aware* ou pungência das coisas se faz presente, o filme desarma tal especificidade singular ao aproximá-lo do animismo e dos rituais na África. Pois ambas dizem respeito à possibilidade, num mundo antes da queda, de se comunicar com as coisas e de se estar em comunhão com elas, compreendendo a sua condição, a um só tempo transitória e eterna, num tempo mítico. No

entanto, este lugar do mito revela que os conflitos da guerra e o mundo pós-queda não deixam de ser eles mesmos míticos e de repetirem a tragédia enquanto a escondem. Assistimos, primeiramente, ao ritual de xintoísta japonês, no qual sacerdotes rezam e jogam papéis coloridos redondos no chão, quando, então, passamos a confetes coloridos jogados sobre as cabeças de crianças africanas. Ouvimos o comentário dizer que, enquanto se fala de animismo na África, tal conceito não é utilizado no Japão, no entanto “como chamar então esta crença difusa segundo a qual todo fragmento da criação tem seu correspondente invisível?” Retorna-se ao ritual xintoísta e a narradora continua enumerando diversos rituais, que poderiam ser chamados de animistas, como as “cerimônias para os pincéis, para os ábacos e mesmo para os alfinetes enferrujados”. A sequência nos mostra um ritual, as pessoas reunidas que rezam, as frutas oferecidas num altar e, em seguida, as bonecas quebradas reunidas que serão queimadas. Trata-se da cerimônia para o repouso da alma das bonecas quebradas. Às imagens das bonecas em meio ao fogo, intercalam-se planos dos rostos dos participantes da cerimônia com ar sério e temeroso. Nesta cerimônia, que expressaria a singularidade japonesa da comunhão das coisas, as bonecas queimadas acabam por fazer lembrar os kamikazes na guerra. A relação entre o fogo e a destruição da guerra e dos acidentes da natureza também aparecem em outros momentos do filme. Segundo o comentário, aqueles que assistem à cerimônia teriam a mesma expressão grave das pessoas que assistiam os kamikazes partirem. Assim, uma cerimônia da tradição, “tipicamente japonesa”, não só se relaciona ao animismo na África, onde rituais pelos objetos são realizados, como também abre novamente a ferida e associa-se à autodestruição sacrificial, que ocorreu de diversas maneiras durante a guerra e que anuncia a catástrofe.

A sequência seguinte salta novamente para a África, na Guiné-Bissau, na qual vemos o primeiro plano do rosto de uma menina negra, seguido de uma boneca branca sentada no chão. Do mesmo modo como no Japão, a amnésia no que concerne a um passado de conflitos também se faz presente. Tece-se o comentário de que sobre a imagem deste país era necessário que uma música cabo-verdiana se sobrepusesse para lembrar “a unidade sonhada por Amílcar Cabral”, de uma África independente. Trata-se, mais uma vez, de uma guerrilha esquecida, da luta pela independência, que acaba por levar ao combate contra a ditadura em Portugal, que é retomada mais adiante no filme. Vemos a imagem de uma estátua em bronze, representando o colonizador português, derrubada e fragmentada. A história oficial e o tempo parecem sempre inevitavelmente apagar os traços do que ocorreu, enquanto que o tempo de

eterno retorno dos vencedores parece se impor de maneira implacável na África, pela contínua e crescente miséria que a assola. Sobre a guerrilha e movimento de independência, pergunta-se: “Quem se lembra de tudo isso? A História joga suas garrafas vazias pela janela.” Apresenta-se o plano em que aparece o porto no qual o movimento começou e se comenta que é difícil reconhecer ali o mesmo local que abrigou os combates, dizendo-se que os problemas começam após a independência nos países do terceiro mundo. Uma enorme fila de pessoas se forma diante de uma casa onde se distribuem mantimentos, controlada por um guarda. A revolução acaba não emancipando o povo, tal como era a intenção de seu líder assassinado: “Mas, a história só é amarga para aqueles que a esperam açucarada”.

Mimese da Memória

Se pensarmos agora no cinema e, em particular, no filme *Sans Soleil*, a designação de ensaio se mostra apropriada. Este ensaio cinematográfico, cuja forma é fragmentada e descontínua, experimenta de modo arriscado, não havendo regras fixas a serem seguidas na sua composição heterogênea, sua associação funciona como a sobredeterminação nos sonhos, em que os elementos oníricos manifestos ora se associam a um pensamento latente, ora a outros, em diferentes constelações de sentidos. Ensaio em forma de diário de viagem endereçado a uma leitora que lê, comenta e olha as imagens, e a nós, espectadores: traz suas reflexões que vão de um pólo a outro do mundo, procurando tempos diferentes e suas relações. Perfaz, assim, um caminho da memória, não estanque no passado, mas justamente no ato de lembrar em seu presente que o direciona a múltiplas recordações, a outras relações inesperadas e entrecruzamentos. A subjetividade indicada no uso da primeira pessoa do singular e mesmo no da terceira pessoa relacionam-se de modo intricado com o mundo inapreensível da história que se faz no presente e se projeta também para um futuro imaginário e vice-versa. A variação de “ele me escrevia” de *Sans Soleil* já estava presente em *Lettre de Sibérie* (1958) na forma de “eu escrevo a você de um país distante” (*je vous écris d’un pays lointain*) — título e frase homônima de um texto de Henri Michaux — cujas considerações tecidas são divagações e que se fazem em conjunto com os pensamentos-imagens. Mas, este “eu” não é completamente introspectivo, embora traga também a dimensão afetiva, ainda que de modo discreto, e não se relaciona diretamente à pessoa do

cineasta, mas, antes, a um personagem cinegrafista Sandor Krasna — que compõe as cartas — e à narradora que as lê. Olivier Khon (1997, p.80) afirma que a subjetividade se apresenta no comentário e mesmo nas relações de olhares da câmera e para a câmera. O filme seria uma espécie de “ponto de convergência, de passagem comum, como receptáculo ativo de sensações e de impressões.” Para Khon é a atividade da consciência que opera, do mesmo modo que em Proust de *Em busca do tempo perdido*, porém o crítico considera o trabalho da memória como algo restrito ao passado. Mas, pensamos que se trata justamente do trabalho da memória, que evidentemente não está confinada ao passado e nem ao plano do consciente, mas mais próxima ao trabalho de condensação dos sonhos e processos de sobreterminação. Sua montagem, por associação de imagens e textos, aproxima-se da memória involuntária proustiana, na qual uma imagem com poderes de uma *madeleine* nos transporta para outros lugares, para outras imagens e para outros tempos. O ato de lembrar ocorre no presente da ação de rememorar e se refaz a cada instante, num trabalho ininterrupto como *Erinnerung*. Mas o filme, como obra de arte, que mimetiza esta dinâmica da rememoração, é também memória (*Eigedenken*) que concentra e que possibilita a nossa relação com estas imagens, sons e textos. Do mesmo modo que em Proust, é no tempo da escrita e de sua rememoração, partindo das sensações, que emergem as imagens de um reencontro com um tempo de infância. Assim, como para Benjamin, o encontro com outros tempos é sempre mediado e não pode surgir sem a tarefa da rememoração, formando uma constelação de eventos que se comunicam. *Sans Soleil* nos traz a constelação de imagens e comentários que se entrecruzam em percursos múltiplos dentro do filme e mesmo com outros filmes e obras.

Acerca do trabalho de montagem no cinema, um ensaio escrito por Marker (1953, p. 249-253) sobre o cinema de vanguarda francês, parece-nos significativo de ser aqui recuperado, pois neste ele expõe que, de um lado, haveria “o cinema ‘comercial’, separado da cultura”, de outro, o cinema experimental em suas várias vertentes, entre as quais ele destaca a surrealista. A experimentação visava dar expressão para uma geração que viveu a I Grande Guerra e a atomização da coerência do mundo e de seus sentidos, enquanto que os surrealistas destacam-se pela “investigação do mundo que faz confiança às forças que até então se encontravam intencionalmente acorrentadas no homem: o sonho, o inconsciente,[...] o fervor revolucionário” (p.250). Ele realça a importância desta nova exploração do inconsciente a partir das leituras de Freud e a significância das “imagens dos sonhos e dos atos ao acaso”, trabalhadas por artistas que não se filiavam a nenhuma vertente especificamente, mas que

engajavam a expressão deste componente obscuro, até então inexplorado do homem, notadamente em Jean Cocteau. As imagens provenientes do inconsciente teriam ainda um caráter profético ou de pertencerem a diferentes tempos, testemunhar o passado e já anunciar o futuro, tal como trabalhado por ele em outros filmes, como *Souvenir d'un Avenir* (2001), em que imagens da primeira guerra e da destruição já prenunciavam a guerra seguinte. Para Marker, o aparato cinematográfico, devido ao “caráter onírico” de suas imagens, seria o meio por excelência para a “representação dos sonhos”, ao mesmo tempo em que “sua potência de causar choques” lhe dava também um caráter revolucionário. Ele comenta a diferença da linguagem do cinema e do romance, destacando o caráter próprio das imagens e tentando diagnosticar a razão da rejeição do público diante dos filmes experimentais, considerados como herméticos e inacessíveis. Segundo ele, os filmes de vanguarda fazem com que se “tome consciência do lugar da imagem dentro do próprio pensamento e de que a *associação de ideias* é frequentemente uma *associação de imagens*” (1953, p. 251- grifos do autor). Assim, o filme de vanguarda, ou filme surrealista põe em cena o desenrolar do pensamento, que ocorreria como associação livre, na qual uma imagem se remete a outra, levando-nos, por sua vez, a tantas outras. Tal encadeamento livre de idéias, que corresponde a imagens, seria o modo de pensar, e não a reprodução do pensamento na ordem rigorosa da lógica, num encadeamento de causas e efeitos, ou da ordem das razões. O artificial seria esta ordem racionalmente criada e enclausurante, enquanto o livre fluxo do pensamento corresponderia ao desenrolar das imagens apresentadas pelos filmes de vanguarda. Mas, é interessante que aqui o modo de operar do pensamento, na consideração de Marker, aproxime-se mais do fluxo do inconsciente e do acaso. Deste modo, a inacessibilidade de tais filmes só poderia ser compreendida pela alienação do espectador de si mesmo e de perceber seu modo de pensar, acostumado à ordenação rígida pré-formatada dos filmes “comerciais”. Haveria também, neste mundo regido pela razão instrumental, a necessidade de explicação, de tudo compreender, em detrimento da abertura de possibilidades de novas interpretações que jamais seriam definitivas no pensamento humano e no seu inconsciente. Este modo de correspondência entre “associação de ideias e associação de imagens”, como a que ocorre no fluxo do pensamento e na projeção do filme, é justamente como trabalha a articulação da montagem em Marker.

Em *Sans Soleil*, somos levados de um polo a outro de imagens e lugares pela montagem, de associação que procede tal como ele descreve nos filmes de vanguarda

experimental, a fim de restituir ao espectador seu fluxo de pensamentos. No filme, trata-se não só do pensamento em si, mas da memória que se articula a partir das imagens registradas pela câmera, e também pelas palavras e pelos sons. Mas, esta mimese da memória, que apresenta associações que parecem ocorrer ao acaso, como aparente disparate, é construída pelo artista com rigor. Não se trata de um mero fluxo de imagens ao acaso agenciadas numa ordenação qualquer – não se trata, portanto, nem de sorteio aleatório, nem de fazer um *cadavre exquis* – há uma associação que, embora pareça sem sentido, acaba por construir redes e malhas de significação, em que várias imagens e palavras são recuperadas no decorrer do filme em novas constelações. Como o próprio Marker comenta acerca de *Entr'Acte* (1924) de René Clair, “na desordem aparente destas imagens, o rigor de suas relações plásticas e rítmicas faz com se siga esta história sem história com a mesma intensidade de uma construção dramática” (1953, p. 252). No filme de Marker, a associação aparentemente arbitrária de imagem, comentário e som também estão encadeados como percurso da memória, em que há relação entre a composição formal das imagens, bem como entre sons e comentário, numa complexa rede de uma memória construída. Segundo Cooper (2006, p. 49), o filme “mapeia a habilidade de relembrar o passado, ao ponto de se tornar memória, mais do que simplesmente representá-la.” Consideramos que o filme, sobretudo, mimetiza a memória através de suas montagens e remontagens.

Há também claramente o caráter reflexivo sobre as próprias imagens, sobre o ato de filmar, dos tipos de imagens, mídias e manipulações. Nichols (1991, p. 56-57) apresenta como documentário reflexivo, ou cinema ensaio, aquele filme em que há um metacomentário sobre o próprio processo em que se realiza tal representação: “enquanto a produção preponderante de documentários diz respeito a falar sobre o mundo histórico, o modo reflexivo dirige a questão para ‘como’ nós falamos sobre o mundo histórico.” Este discurso, muitas vezes, apresenta-se como um modo poético, interativo ou como um diário em sua exposição. Tal modo de representação recupera o encontro do cineasta com o espectador, na medida em que evidencia a relação do espectador com aquilo que ele vê, e igualmente, da complexa relação entre o discurso e aquilo que ele representa ou sobre o que ele apresenta e sua forma¹⁰⁸,

¹⁰⁸ Nichols relaciona também o modo reflexivo com a ironia, tal como apresentada por Hayden White em *Meta-história*, na qual o autor apresenta um modo de escrita da história e o papel da ironia: “O tropo da ironia, portanto, proporciona um paradigma lingüístico de um modo de pensamento que é radicalmente autocrítico com respeito, não só a uma dada caracterização do mundo da experiência, mas também ao próprio esforço de captar adequadamente a verdade das coisas na linguagem. É, em resumo, um modelo do protocolo lingüístico em que o ceticismo no pensamento e o relativismo da ética são expressos.” (WHITE apud NICHOLS, 1991, p. 60)

conforme observa Rascaroli (2009). Em *Sans Soleil*, seja nas partes em que o motivo do olhar para a câmera e, conseqüentemente, do olhar da câmera, é apresentado, ou mesmo das imagens televisivas que parecem nos dirigir o olhar, tal reflexão sobre a linguagem, a enunciação e a relação com o espectador se fazem presentes. Há um trecho do filme em que a “zona” e suas imagens sintetizadas de Hayao Yamaneko nos são apresentadas e o comentário nos diz acerca delas que seriam imagens que se revelam como imagens e não como simulacros, mostrando-se em seu caráter fantasmático e não como traço de realidade reproduzida, revelando-se como artifício. Ou seja, uma dimensão autorreflexiva sobre o próprio material de que se é feito, a ideia de que a imagem é justamente representação de algo que não está mais lá, ao mesmo tempo em que diz respeito também à memória, na sua condição de traço de algo que já se perdeu, de algo que está sempre ausente. A abertura do filme, que já descrevemos anteriormente, pensa e mostra em ato a questão da montagem e as significações que emergem de suas combinações.

Seria também um filme sobre a ausência e sobre a perda, que segundo Cooper (2006, p. 50) anuncia-se no próprio título *Sans Soleil*, Sem Sol, sob o signo da melancolia, como o “soleil noir” de Nerval, deste título de um ciclo de canções de Mussorgsky, cuja melodia escutamos alterada pelo sintetizador no momento em que o comentário a evoca. O viajante do futuro, que possui uma memória total e não pode compreender a emoção suscitada por uma música ou por uma imagem, no entanto, ao escutar as canções de *Sans Soleil*, de Mussorgski, ainda pode sentir “a presença de algo que ele não compreendia, que tinha a ver com a infelicidade e com a memória.” Na canção original, a letra seria um poema de Arseny Golenishchev-Kutuzov, cuja estória diz respeito ao idiota do vilarejo que se apaixona por uma mulher que o rejeita, assim o filme ecoaria também esta estória de um amor perdido, perseguido e jamais correspondido (COOPER, 2006, p. 50). Uma variante seria a sequência sobre o filme *Vertigo*, ou ainda a “imagem da felicidade” sempre perdida, que não é possível combinar numa montagem de um filme – o que seria sintomático e revelador do estado das coisas. A imagem seria também signo constante da ausência, que se revelaria de maneira mais evidente na zona de Yamaneko, onde a imagem é alterada para fazer dizer sua ausência. Em busca destes sinais perdidos, imperceptíveis e invisíveis, o filme se constrói tentando dar imagem ao que não tem, não para preenchê-las, mas para nos colocar em contato com elas. Se a melancolia atravessa o filme, esta se torna, como em Benjamin, objetiva, na medida em que, ao invés de sofrê-la, apropria-se dela, fazendo da melancolia uma arma. (IVERNEL, p. 11)

Assim, como o viajante do futuro, alguma coisa ainda é percebida, como a música que é tocada por uma flauta, audível somente para aquele que a toca, de modo que cada espectador perfaz seu caminho nesta memória de imagens, palavras e sons emaranhados na espiral do tempo, na qual a perda e a memória se revelam.

A experiência do sujeito, que se modifica e se percebe frente ao objeto, também se apresenta no decorrer do filme. Próximo ao seu final, inúmeras imagens, que já se apresentaram antes, reaparecem, muitas modificadas pelo sintetizador da “zona” e nos são mostradas numa sequência. Nesta relação com a alteridade, com o objeto intransponível que não só é o Outro – na figura da África e do Japão, do não Ocidente – mas também é o tempo e o sujeito mesmo que se transforma, há uma mútua modificação, em meio à estranheza e àquilo que escapa, em que objeto e sujeito se confundem. Para Lemaître (2002, p.73), neste trabalho do imaginário, o viajante torna-se o outro e se identifica com ele, podendo associar suas próprias imagens com o outro nesta sequência do filme. O comentário em *off*, que acompanha o desfile de imagens já vistas e transformadas nos diz:

Quando a primavera vinha, quando cada corvo para anunciá-la aumentava em meio tom seu grito, eu pegava o trem verde da linha Yamanote e descia na estação de Tóquio, vizinha do Correio Central. Mesmo se a rua estivesse vazia, eu me imobilizava frente ao farol vermelho, à japonesa, a fim de deixar o lugar aos espíritos dos veículos quebrados. Mesmo quando eu não esperava nenhuma carta, eu parava diante da caixa de correio remanescente, pois é preciso honrar os espíritos das cartas rasgadas, e diante do guichê do correio aéreo, para saudar os espíritos das cartas não enviadas. Eu media a insuportável vanidade do Ocidente que não cessou de privilegiar o ser sobre o não-ser, o dito sobre o não-dito (MARKER, 1982).

O cinema- ensaio de *Sans Soleil* apresenta a dimensão errante, de experiência de si e do outro através dos tempos em escrita cinematográfica. Filme que reconstrói o percurso de uma memória feita de imagens e comentários que se entrecruzam de diferentes modos no transcorrer do filme inteiro. A despeito da idéia de uma humanidade fragmentada e sem memória — num trecho sobre a guerra em Guiné Bissau, que nos diz que há ali, ao invés de uma memória coletiva, “mil memórias de homens” — o filme é ele mesmo a memória de um sujeito que se liga a uma memória coletiva e, ao revelar as perdas e as fraturas, traz em curso um trabalho de memória conjunto. Pois, ao contrário do personagem que não vinha de um país distante, mas de outro tempo futuro, do ano de 4001, detentor de uma memória total que perdeu o esquecimento e as emoções ligadas ao ato de lembrar, o ensaio de *Sans Soleil* é feito de reminiscências que se relacionam e se chamam entre si, admitindo a afetividade e as novas

combinações que emergem do esquecimento. Trabalho de memória em forma de poesia-ensaio.

Sono e Despertar

Abrir os olhos ao acordar – Olhar bem antes de dormir

Paris - Tóquio

Paris é, para Benjamin, a cidade que condensa a compreensão de um novo modo de vida na modernidade marcada pela técnica – que revela ainda, em seus sinais, os sonhos do século XIX, portadores da potencialidade utópica para a emancipação, ao mesmo tempo em que esses sinais já antecipam uma continuidade como repetição infernal que permite compreender e melhor decifrar o século XX. A cidade correspondente, que condensaria o século XX, sinalizando para um futuro, para Marker, seria Tóquio. Esta metrópole, que figura entre as mais populosas, aparece para o artista como um cenário no qual convivem, ao mesmo tempo, um passado tradicional e um futuro tecnológico. Esta imagem da capital japonesa não difere dos clichês, da consideração estereotipada do Ocidente e da imagem autoconstruída do próprio país. Estar em Tóquio já seria viajar para um futuro e para o passado arcaico. O cenário futurista inclui, desde o pós-guerra, a profusão de prédios e painéis luminosos, trens bala, milhares de simulacros – cartazes de imagens gigantescas, pinturas nos muros, televisores e telas enormes, robôs animados. Deste modo, é uma cidade que nunca está no presente, ela traz um passado no qual encontramos os templos tradicionais xintoístas e budistas, pequenos cemitérios de bairros e, ao mesmo tempo, sinaliza para um futuro tecnocientífico. Confirma, assim, seu caráter amnésico, em que se apagam os sinais da guerra e da ocupação.

Em *Mystère Koumiko*, a personagem feminina misteriosa deambula por Tóquio, percorre a cidade num percurso de trem imaginário, que a montagem cria e expõe. Um parque de diversões, com réplicas de cidades européias, rodas gigantes e animais- robôs animados, mostram-se como continuidade desta cidade onírica. No livro de fotos *Le Dépayés* (1982), que é contemporâneo do filme *Sans Soleil*, o local predileto são os trens e suas estações, apresentando uma série de fotos de pessoas adormecidas no trem:

Podemos passar dias inteiros a navegar de trem no metrô [...] com grandes passagens vazias que permitem escolher estrategicamente seu ângulo e sua frente. Começa então a caça aos que dormem. Eles te fascinam. Você pega o trem para vê-los, você esquece seus compromissos [...] para ficar alguns minutos a mais diante do curtagem absoluto. O primeiro plano ideal de rosto de um adormecido ou de uma adormecida. O sono deles libera uma gama de expressões, que a postura social e a preocupação com a aparência refreiam no estado de vigília, e você pode ler nestes rostos adormecidos toda a história deles, sorriso e crispação, balanços e êxtase. (MARKER, 1982)

Através da fotografia, ele procura estes rostos adormecidos nos trens, seguindo os sinais em que a história individual se cruza com a história coletiva; e encontra aquela que ele denomina como “La Derelitta” (a abandonada), segundo o título de um quadro misterioso de Boticelli, raramente exposto ao público – que mostra uma mulher que chora e de quem não podemos ver o rosto. O texto nos relata que ele perseguiu esta mulher “durante uma hora [...] todas as estações, os saltos rápidos e confusos” (MARKER, 1982), e que ele prestava atenção ao seu rosto como se fosse a do ser amado. Todavia, ele adverte o leitor a não procurar sua imagem, uma vez que estas fotos não haviam sido publicadas, pois, fazê-lo, “seria traí-la”. Aqui, novamente uma ausência se faz presente, primeiro a misteriosa Kumiko, agora a Derelitta. Os leitores só podem imaginá-la. Assim como o quadro de Boticelli, ela permanece não exposta e sua imagem não visível, pertencente ao lugar do imaginário. Como em uma memória arqueológica, no rosto de Derelitta, podemos encontrar o de Kumiko e de outras figuras femininas – como um primeiro plano de um rosto feminino no cinema, que seria seu primeiro amor – que fizeram o coração do autor bater mais forte. Esta viagem no trem converte-se em viagem na memória.

Em *Sans Soleil*, os trens estão sempre presentes, como um trajeto que une espaço, memória e imaginação, pois “Tóquio é uma cidade percorrida por trens, costurada de fios elétricos, ela mostra suas veias” (MARKER, 1993, p.81). Para Krasna, cinegrafista viajante – que só conhecemos em ausência, através de cartas filmadas enviadas de vários lugares do mundo a sua leitora – a cidade de Tóquio aparece como um sonho. As galerias e as lojas formam uma cidade subterrânea – que num passado recente poderiam ter sido abrigos de guerra – onde todos os caminhos conduzem para as linhas de metrô e de trens, como cidade dupla habitada de sonhos e imagens. Uma sequência destas galerias subterrâneas mostra pessoas que passam incessantemente, cartazes publicitários – dentre elas, uma vitrine em que há uma manequim vestida de quimono colocada entre duas gigantes máscaras do teatro nô, criando uma ambientação onírica e fantasmática – alternados entre si, que criam um conjunto

de imagens de sonho surrealista. Esta dupla cidade subterrânea aparece como um universo do imaginário. O comentário nos diz: “Eu começo a me perguntar se estes sonhos pertencem a mim, ou se eles fazem parte de um conjunto, de um gigantesco sonho coletivo do qual a cidade inteira seria uma projeção” (MARKER, 1993, p. 87). De fato, é como se houvesse uma inversão, em que a cidade de Tóquio se torna uma imagem projetada, um sonho de uma coletividade que a habita e passa por ela. Esta concepção se aproxima da de Benjamin, segundo o qual a investigação materialista do século XIX, desenvolvida no livro das *Passagens*, far-se-ia através do estudo das passagens parisienses, tais como a Passagem Vivienne, ou a Passagem da Opéra, dentre outras – galerias ao abrigo da rua, intermediário entre espaço público e privado, destinadas ao comércio (prenunciando os *shopping centers*) – assemelham-se aos subterrâneos de Tóquio. Segundo Benjamin (2006, p.39-40):

A maior das passagens de Paris surge nos quinze anos após 1822. [...] Os *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das lojas de departamentos. [...] As passagens são o centro das mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os forasteiros.

Estas passagens – “uma ruína de ontem na qual se solvem os enigmas de hoje” (TIEDEMANN, 2006) – seriam o lugar, por excelência, para Benjamin ler nos restos de um passado recente a formação das forças do capitalismo: o fetiche da mercadoria, o crescente mecanismo ilusório criador de fantasmagorias, o encanto da novidade fabricada que se revela como repetição do antigo. Este espaço de exposição do encantamento das mercadorias pode ser assim precursor das galerias subterrâneas de Tóquio. A passagem, para Benjamin, é um lugar representativo da cidade e da modernidade, em que imagens coletivas são formadas através de uma interpenetração entre o novo e o antigo (Ibidem, p. 51), imagens essas de sonhos e desejos. As passagens seriam uma alegoria para o sonho. O estado de vigília aparente na vida urbana seria falso, pois se revelaria como sono coletivo – assim, a cidade, sua arquitetura e suas passagens seriam o interior da coletividade com seus sonhos e delírios inconscientes, que não permitiriam que a consciência histórica pudesse surgir.

Tiedemann (2006, p.13) diz, acerca da obra inacabada sobre as Passagens, que ela teria sido “uma filosofia material da história do século XIX”. Benjamin inicia sua exposé sobre a cidade de Paris, com uma citação de Maxime du Camp: “A história, como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas.” (BENJAMIN,

2006, p. 53) Apresenta-se, desde já, a idéia de que a história contempla algo que não muda, o sempre igual, tal crítica incide sobre a concepção de história do século XIX e seu desdobramento no século XX. Trata-se de uma história de um ponto de vista fixo que encadeia os fatos como coisas e, deste modo, todos os feitos se equivalem, como num “tempo homogêneo e vazio”, que o filósofo explora nas teses sobre a história. O estudo das passagens parisienses e outros fenômenos urbanos visam explicitar esta “representação coisificada da civilização” (Ibidem, p.53). Num mundo regido pelo fetiche da mercadoria, todos se encontram submetidos à fantasmagoria e, para Benjamin, não se trata, como em Marx, das relações de produção e do valor de troca que esconde o valor de uso – tornando o valor abstrato, de modo que tudo passa a ser meio de troca, meras mercadorias – mas, são todos os deslocamentos que surgem, que podem perpetuar o jogo de ilusões pelo “valor da exibição”. Segundo Buck-Morss (2002, p. 113):

Mas, para Benjamin, para quem o ponto de partida era antes uma filosofia da experiência histórica que uma análise econômica do capital, a chave para a nova fantasmagoria urbana não era tanto a mercadoria-no-mercado, mas a mercadoria-em-exibição, onde o valor de troca e o valor de uso perdiam toda a significação prática e entrava em jogo o valor puramente representacional. Todo o desejável, do sexo ao status social, podia ser transformado em mercadorias como fetiches-em-exibição, mantendo a multidão subjugada, mesmo quando suas posses pessoais estavam muito longe de alcançá-las [...] E, mais ainda, quando a novidade se tornou um fetiche, a própria história se torna manifestação da forma-mercadoria.

A mercadoria e o desejo são fantasmagorias, são imagens em exibição. Segundo Benjamin, a imagem passa a reger a vivência, pois “o objeto da história transforma-se em imagem e não mais em histórias” (KANG, 2009, p. 222). A fantasmagoria, sob o regime do ilusório, apresenta a imagem daquilo que não é: como o aparecimento incessante do novo na modernidade, que nada mais é do que o antigo que se reapresenta, ou seja, o eterno retorno do mesmo. Ao descrever a arquitetura das Passagens — galerias repletas de lojas de luxo — realizadas com novos materiais, tais como o vidro e o ferro, Benjamin observa que a nova tecnologia de construção repetia as velhas formas das colunas gregas. A idéia de eterno retorno, apropriada de Nietzsche, está presente também nos escritos do revolucionário Blanqui, em *L'Éternité par les astres*, que Benjamin cita longamente. A figura do tempo como círculo infernal que se repete relaciona-se à falsa imagem de progresso, que apresenta como novo aquilo que é antigo: “Blanqui se preocupa em traçar uma imagem do progresso

que — antigüidade imemorial, exibindo-se numa roupagem de última novidade — revela-se como a fantasmagoria da própria história” (BENJAMIN, 2006, p. 66). Um trecho de Blanqui, citado por Benjamin, parece-nos fundamental:

[...] Eis, entretanto, uma grande falha: não há progresso... O que chamamos progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela. Sempre e em todo lugar, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo cenário, no mesmo palco estreito, uma humanidade barulhenta, enfatuada de sua grandeza, acreditando-se ser o universo e vivendo na prisão como numa imensidão, para logo desaparecer com o planeta, [...] Mesma monotonia, mesmo imobilismo, nos astros estrangeiros. O universo se repete sem fim e patina no mesmo lugar. A eternidade apresenta imperturbavelmente no infinito o mesmo espetáculo. (BLANQUI *apud* BENJAMIN, 2006, p. 66 - 67)

O tempo ilusório da fantasmagoria do progresso se traveste de linha ascendente em direção ao aperfeiçoamento e ao melhor, no entanto este tempo, que apresenta o novo sucessivamente, é tão somente a repetição do mesmo, do antigo sob a imagem de novidade, sendo antes o tempo cíclico de eterno retorno, tempo infernal da modernidade. O desenvolvimento técnico não trouxe consigo o progresso efetivo: “O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social.” (p. 67) A crítica se dirige não somente ao século XIX, mas ao próprio tempo de Benjamin nas suas teses sobre a história, sob o impacto da ascensão do nazismo. Há uma distinção entre o progresso técnico e um progresso da humanidade, pois o primeiro não implica no segundo necessariamente, conforme a crítica endereçada às doutrinas progressistas, sobretudo na figura do partido social democrata alemão na Tese 13. Tal crença dogmática no progresso, que se torna dominante a partir do século XIX, é um processo que levaria à “perfectibilidade infinita” da humanidade e ocorreria de modo automático e certo, numa “trajetória em flecha ou espiral”. (1993, p. 229)

Assim, as passagens são uma alegoria do sonho, lugares por excelência da fantasmagoria criada pela ilusão do progresso, mas onde seria possível ler a partir de sua superfície — sua arquitetura, sua decoração e ornamentos — o irracional, o conteúdo recalcado (BISCHOF & LENK, 1986, p. 180). Desde o século XIX, a humanidade continuava a viver num imenso sonho coletivo em que a dominação se fazia presente, escondendo seus meios. Segundo Déotte (2008, p. 10) “a passagem parisiense terá sido o lugar em que o século XIX terá sonhado e dado nascimento ao século XX,” na qual todas as realidades teriam sido transformadas em fantasmagorias, em que “se o psicossocial perdura, é sobre o modo do

onírico” (IBIDEM). Era necessário, então, interromper esta temporalidade onírica, de uma evolução aparente, que não é verdadeira, despertando destes devaneios. Benjamin estabelece, através desta metáfora, uma forte relação entre o despertar e o rememorar; passado, presente e futuro formam uma constelação que só pode ser captada no momento do despertar.

O despertar em Benjamin é, por excelência, uma forma de rememorar o que foi esquecido e recalado, na qual as novas conjunções se tornam perceptíveis. Diante da reificação e da fetichização da consciência (GREFFRATH, 1986, p.125), a percepção encontra-se embotada e não permite reconhecer o ilusório, nem as novas conjunções que podem emergir. O método do historiador materialista deve se calcar no despertar, pois “a utilização dos elementos do sonho e do despertar é o cânone da dialética” (2006, p.506, N4,1). A tarefa de rememorar, que equivale ao limiar de relacionar tempos distintos, recoloca a possibilidade da narração — não mais nos moldes tradicionais, dado que este é irrecuperável — como em Proust, no qual os sinais da perda estão inscritos, dando lugar a uma nova aproximação que não é mais repetição do mesmo. O ato de rememorar já traz em si a marca da perda, daquilo que foi destruído e que não mais pode regressar enquanto tal:

Não existem, portanto, reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar no seu frescor primeiro, como se a lembrança pudesse agarrar uma substância, mas há um processo meditativo e reflexivo, um cuidado de fidelidade teológica e/ ou política a uma promessa de realização sempre ameaçada, pois passada no duplo sentido de *vergagen* (passado/ desaparecido). (GAGNEBIN, 1999, p.14)

Portanto, não se trata de um projeto que considera a empreitada da memória como “memorialismo” (SELIGMANN-SILVA, p.392), de uma história nos moldes da historiografia tradicional, enquanto discurso positivista de “ciência do passado”, que desconsidera tanto a memória individual como a coletiva. O ato de rememorar implica também o esquecimento, uma vez que na acepção benjaminiana eles não se opõem, não são contrários um ao outro, mas só existem em conjunto. É preciso esquecer-se para lembrar, assim como é necessário lembrar-se para poder esquecer. Pois, é impossível recuperar o passado em sua totalidade, tal como este se apresentou, como deseja a história oficial que, pretensamente, de modo imparcial, acumula todos os acontecimentos. É contra esta história totalizante a serviço dos dominadores que se mobiliza o “historiador-narrador”, que, ao “fazer explodir o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1993, p. 230, Tese 15), revela e traz à tona o passado enquanto tempo “carregado de agoras” (1993, p.229-230, Tese 14) a ser redimido. A escrita proustiana é

fundamental para o historiador materialista, pois, Proust “inicia a história da sua vida com o despertar” do mesmo modo que o projeto das *Passagens* visa apresentar “o despertar do século XIX” (2006, p. 506, N 4, 3).

Em Proust, o rememorar traz à tona o que é mais próximo a nós, eventos e coisas que são banais, sendo, portanto, um despertar que lembra sem nenhum cunho restaurador do passado, que renova a consciência e torna possível uma percepção do inconsciente. Segundo Greffrath (1986, p. 123), ao degustar a *madeleine* com chá, o narrador proustiano reconhece algo de familiar de modo inconsciente – como no despertar – que depois se torna objeto de consciência como “segunda degustação” do sujeito que não é o mesmo da experiência rememorada, nesta diferença se produz uma espécie de conhecimento do que ainda não se podia vislumbrar. Os sonhos seriam lugares onde se depositam sinais reveladores da realidade e que escapam à vigília do dia e da consciência embotada. Mas, o que é revelado, o que surge jamais é o passado em si – perdido, inacessível – e, sim, a “lembrança de algo novo”: “Há em Proust um lugar em que ele diz que as mais belas ideias são parecidas com as melodias que voltam sem que nós a tivéssemos escutado antes” (GREFFATH, p.125). Assim como o interpretar do historiador ocupa-se em “ler o que nunca foi escrito”, aquele que desperta rememora uma lembrança que não teve lugar, como nos recordamos de uma melodia que nunca escutamos.

No ensaio dedicado a Proust, Benjamin recupera esta dimensão construtora do esquecimento na memória involuntária ou “inintencional” (MATOS, 1997, p.87). Esta seria o “tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1993, p. 37), em que o esquecimento e a reminiscência constituem de modo complementar esta outra história. A memória involuntária pode interromper o tempo, abrindo brechas, enquanto “força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (*Ibid.*, p.45) para outra reescrita da história. Somente considerado em sua precariedade de ruína, o passado pode abrir uma dimensão para o presente e para o futuro, trazendo consigo “o eco de vozes que emudeceram” (*Ibid.*, p.223, tese 2), conversas com pessoas que poderíamos ter conhecido, a história dos vencidos, das possibilidades que poderiam ter sido e não foram. História como constelação de eventos, formada através de “um salto do tigre em direção ao passado” (1993, p.230, tese 14), que se apropria deste momento para revelar uma nova tensão, cuja configuração cria rupturas no “tempo homogêneo e vazio” do aparelho opressor.

Os sonhos para Benjamin são uma esfera do saber, que deve ser interpretada no despertar que seria: “a síntese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta. Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade’, no qual as coisas mostram seu verdadeiro rosto – o surrealista” (2006, p. 505, N3a,3). Assim, ao contrário de Freud, não há em Benjamin (GREFFATH, p.127) uma oposição entre estado de vigília e estado de sono, pois estes se complementam e se encontram no limiar entre um e outro, no despertar, o momento de rememorar e de tomar posição diante do mundo e dos acontecimentos. Neste despertar, renuncia-se ao passado como repetição do mesmo, anunciando o novo, o que não foi, em que passado e presente se integram numa constelação única.

Em *Sans Soleil*, Marker apresenta também a ideia de um grande sonho coletivo, nas imagens das galerias subterrâneas, em que se sucedem imagens de pessoas entregando seus bilhetes de trem para embarcar. Percebemos, por meio das imagens, a repetição incessante e ritmada de gestos naqueles que compram seus bilhetes nas máquinas eletrônicas e depois nos que os depositam na catraca de embarque. O comentário sobre estas imagens nos diz: “O trem repleto de pessoas que dormem reúne todos os fragmentos do sonho, torna-se um filme único, o filme absoluto. Os bilhetes do distribuidor automático tornam-se bilhetes de entrada” (MARKER, 1993, p. 87). Assim, ele nos mostra uma associação entre os bilhetes de trem e as entradas de uma sessão de cinema, na qual vamos assistir a este filme absoluto de um sonho coletivo, que é a cidade. Esta sequência adquire uma consistência onírica por meio do som de um trem que entra em marcha é acompanhado de uma imagem de uma estrada de ferro oriunda de um desenho animado *mangá* japonês, alternada com os planos filmados na cidade de diferentes vias férreas e estações, segundo um mesmo enquadramento de um *travelling* para frente, conforme o trem avança. Deste modo, é como se estivéssemos no trem viajando por este caminho de ferro imaginário composto de várias partes de imagens fotográficas diversas e de desenho animado. Depois deste trajeto onírico, assistimos a uma sequência de diversas pessoas adormecidas no trem, aquelas que estão quase caindo no sono, dormitando e, aos poucos, sucumbem a ele. As imagens de desenhos animados retornam e o trem dirige-se ao céu. Surge o plano do rosto de uma mulher adormecida, seguido de imagens da televisão japonesa com seus fantasmas e monstros – a cabeça de uma boneca que paira sobre seu corpo, olhos amedrontados, trechos de lutas de filmes de samurais – que são mostradas de modo alternado com os rostos dos passageiros adormecidos. Estas imagens de filmes de terror da

televisão japonesa nos são familiares, pois já foram exibidas numa sequência anterior do filme em que se trata do zapear da televisão e do horror. Nesta retomada pela remontagem, as imagens mediáticas da televisão, com suas criaturas imaginárias e fantasmáticas, são a matéria deste grande sonho coletivo e fragmentado – antes uma espécie de pesadelo coletivo. O fim desta sequência nos lembra o despertar da personagem feminina em *La Jetée*, em que, por uma série de fusões, seu rosto adormecido parece ganhar movimento, até que, finalmente, ela abre os olhos, pisca e olha para a câmera – nesta única parte em que este filme, feito de imagens paradas, retoma o movimento. Em *Sans Soleil*, não há mudança de regime de imagens paradas para outras em movimento, pois se encontra sempre no registro da ilusão de um mundo habitado de imagens fantasmas, oriundas de diversas fontes. Uma mulher adormecida subitamente abre os olhos e encara a câmera. Um cartaz publicitário com grandes olhos desenhados, que parecem nos observar, surge após a imagem da passagem de um trem, como se as imagens sonhadas, que são estes fantasmas sempre presentes da cidade, nos vigiassem, de um modo desigual em que as imagens espreitam seus habitantes. Pois, estas imagens – da televisão, dos filmes e da publicidade – parecem tomar uma presença mais real que a própria realidade. O sonho midiático da sociedade do espetáculo (Guy Debord, 1997) substitui a vida pelas imagens e pelos devaneios da indústria cultural. De modo que a imagem toma o lugar da própria realidade, não se podendo mais distinguir as imagens daquilo que é a realidade, que por sua vez é completamente habitado por elas. A sequência do sonho desta parte do filme nos lembra da continuidade do domínio das imagens e do simulacro em todos os lugares, onde, cada vez mais, anula-se a distância entre os espectadores e a imagem, de tal modo que não mais percebemos a realidade sem a confundir com o próprio fluxo contínuo de imagens. Mas, deste modo, o filme anuncia o caráter enganoso da imagem e nos lembra do esquecimento e da perda que habitam toda a imagem e, assim, sinaliza para um despertar dos próprios espectadores diante destas imagens.

“América” - Tóquio

A América – os Estados Unidos – também aparece como um lugar feérico, repleto de simulacros, o mundo de sonhos e ilusões, em um filme que seria também uma obra imaginária, intitulada *L'Amérique Rêve* (*A América sonha*, 1958), cujo texto de autoria de

Marker está publicado numa coletânea, juntamente com outros em *Commentaires I* (1961). O autor nos adverte de que se trata de um “filme imaginário”, o que nos leva a considerá-lo como não existente; todavia, ao nos depararmos com o filme *L’Amérique Insolite*¹⁰⁹ (1959) de François Reichenbach, é possível distinguir a mesma estrutura e percurso do texto de Marker, sendo que o comentário foi alterado em alguns trechos. O mais curioso é confrontar os créditos do “filme imaginário” de Marker – que ele se permite “imaginar” também – com o filme existente de Reichenbach: pois, tal qual o texto, a produção é do “supersônico” Pierre Braunberger, a música de Michel Legrand, a montagem de Albert Jurgenson e a câmera de Reichenbach. No filme de Reichenbach, Chris Marker aparece nos créditos como June Richmond. Mais interessante ainda é descobrir, junto à produtora Les Films du Jeudi, que existe uma versão de Marker de *L’Amérique Insolite*, em que a montagem e ordem de alguns trechos é um pouco modificada em relação ao filme de Reichenbach e na qual o comentário em *off* é versão integral de Marker. Recorreremos aqui à versão “imaginária” existente de Marker.

O filme traz, através da câmera de Reichenbach, motivos e enquadramentos que veremos em outros filmes de Marker, como o início que mostra um plano lateral de um navio percorrendo o mar, depois um plano da ponte Golden Gate – cenário de outro filme, *Vertigo* de Hitchcock – vista também lateralmente em todo o seu comprimento. Segue-se um plano frontal, num *travelling*, a partir de um carro que percorre a ponte e, depois, vários planos em que se transita por estradas e trajetos diferentes, que são reunidos pela montagem. O plano frontal, novamente, a partir de um carro nos mostra a estrada a partir da janela e do pára-brisa que se movimenta – a partir do qual o comentário nos diz que “através deste batimento das pálpebras do pára-brisa”, procura-se o “rosto desta América”. Estes planos nos lembram muito as tomadas presentes em *Mystère Koumiko* e seus percursos por estradas de automóveis e trens, bem como os caminhos de trem anteriormente descrito em *Sans Soleil*.

Apresenta-se a cena de um encontro com uma caravana de cowboys de Houston, que reproduz o percurso dos ancestrais, vemos pessoas vestidas a caráter, a cavalo, com suas carroças que também imitam aquelas dos filmes de *western*. Enfim, esta longa peregrinação,

¹⁰⁹ François Reichenbach trabalhou juntamente com Marker em *La sixième face du pentagone* (1968) – filmando os protestos que ocorreram no Pentágono em outubro de 1968, contra a guerra do Vietnã. Segundo Guy Gauthier, crítico de cinema e estudioso de Marker – tendo escrito vários artigos e o livro *Chris Marker – l’écrivain multimédia* – em conversa telefônica, diz que o filme era o projeto conjunto de Marker e Reichenbach, que se desentenderam no decorrer da realização, resultando num filme de Reichenbach e a estranha menção a Marker nos créditos. Além disso, segundo ele, Reichenbach seria, apesar de tudo, um entusiasta e apaixonado pelos Estados Unidos, enquanto Marker teria suas reservas.

que simula a dos primeiros desbravadores do Oeste americano, traz estes personagens que encenam um passado de conquista. Assim, neste mundo de simulacro e reprodução, “neste país onde jogamos carros (e livros) após o uso, mesmo o passado é novo em folha” (MARKER, 1961, p.84). O comentário ainda nos diz que os acontecimentos da história, tal como o massacre dos indígenas, não importam, pois “os Índios perderam a vida e os Europeus a memória” (IBIDEM). A imagem nos mostra também os acampamentos montados, tal qual faziam os pioneiros, e mesmo réplicas das cabanas indígenas. O novo acaba sendo sempre um mau simulacro do velho, uma reencenação que leva à amnésia, onde a retomada do passado se torna mais um mero espetáculo grandioso.

A sequência seguinte trata da produção de imagens para a publicidade, todos diante da câmera fotográfica: vemos jovens modelos na praia encenando um casal apaixonado, outros modelos em poses para propaganda de cigarros, piqueniques montados, mulheres vestidas de princesas, uma bailarina que dança animadamente, modelos que posam para editoriais de moda. As câmeras fotográficas, os flashes, refletores e aparatos dos estúdios, que criam estas imagens, também são exibidos. O comentário nos diz acerca destas imagens:

[...] a fotografia e a propaganda são os espelhos sobre os quais a América tem a prudência, para jamais envelhecer, de pintar dela mesma uma imagem eterna. Se a Arte representa nossos sonhos, a publicidade da América é mais próxima da Arte que sua pintura. Seria ingênuo crer que é somente para nos fazer comprar uma marca de cigarros ou de carros que se gasta com tanto trabalho. De fato, cigarros e carros estão ali como os mecenas dos quadros antigos. O objeto do quadro, o objeto da publicidade, é sempre glorificar uma certa ideia de felicidade. É assim que a América é criada. Seus pintores, seus escultores, sejam eles abstratos, são sempre retratistas: a arte européia posa para eles. Mas é nas imagens destas grandes moças [...] que os artistas dos séculos futuros procurarão nossas Tanagras e Korés. (MARKER, 1961, p. 86)

A aproximação irônica da publicidade – enquanto produtora de imagens – com a arte tradicional reflete a banalização deste mundo que alcançou o ápice da ilusão fantasmagórica, cujos sinais não deixam de ser sintomáticos. Esta América habitada por imagens e obcecada com o novo é o paradigma da modernidade levada às últimas consequências. Em seguida, acompanhamos um torneio de esqui aquático, centenas de pessoas com suas máquinas fotográficas acompanham o evento, clicando os atletas e suas performances. A imagem ganha preeminência sobre o evento em si ou sobre a realidade. Sobre os muitos fotógrafos amadores ali reunidos que miram suas câmeras, o comentário observa que “permitir a todo mundo tirar

a mesma foto, é talvez uma definição de democracia.” (*Ibid.*, p.87) Esta obsessão com as imagens, o ambiente inundado de painéis e fotos publicitárias, a onipresença da câmera fotográfica são aspectos que estão presentes nos filmes de Marker sobre o Japão, sobretudo, em *Mystère Koumiko* (1964) e *Sans Soleil* (1982). Poderíamos dizer que o Japão, enquanto país habitado de imagens, seria ainda mais fantasmático, pois seria ainda cópia ou simulacro do *american way of life* no pós-guerra, portanto, simulacro em segundo grau. Em *Amérique Insolite*, há também a legião de turistas estadunidenses tirando fotos num cruzeiro, depois fotografando e fazendo poses em réplicas de lugares históricos importantes do próprio país. A necessidade de registrar todos os instantes da vida é sintomática do esvaziamento da experiência de uma vida, que se converte em algo para ser visto, em que “nenhum momento foi efetivamente vivido enquanto a imagem não é fixada, [...em que] a realidade é somente a antecâmara da fotografia” (*Ibid.*, p. 87). O comentário ainda nos diz que estes turistas fotógrafos americanos tudo registram, mas sem olhar verdadeiramente, neste afã de fixar o momento para uma “eternidade”, de vencer a morte, de captar e possuir o instante que passa. Seu olhar, através do visor, é vazio, e a voz *off* continua tecendo seu comentário, ao dizer que estes turistas, depois de retornarem ao conforto dos seus lares, poderão olhar as suas fotos e, aí sim, “começarão a viajar”. Esta crítica do turista – que viaja sem fazê-lo verdadeiramente – relacionada ao ato de fotografar, que se torna um ritual mecânico destes eventos, aparece em *Sans Soleil* e *Level Five*, nos lugares históricos de massacre convertidos em lugares de lazer e divertimento. No filme sobre Israel, *Description d'un Combat* (1960), a mesma crítica ao ato de ver, destituído do olhar nos turistas, está presente em um trecho, no qual a voz *off* indica que se ouvem línguas diferentes sendo faladas, enquanto escutamos o diálogo de um casal em inglês e vemos turistas passeando por uma feira de rua. O comentário fala da caça turística pelo pitoresco, que nada vê, e dos rostos humanos que, por vezes, são fotografados, mas não são verdadeiramente vistos.

Este lugar do artifício e dos simulacros tem sua apoteose nos parques temáticos e de reconstituições históricas:

Sobre a caixa de creme, sobre o pacote de balas, o americano exige a garantia “perfume artificial”. Era normal que ao Deus criador da natureza se juntasse um Deus criador do artifício. Ele veio. Ele se chama Walt Disney. E seu reinado veio. Chama-se *Disneyland*. Aqui, os verdadeiros índios, que não escalpam, o verdadeiro fogo que não queima, o verdadeiro mundo se reúne num parque, um jardim do Éden guardado por hipopótamos, símbolos da pureza – cujos frutos têm o gosto delicioso

da recusa de compreender, como um segundo pecado original, que apaga o primeiro.(MARKER, 1961, p. 88)

Assistimos às imagens deste parque habitado de índios e animais autômatos, de reconstituições de tribos e da selva, em que uma casa arde no fogo eternamente. Uma sequência similar é exibida em *Mystère Koumiko*, no parque de atrações denominado *Dreamland*, cópia deste outro mundo artificial. Aqui, reina o esquecimento, onde os falsos simulacros se tornam mais verdadeiros que a realidade e a técnica que reproduz este segundo mundo à imagem e semelhança do *primeiro* embota os sentidos, sendo que a vivência só pode ocorrer como esvaziamento e mimese perversa, em que a repetição eterna tem lugar. Assim, como o *Lunapark* benjaminiano, os parques de atração seriam meras extensões do condicionamento do trabalho fabril e diversão prevista no sistema, para ser rapidamente consumido e possibilitar o retorno à fábrica para a produção. O capital oferece este mundo mágico repleto de autômatos aos trabalhadores que são reduzidos, eles também, em seu condicionamento mecânico, a repetir sempre os mesmos gestos maquinais destituídos de significação. Colocar em cena este mundo artificial dos autômatos revela seu parentesco com a dominação e a disciplina imposta na sociedade urbano-industrial. Ainda na sequência que antecede a *Disneyland*, nos é mostrado um amplo campo de trigo com grandes máquinas realizando a colheita, em que a natureza é explorada com indiferença mecânica, pois a voz em *off* assinala que “estes engenheiros da terra fazem com que a América tenha 9 milhões de agricultores e nenhum camponês”(MARKER, 1961, p. 88). A alienação ocorre pela mecanização em todos os setores no campo, na cidade, no trabalho e no lazer. O parque de diversões ainda reproduz com a segunda natureza – a técnica – a primeira, com seus lagos, florestas e animais selvagens, que nesta simulação nega e subjuga a primeira. Esta relação de dominação da natureza é a que marca a mediação tecnológica que se traduz na reificação dos homens e de suas relações.

Um outro mundo artificial é *Ghost Town*, uma cidade fantasma, onde se mantiveram algumas construções antigas dos tempos da conquista do Oeste, mas à imagem de um cenário de filmes de faroeste. Segundo o comentário, o lugar é “oficialmente um museu”. A encenação e o simulacro fazem deste lugar, pretensamente histórico, um parque de diversões, um local de encenação constante: “brincamos com o sério como verdadeiras crianças, sonhamos com a aplicação dos verdadeiros adormecidos” (*Ibid.*, p 89). Trata-se do jogo como má mimese, num sono profundo do qual não se desperta, no qual o lugar histórico do passado

converte-se em lugar amnésico, literalmente uma cidade fantasma, em que os próprios visitantes se convertem em peças desta farsa. Esta crítica aos lugares e museus históricos transformados em diversão turística e habitados por simulacros, como já vimos anteriormente, se faz presente também em Okinawa.

Mais adiante, assistimos a um episódio que critica a massificação através de uma cena que reúne uma competição em que crianças devem comer o mais rápido possível – na qual a “refeição se torna um esporte” (*Ibid.*, p. 93) – e outra, em que há um gigantesco churrasco operado por máquinas, questionando-se justamente este novo sentido de comunidade que tudo uniformiza e massifica. Neste mundo administrado, a comida também passa pela competição com o tempo, como ao operar com as máquinas, e a produção dos alimentos em grande escala é destinada à multidão. O comentário pergunta: “o que acontece com o indivíduo?” Enquanto isso, vemos a imagem de uma massa de perus dirigindo-se ao abate. As aves são criadas em escala industrial e dirigidas para se tornarem alimento àqueles que, como estas aves, são igualmente formatados como pseudoindivíduos. A voz em *off* diz que o indivíduo se condiciona assim como a galinha. Assistimos a uma galinha que serve como atração de publicidade, mas que demonstra o condicionamento ao acionar uma trava de sua gaiola para jogar boliche e só recebe porções de ração ao derrubar todos os pinos. A sequência seguinte relaciona o condicionamento à publicidade, na qual estão imersos seus habitantes igualados às aves nesta América que sonha.

Este universo de sonhos, imagens e artifício no qual se sonha acordado é o paradigma da sociedade administrada e reificada, tal como apresentada por Adorno e Horkheimer (1985) ou ainda a repetição infernal em Benjamin. O filme termina com uma série de imagens da cidade de Nova York e seus arranha-céus envidraçados, vistos através do reflexo de outros prédios de vidros espelhados; a câmera em contra-plongé torna estas construções mais grandiosas e oníricas, depois ela sobe através de um elevador de vidro que mostra a paisagem urbana e o mar, até alcançar uma altura em que a cidade é vista em plongé, como observada do céu. Enquanto percorremos esta paisagem urbana de reflexos e alturas, o comentário nos diz:

A América sonha. Tudo o que você viu neste filme são sonhos. O bom sonho americano, lavável, inquebrável e com garantia de um ano. Esta América que acusamos de ser vã e satisfeita, ela nos confessa que prefere ser um reflexo no espelho. É ali que ela guarda seus tesouros. [...] E nós estamos prontos para olhar esta cidade e este país como uma imensa loja de brinquedos, cujo mote seria, como nós lemos na vitrine de uma loja de verdade: “Se você não sabe o que você quer,

entre, nós o sabemos...” Mas, seria simples demais encerrar a América em sua estranheza. Este tipo de vida, que é o mais criticado do mundo, e o mais imitado, talvez seja aquele de toda a Europa em vinte anos. E se a América sonha e se este sonho amanhã deve ser o nosso, talvez valha a pena observá-lo bem antes de adormecermos. (MARKER, 1961, p.113)

A América encarna este mundo ilusório regido pelas imagens e pelo consumo, onde todos os objetos de desejo nos são oferecidos, onde o desejo mesmo é criado, apresentando-nos infinitos jogos, cenas e artifícios. Seu espelho, sua cópia invertida, simulacro do simulacro é o Japão, sobretudo na figura da cidade de Tóquio que reproduz em profusão os painéis luminosos, as imagens de publicidade que nos olham, jogos eletrônicos, bonecos autômatos e parques de diversão. Se este modelo da América já se encontrava em plena expansão no mundo todo desde o pós-guerra, não é de se espantar que todos – não somente a Europa, mas este mundo globalizado – aos poucos siderados com esta imagem, entrarão em sono profundo. O caso japonês é o mais sintomático, pois, adotar o mundo de artifícios oferecido pelo ocupante no pós-guerra, dava-lhe a oportunidade de rapidamente esquecer os horrores da Guerra praticados pelo expansionismo japonês na Ásia, bem como substituir o terror inominável atômico por museus e reconstituições *fake*, à imagem dos parques de diversão estadunidenses. Eis porque Tóquio aparece como cidade dos adormecidos, onde o recalco do horror condensado a partir das imagens de televisão – e não por acaso de emissões de filmes de terror – retornam e assombram os habitantes e aqueles que passam por estes subterrâneos, que já podem ter sido abrigos de guerra, para se tornarem templos de consumo, onde se oferece tudo, inclusive o que você ainda não deseja, mas em breve desejará. Por isso, assistindo a este filme que trata de um mundo ilusório de imagens, realizado ele mesmo com a matéria que tematiza, estas imagens enganosas, confrontadas com sons e palavras, nos permitem observar à distância e reconhecer, justamente, que são imagens – e quais são os fantasmas que as assombram.

Coda ou Fim de Partida

Uma das questões que sempre se coloca é o quanto as observações de Benjamin sobre o cinema no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* são pertinentes na era digital e em que medida elas ainda podem ser importantes para a contemporaneidade. Procuramos refletir sobre este problema, além de indicar também as aproximações e diferenças entre as considerações sobre o cinema em Benjamin e em Marker. Hansen (2004, p. 39-40) observa que um elemento significativo na consideração benjaminiana das técnicas de reprodução de imagem como a fotografia e o cinema seria o traço, a “pequena centelha do acaso” que chamusca a imagem, seu caráter de indicialidade que marca na imagem a presença de um instante e de um outro tempo que fala aos futuros observadores. A importância não seria tanto a semelhança fiel ao objeto representado, mas, sobretudo, essa marca do tempo. Uma outra semelhança extrassensível de “ler o que nunca foi escrito” poderia se revelar em uma conjunção temporal, que, como apresentamos anteriormente, ocorreria numa disjunção em que tempo de captação e de leitura são distintos. Tal como as imagens aparecem nos filmes de Marker, quando ele afirma que “nunca sabemos o que filmamos” – um atleta poderá se revelar como putchista, um soldado militante como traidor da causa – pois o tempo tornaria visível a catástrofe já anunciada pelo traço de um outro tempo, ou seria ainda o olhar posterior do observador que seria capaz de desvendar e dar novas significações. Seguindo o argumento de Hansen (2004, p. 40), ela observa que o caráter de índice, da impressão ou rastro não pode mais ser aplicado às imagens digitais, pois estas podem ser infinitamente modificadas e sintetizadas pelo aparato eletrônico, além das imagens geradas pelo computador, que não possuiriam nenhum lastro de realidade indicial ou temporal. A partir dos filmes de Marker, mais especificamente em *Le Tombeau d’Alexandre* (1993), podemos afirmar que o cinema e a fotografia, desde seus primórdios, eram passivos de serem manipulados e trucados. O cinema soviético dos anos 1930, sob controle de Stalin, teve personagens históricos apagados de suas cenas. Do mesmo modo, era possível inserir e “maquiar” as imagens, dado que o meio fotográfico sempre foi suscetível de não exibir nenhum traço indicial do registro de um momento, sempre passível de ser alterado à exaustão.

Mas Hansen retoma o próprio argumento da indicialidade desmontando-o, já que a figura do camundongo Mickey, que poderia servir como antídoto às psicotizações da massa,

sendo um desenho animado, não guarda nenhum caráter de indicialidade com a realidade. Segundo a autora, Benjamin subvertia assim a hierarquia de gêneros e dos seres, tendo em vista a animação que, “desafiando as leis de gravidade juntamente com as fronteiras entre animado e inanimado, orgânico e mecânico” (HANSEN, 2004, p. 41), faz com que todos os seres sejam considerados como criaturas, mesmo um personagem de desenho artificial gerado pelo homem através da tecnologia. Com efeito, ainda que seja uma subjetividade criada – que percorre o mundo em reviravolta, num ritmo acelerado – o público pode reconhecer-se nessa figura. Para Benjamin, a dominação e a catástrofe geradas pela técnica, sendo a guerra o ápice desse espetáculo destrutivo, deve-se à relação subjugadora dos seres humanos perante a natureza e a tecnologia que se desenvolveu. O modo de vida da modernidade, que reproduz em todos os setores a fracassada relação com a técnica, produziria, assim, uma crescente repressão e recalque das pulsões naturais do homem, que, por sua vez, retornariam como violência e psicoses diversas. O cinema, que exhibe o inanimado em movimento, destrona essa relação de domínio, ao mesmo tempo em que coloca em cena os absurdos, permitindo na esfera coletiva da recepção – através do riso e da identificação – a imunização às tendências psicossociais destrutivas.

Esta catarse coletiva liberadora dos efeitos patológicos teria lugar na esfera coletiva do público, e pela inervação que mobilizaria uma dimensão sensório-motora e tátil do espectador diante do cinema. Todavia, como se sabe, o camundongo Mickey e a ideia de inervação são retiradas na última versão do texto (HANSEN, 2004, p.30), e é conhecida, através de suas correspondências, a crítica de Adorno a este aspecto proposto por Benjamin. Para Adorno, o cinema pertenceria ao “realismo *naïf*” burguês (ADORNO, 1991, p.174), e o riso da plateia de cinema estaria “impregnado do pior sadismo burguês (IBIDEM, p. 173). Se, por um lado, ao examinar a relação do público com o cinema *mainstream* e com a televisão, o prognóstico adorniano possa se confirmar, por outro, Benjamin não era um ingênuo e sempre manteve uma ambivalência em suas considerações sobre o cinema – que poderia ser lugar de repetição maquinal, apropriado pelo capital e pelo fascismo, mas que poderia permitir, por meio da inervação, uma nova relação entre homem e técnica, revelando dimensões não alcançáveis pelos sentidos humanos sem a mediação do aparato.

Também em contraposição ao “otimismo” benjaminiano, muito já se falou do pessimismo e da postura contrária de Adorno em relação aos filmes. Antes de mais nada, vale a pena considerar que o autor escreveu pouco sobre cinema, sendo que sua teoria estética

debruça-se, principalmente, sobre a arte musical. No entanto, em um texto de 1966, *Transparencies on film*, Adorno traça considerações sobre o cinema que lançam outras dimensões ao filme, para além das críticas severas ao teor alienante do cinema tais como as expostas em *Dialética do Esclarecimento* e *Minima Moralia*, pois leva em conta não somente as intenções do filme e o espectador esperado por este, mas o “intervalo potencial”, a indeterminação existente entre as intenções e os efeitos que se dão. O autor afirma ainda que este espaço de indeterminação, e que consequentemente é espaço também de abertura, é inerente ao próprio meio cinematográfico:

Se de acordo com as análises sobre “televisão como ideologia”, o filme acomoda vários níveis de padrões de resposta, isto implicaria que a ideologia preparada pela indústria, seus modelos oficialmente intencionados, não deve corresponder automaticamente aos que afetam os espectadores. [...] No seu intuito de manipular as massas, a ideologia da indústria cultural, se torna, ela mesma, internamente antagonista tanto quanto a sociedade que ela objetiva controlar. A ideologia da indústria cultural contém o antídoto de sua própria mentira. Nenhuma outra argumentação poderia ser feita em sua defesa.¹¹⁰ (ADORNO, 1991, p. 181) [grifo meu]

Diferentemente da uniformidade do espectador apresentado no texto sobre Indústria Cultural da *Dialética do Esclarecimento*, aqui o espectador não coincide com as intenções do aparato. Também Adorno reconhece no cinema uma possibilidade de experiência estética, que se vale justamente do que é inerente ao meio cinematográfico; não a ilusão de movimento e continuidade, mas a própria descontinuidade filmica¹¹¹. O cinema em si, tal como *pharmakon* platônico, pode ser a um só tempo, remédio e veneno, sendo o antídoto para a ilusão que ele mesmo cria. Assim, ao explorar seu próprio modo originalmente constitutivo, de ser construído de partes descontínuas entre si, ao admitir o seu próprio material como fotogramas

¹¹⁰ “If according to the analysis of ‘television as ideology’ film accommodates various layers of behavioural response patterns, this would imply that the ideology provided by the industry, its officially intended models, may by no means automatically correspond to those that affect the spectators [...] In its attempt to manipulate the masses the ideology of the culture industry itself becomes as internally antagonistic as the very society which it aims to control. The ideology of the culture industry contains the antidote to its own lie. No other plea could be made for its defence.” (ADORNO, 1991, p. 181)

¹¹¹ “Irrespective of technological origins of the cinema, the aesthetics of film will do better to base itself on subjective mode of experience which film resembles and which constitutes its artistic character. A person who after a year in a city, spends a few weeks in the mountains abstaining from all work, may unexpectedly experience colourful images of landscapes consolingly coming over him or her in dreams or daydreams. These images do not merge into one another in a continuous flow, but are rather set off against each other in the course of their appearance, much like the magic lantern slides of our childhood. It is the discontinuity of that movement that the images of interior monologue resemble the phenomenon of writing: the latter similarly moving before our eyes while fixed in its discrete signs. Such movement of interior images may be to film what visible world is to painting or acoustic world to music. As the objectifying recreation of this type of experience, film may become art.” (ADORNO, 1991, p. 180).

e sequências agenciadas pela montagem, o aparato pode colocar em cena a disrupção e alcançar o estatuto da arte e sua potência crítica, revelando o elemento regressivo presente na sociedade. Adorno cita *La notte* (1961), de Antonioni, como um filme “anticinemático”, em que as imagens em movimento tomam uma forma negativa, pois não há continuidade do fluxo de imagens encadeadas e contínuas, mas, antes, são colocadas em conflito (ADORNO, 1991, p.180). Destacamos que determinados filmes, produtos da indústria cultural para as massas, advindos de Hollywood, podem colocar em cena o próprio aparato cinematográfico, revelando sua estrutura e seus artifícios. Ismail Xavier (2006, p. 379), numa oposição a Baudry — segundo o qual há uma absoluta identificação entre o espectador e a imagem, e, portanto, uma atualização constante do conteúdo programático da indústria — afirma também o espaço de indeterminação existente entre o aparato cinematográfico e a plateia: “não tenho condições de endossar a generalidade deste saber a respeito do espectador; o aparato atua em determinada direção, mas a experiência do cinema inclui outras forças e condições que não se ajustam ao programa do sistema.”

Benjamin (2000, p. 125), em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, considera o filme como o produto que “correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos”, em que a “percepção sob forma de choque se impõe como princípio formal”; sendo assim, o filme imporia o mesmo ritmo do trabalho industrial, podendo ser compreendido como mais um objeto que serve a perpetuação do adestramento maquinal dos homens reduzidos a autômatos. Ele constata também a perda da dimensão da memória voluntária (BENJAMIN, 2000, p. 137), afirmando que “os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da memória voluntária”; ou seja, os aparatos técnicos realizariam uma espécie de compensação frente à crescente atrofia da memória involuntária, pois permitiriam o registro de acontecimentos diversos, embora desprovido de aura e da capacidade de retribuir o olhar. Ao ampliar essa capacidade de registro, porém, ainda mais em um mundo regido pelo choque, o embotamento da memória poderia ter lugar.

No entanto, o que distingue a concepção benjaminiana da de Adorno, e que este último não considera, é a inervação sensória entre os homens e o aparato técnico, sendo o cinema a técnica que permitiria uma nova relação sensória, em que o aparelho supre e funciona como prótese extensora do organismo e funções humanas, ampliando as possibilidades de relação com o mundo. Hansen (2002, p. 47) descreve a inervação como sendo um “processo neurofisiológico que realiza a mediação entre interno e externo, psíquico e motor, registros

humanos e mecânicos”. Trata-se de um termo presente em diversos escritos de Freud, que inicialmente indica processos fisiológicos em que uma determinada energia é transmitida para alguma parte do corpo; no caso da histeria, a inervação somática converte afeto em excitação nervosa (LAPLANCHE & PONTALIS, p.239). Mas Hansen indica que o termo “inervação” era igualmente utilizado por outras vertentes da psicologia e da fisiologia, sendo que o conceito benjaminiano, para a autora, estaria mais relacionado à biomecânica propalada pelas vanguardas soviéticas, cujas teorias indicavam modos de produzir emoções a partir de movimentos corpóreos; ou seja, tratar-se-ia do processo contrário ao de Freud. Tais teorias tinham como representante, dentre outros, o teatrólogo Meyerhold, cujo aluno, Eisenstein, teria influenciado Benjamin, tanto pelo cinema quanto pelos escritos. Interessaria, portanto, a ideia de uma inervação que possibilitaria um trânsito em uma via de mão dupla: por um lado das emoções para o corpo, e do outro, do corpo para as emoções. Deste modo, no cinema, os movimentos poderiam causar reações emotivas nos espectadores (HANSEN, 2002, p. 51).

Voltando à noção de que os aparatos técnicos seriam extensão do corpo humano – ou, ainda, de que poderiam promover um treino para o novo modo de vida que se configura, exercitando a atenção e reflexos na vida urbana – parece que também esses aparatos inventados pelo homem, ao invés de criar melhores condições e emancipá-lo, submetem-no a uma dominação e perda crescente. Isso nos remete ao jogador, ao operário, à condição de repetição insípida do mesmo na vida das grandes cidades. Por outro lado, conforme já apresentamos anteriormente, subsiste em Benjamin um uso positivo da tecnologia, que poderia emancipar o homem, tratando-se também de examinar as novas possibilidades que se descortinam. Porém, ele sabe muito bem que é a visão excessivamente otimista da técnica, a fé no progresso, em um tempo linear perfectível, que levou o mundo à catástrofe e a um poder destrutível inimaginável (KANG, 2009, p.219). Hansen (2002, p. 53) observa que a inervação seria “um modo de regular a relação entre os homens e a tecnologia”, e que a justa relação que permitisse a emancipação, e não a dominação e a destruição, se estabeleceria através de uma relação da técnica com a natureza. Do lado da natureza estaria o corpo, que, em conjunto com a técnica, poderia “criar novas formas de subjetividade”. Desta maneira, a inervação possibilitaria o resgate de uma nova relação entre homem e natureza, técnica e natureza, que implica outro engajamento corporal e sensorio. Assim, a inervação seria um antídoto para reagir e resistir à anestesia produzida pelos choques, pela vida urbana e tecnológica – para Benjamin este processo se caracterizaria por uma via de mão dupla, tal como compreendido

pela biomecânica; assim a energia afetiva ou intelectual poderia ser convertida em ação motora, e do mesmo modo o estímulo motor poderia ser convertido em emoção.

Tal caráter corpóreo e tátil torna-se primordial para compreender a inervação e suas potencialidades. Como indica Kang (2009, p.220-222), em uma sociedade cujas formas de comunicação se modificaram completamente – que antes se realizava na “presença dos participantes face a face” substituída pela “comunicação mediada do escritor e leitor solitário” – com os novos meios e técnicas, em um mundo regido pelo choque, pelo fluxo e modificação constante, as histórias só produzem imagens. Se antes a experiência da narração que implica a coletividade e a presença fazia com que histórias pudessem produzir outras histórias, com o impacto dos meios de comunicação de massa a história só poderia se transformar em imagens também fugazes e rapidamente substituídas por outras. Por isso mesmo, a imagem dialética, neste mundo efêmero, só pode ser captada momentaneamente em um lampejo, e se faz em uma imobilidade que cria uma configuração entre passado e presente, a qual só pode ser lido no instante do “agora”. A montagem e a citação seria um modo de dar forma a este encontro do passado com o presente, interrompendo o fluxo contínuo e criando constelações que possibilitam uma nova compreensão e ação no presente. Neste contexto, Kang (2009, p. 224-225) observa que:

Ao mesmo, tempo, ao analisar o impacto da imagem sobre a experiência humana, Benjamin também dirige sua atenção para o papel de tais imagens na reconfiguração do sujeito. O sujeito que ele tem em mente é menos afeito ao racional do que ao corpóreo, ao individual do que ao coletivo. Argumenta: “apenas imagens na mente dão vida à vontade. A simples palavra, por contraste, no máximo inflama, e a deixa ao fim maculada, destruída. Não há nenhuma vontade intacta sem imaginação pictórica exata”. A “vitalização da vontade” pela imagem é a tentativa de despertar e desfazer por completo a alienação das faculdades sensoriais humanas.

A sociedade do efêmero e do choque constitui sujeitos cuja percepção sensorial modificou-se pela exposição constante a inúmeros estímulos, a repetição mecânica que leva à alienação, tornando tais sujeitos embotados e anestesiados. A imagem, como constelação, que interrompe este ciclo de reificação, poderia também fazer despertar uma nova percepção humana emancipada. No entanto, a imagem aparece também ligada à fantasmagoria – os espetáculos assim denominados criavam ilusões através da lanterna mágica – que seria a vivência por excelência desta sociedade industrial regida pelas leis da mercadoria, pois toda comunicação ocorreria na ausência de um outro. (KANG, 2009, p. 228). Assim a imagem figuraria como central na cultura do espetáculo, em que o “valor de exibição” impõe-se, sendo

que os sentidos com os quais se relaciona com o mundo definem modos de engajamentos – o *flâneur* se aproximaria das passagens e desses templos da mercadoria e do consumo por meio do olhar, enquanto o colecionador o faria pela tatilidade. Relacionar-se a um mundo repleto de imagens fantasmagóricas do consumo através do olhar seria continuar no mesmo registro, consumindo imagens tal como se espera em uma cultura do espetáculo. Ou seja, somente contemplar não seria o suficiente. O colecionador, por sua vez, apropriar-se-ia dos objetos não como mercadorias, pois, através do tato, poderia transfigurar o objeto, criar uma outra ordem que escapa ao “valor de exibição”. O tato restituiria assim um outro modo perceptivo necessário à ação política e também ao rememorar. Lembremos que as experiências da memória involuntária estavam relacionadas a outros sentidos que não a visão – o sabor e o odor da *madeleine*, bem como a posição do corpo adormecido, abrem espaço para as reminiscências em Proust (apud BENJAMIN, 2006, p. 448,[K 8a,2], [K9,1]). Em relação ao cinema, Benjamin afirma a preeminência desse caráter tátil como possibilidade de reagir ao mundo regido pelo choque e pela velocidade:

Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito.[...] E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestrutura do sistema perceptivo. [...] Mas nada revela mais claramente as tensões do nosso tempo que o fato de que a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam estética. (BENJAMIN, 1993, p. 193-194)

Nesta sociedade do espetáculo, constituída de imagens em exibição, a tatilidade se revela como sentido que permite uma outra apreensão do mundo, pois, mediante a urgente tarefa histórica, em momentos decisivos, a contemplação visual do mundo é insuficiente e demanda “dicas da percepção tátil” (BENJAMIN *apud* KANG, 2009, p. 232). Seria por meio da distração que uma prontidão necessária poderia reagir pelo tato às exigências históricas da modernidade. Por isso, o cinema se constituiria como aparato que permite o treino diante dos choques, pois o espectador deve rapidamente responder às imagens em sucessão que mudam de um espaço a outro, de uma tomada em diferentes ângulos e distâncias. Mas se a reação aos choques implica uma atenção constante, seria através dessa atenção convertida em hábito, em distração, que o espectador poderia se confrontar às mudanças velozes da imagem que o

atingem como choques e prepará-lo para “os perigos existentes mais intensos” (BENJAMIN, 1993, p. 192). A atenção constante embotaria a capacidade de ação. A modificação do aparelho perceptivo humano faz com que se deva responder mesmo aos choques que são produzidos por imagens, por meio de uma reação tátil habituada e distraída. Segundo Kang (2009, p.233), Benjamin considerava anestésica a cultura de espetáculo regida pela fantasmagoria do “valor de exibição”; em contraposição a ela, a crítica da cultura e o aparato técnico do cinema poderiam criar uma sinestesia coletiva pronta a irromper o fluxo reificante de imagens do capital.

Esse lugar ocupado pelo cinema em Benjamin nos anos 1930, como aparato técnico criador de uma inervação entre corpo humano e máquina, treinando uma nova percepção sensória para a prontidão que relaciona estímulos visuais à reação tátil, pode ser relacionado a todas as tecnologias interativas da era da informática, tais como os jogos de videogame, ambientes virtuais, navegação por CD-ROMs e pela internet. Os videogames que propõem espacialidade tridimensional e imersão aos jogadores neste ambiente, em que deve se reagir corporalmente às imagens cada vez mais realistas, fazem da inervação um lugar de treino que, ao invés de abrir possibilidades de emancipação, somente reforçam a alienação no mundo pós-industrial. Como observa Hansen (2004, p. 44), na sociedade contemporânea, a imagem e a dimensão do jogo ganharam primazia em todas as áreas, de modo que o campo político não pode ser compreendido sem a reflexão sobre os meios tecnológicos que se impõem como mediadores nas diversas esferas da vida. Essa estética do jogo, na atualidade, acabou por se realizar como reforço de disposições consideradas perigosas por Benjamin – tal como a velocidade, a repetição, a mecanização dos gestos – ao invés de apresentar um potencial emancipatório, em que a imaginação e a improvisação seriam possibilitadas pelo campo simbólico de mediação do jogo e da mimese (DARLEY *apud* HANSEN, 2004, p. 44). A tendência dominante dessa manifestação da dimensão do jogo na atualidade se concretizaria, sobretudo, na esfera individual, ao invés da coletiva, preconizada por Benjamin; ou, ainda, tal coletividade teria se convertido em massa. Mas Hansen (2004, p. 44) comenta também que a internet apresenta uma nova configuração da esfera pública – mais fluida, fragmentada e ampla. Embora essa disposição preponderante de uma relação reificada com o aparato – em que o espectador não joga, mas é jogado e determinado por uma certa configuração do aparelho técnico – seja aquela que prevalece, isto não significa não existam outros meios de apropriação da técnica que reinvestam o aparato de possibilidades mais criativas e críticas. De

tudo modo, é fundamental, nos dias de hoje, repensar os usos e as relações entre os homens e a técnica que são consideradas de forma cada vez mais naturalizada, em um mundo mediado pelas tecnologias e marcado pela circulação de imagens e plataformas interativas. Consideramos que as reflexões desenvolvidas por Benjamin podem lançar novas perspectivas diante deste universo convertido em um grande jogo.

A nossa hipótese inicial era que a produção audiovisual de Chris Marker seria um modo de contrapor-se às determinações reificantes na cultura do espetáculo. No entanto, é crucial assinalar aqui uma distinção entre as considerações benjaminianas e as de Marker. Ambos estão cômicos da dimensão alienante propalada pela indústria cultural, mas apostam na possibilidade de reagir e resistir através desses meios tecnológicos ao consenso dominante – seja por meio da inervação criativa e da catarse propiciadas pelo aparato em Benjamin, seja pela utilização dos próprios meios e da linguagem da fábrica de fantasmagorias usadas contra si mesma, revelando as ilusões e os condicionamentos de uma vida pautada pelos poderes da imagem. Eis aqui uma importante diferença entre os autores em suas análises sobre o cinema, pois Benjamin aposta na dimensão tátil como ação preenche de potencialidades emancipatórias perante as imagens, enquanto Marker (1998) “reivindica para a imagem a humildade e os poderes de uma *madeleine*”. Ou seja, nas obras markerianas são as imagens mesmas – numa sociedade do espetáculo regida por elas – que poderiam agir como “antídoto” à alienação, em uma outra conjunção que desmonta a ilusão, e revela por meio da montagem sua história e suas mentiras. De fato, não há em seus trabalhos nenhuma dimensão tátil requerida diante das imagens.

Nessa aproximação, no entanto, o trabalho de desmontagem e montagem markeriano se relaciona com a imagem dialética benjaminiana, pois é através do “salto que se imobiliza”, em uma conjunção de tempos, que se torna possível construir uma história liberadora dos aspectos recalcados e reprimidos (MURICY, 1998, p. 217-219). Tal imobilização interrompe o fluxo na imagem dialética e captura configurações insuspeitas por meio do procedimento que se relaciona com a montagem fílmica. Agamben (1998, p. 65- 76), ao analisar as estratégias de composição fílmica do cinema de Guy Debord e em *Histoire(s) du Cinéma* (1998), de Godard, destaca a paragem e a repetição, que retiram a imagem desse fluxo contínuo, dotando-a de possibilidades críticas. A paragem irrompe revelando as injunções entre imagens e sentidos, entre imagens e sons ou palavras. Quanto à repetição com diferença, sua potência é a de desmascarar as imagens reificadas e destituídas de potência,

reintroduzindo uma abertura para a interpretação, uma “zona de indiciabilidade”, ao invés de afirmar algo como dado e ocorrido, como fazem os meios de comunicação. Diante das imagens do telejornal somos espectadores impotentes – pois, elas exibem um fato consumado sobre o qual outras legibilidades não se apresentam como possíveis – que somente podemos constatar e reforçar o consenso disciplinador. Ao exibir novamente as imagens da mídia, o cinema pode restituir possibilidades interpretativas e desvelar os modos de representação dominante. Marker, em seus filmes, adota o procedimento de paragem como congelamento do fluxo da imagem, revelando os engodos, as mentiras e reintroduzindo uma nova legibilidade da imagem. Em *Level Five* (1996), em diversas sequências ele recupera imagens de arquivo filmadas por outros, tornando visível a apropriação indevida de imagens, como a do soldado em chamas registradas em Bornéu, que são utilizadas posteriormente em documentários sobre as guerras no Vietnã, nas Filipinas e em Okinawa. Primeiramente ele exibe a sequência tal como ela foi utilizada pelos diversos documentários; depois, ele a repete, mas agora a versão original sem cortes, em que o final, que sempre fora excluído, mostra que o soldado queimado vivo, após a queda, se levanta ainda. No final de cada exibição, a última imagem é interrompida e congelada (BLÜMINGER, 2000, p. 136). Ou seja, esta imagem tornada ícone de documentários de guerra é manipulada para criar *pathos*, enquanto a repetição e a paragem restituem-lhe o local de filmagem e uma outra legibilidade. Mais exemplos se apresentam no mesmo filme, tal como a sequência da mulher que salta de um precipício em Saipan, colocada em relação com uma imagem de um homem que salta da Torre Eiffel; em ambos abre-se a crítica para os aparatos que filmam e participam da morte. A imagem ícone do hasteamento da bandeira americana em Iwojima¹¹², durante a Segunda Grande Guerra, conhecida como reprodução reencenada, também é recuperada no filme – tornando visível toda manipulação operada na criação de imagens que visam captar a atenção e o consentimento do espectador. Em *Le Tombeau d’Alexandre* (1993), Marker denuncia não somente a construção de imagens sob o totalitarismo de Stalin, mas também pela mídia contemporânea, que apresenta como testemunho histórico uma imagem retirada de uma reconstituição teatral da tomada do Palácio de Inverno; novamente, ele repassa a sequência em movimento para interromper o fluxo e congelar a imagem no instante que corresponde a sua apropriação mistificadora. Ao expor o poder das imagens e seu processo de construção, Marker utiliza-se delas mesmas para

¹¹² Este mesmo tema será tratado sob os moldes da ficção por Clint Eastwood 10 anos mais tarde em *A Conquista da Honra* (2006).

denunciar o caráter alienante, permitindo aos espectadores negar sua condição embotada de prisioneiros na caverna platônica, que creem que as sombras projetadas nos muros são a realidade que se desenrola diante de seus olhos.

No final do filme realizado em homenagem a Medvedkine aparece uma imagem do cineasta em questão, em primeiro plano, enquanto o comentário que se dirige ao falecido artista diz: “Você se lembra como você chorou ao descobrir que duas imagens reunidas podiam adquirir um sentido? Hoje a televisão inunda o mundo inteiro de imagens desprovidas de sentido e ninguém mais chora” (MARKER, 1993). Em *A.K.* (1985), que trata do processo de filmagem de *Ran* (1985), uma voz em *off*, logo no início do filme, quando se exibem imagens de monitores de televisão, nos diz: “Todas as noites nós olhávamos a televisão, e a história sem memória que ela desenrola se opõe brutalmente ao que era nosso universo cotidiano: os declives negros do Monte Fuji, os personagens de um outro tempo, e a presença de Akira Kurosawa” (MARKER, 1985). Marker parece opor o cinema à televisão, pois se esta última encarna o lugar das imagens midiáticas sem sentido e sem memória, o cinema seria o aparato que pode se reapropriar das imagens para que elas voltem a ser legíveis e possam criar outras significações. Lembremo-nos que ele aproxima o cinema do artesanato, tal como ele fez em *On vous parle de Prague – Le deuxième procès d’Artur London* (1971) e em *A.K.*, pois este aparato técnico seria apropriado pelo trabalho humano das mãos em uma coletividade da esfera da produção, fazendo dele uma espécie de olaria de imagens e sons. Há que se destacar este caráter da coletividade no trabalho do cinema, que seria um labor não alienado, inventivo e emancipador. Ao mesmo tempo em que ele dirige suas críticas ao mundo de imagens midiáticas da televisão, Marker propõe também operações de Górgona, de virar essas imagens contra elas mesmas, utilizando-se dos meios da cultura burguesa para combatê-la, tal como Maspero. Em seu trabalho com imagens de arquivo provenientes da televisão e outras mídias, ele opera com a paragem das imagens e com a remontagem destas, criando novos sentidos. É assim que ele recupera e agencia tais imagens, em conjunto com outras, provenientes do cinema militante e de câmeras amadoras em *Le fond de l’air est rouge* (1977). A denúncia da construção vazia de fatos históricos e do *voyeurismo* macabro da mídia é feito em *Détour Céaucescu* (1990). O procedimento de rever as imagens e retirá-las do fluxo através da paragem – aquelas que passam despercebidas, mas que são prenhes de significação – é como ele trabalha com suas próprias imagens no livro e exposição de fotografias *Staring Back* (2007).

Sobre as novas tecnologias, ele expõe sua ambivalência. Há um lado sombrio e esvaziado, em que o computador coloca todas as informações e imagens à disposição dos homens; mas se os aparatos eletrônicos possuem capacidade de armazenamento infinito de *bytes* e a internet permite a circulação contínua dessas informações, não necessariamente se tem a apropriação e o trabalho de memória, pois aqui meramente convertem-se fatos e informações em quantidades em que tudo se equivale, tal como Marker aponta em *Level Five* (1996). A máquina sempre entra em pane, e repete as mesmas informações; permite somente a mesma jogada. Além disso, como a fala da personagem Laura atesta, há uma relação entre amnésia e armazenamento crescente de quantidade de informações:

Se um dia um etnólogo do futuro vir estas imagens, ele tirará conclusões sobre os ritos funerários dessas estranhas tribos do fim do século XX. Terei prazer em lhe dar os detalhes. Sim, era um costume, nestas tribos, se dirigir a um espírito familiar e protetor que se chamava *computer* em certas tribos e *ordinateur* em outras. Perguntavam sua opinião sobre tudo. Confiavam a ele suas memórias. De fato, não tinham mais memória. Ele era a sua memória. Isso se acompanhava de todo um ritual. (MARKER, 1997)

Numa sociedade amnésica e anestesiada, as máquinas parecem ditar os modos de regulação da vida e da relação que o homem estabelece com os objetos e com sua própria história. No entanto, Marker apresenta modos de apropriação que podem ser criativos e engajados, como na instalação *Zapping Zone* (1990), que se denomina também como “proposta para uma televisão imaginária”. Ao trabalhar com a simultaneidade de monitores de televisão e computadores, horizontalizando o ato de “zapear”, coloca em cena essa profusão de imagens dos mais variados tipos – todos oriundos de sua própria produção filmica e videográfica – torna visível o mundo caótico de imagens que se equivalem, propondo o desafio aos espectadores de criar sua própria montagem e sentido a partir do passeio pelas imagens. Denuncia nos computadores interativos a limitação de interação presente no próprio meio, impossibilitando o jogo através das familiares mensagens de erros que aparecem, de modo que *somos jogados* pelas máquinas e não o inverso. Ao mesmo tempo, em suas colagens *naïfs* – que se encontram nesta instalação, mas também são mostradas em *Immemory* (1998) e em seu museu virtual do *Second Life* – este *bricoleur* reúne imagens provenientes da cultura de massa com outras da alta cultura da história da arte por meio de programas de computador. Assim, provoca a reflexão crítica desse universo de imagens, denunciando os horrores que marcaram o século – como as guerras e o uso da tecnologia avançadas nas

batalhas. Marker torna visível, a um só tempo, a guerra de imagens e as imagens da guerra. São imagens de um “Museu Imaginário”, como denomina seu autor. A imagem célebre que se tornou a marca registrada da gravadora RCA Records, que exibe um cachorro diante de um fonógrafo – proveniente de uma pintura de Francis Barraud intitulada *His Master’s Voice* – é justaposta a uma pintura em que estão representados pilhas de cadáveres. O cão que ouvia a voz reproduzida de seu mestre pelo gramofone pode somente encarar um mão que emerge em meio aos corpos e olhar o horror. Outra colagem traz a plácida pintura de Jean-François Millet – *As respigadeiras (Des glaneuses, 1857)* – invadida por uma imagem de um tanque de guerra que deixa atrás de si um rastro de sangue. À pintura *Terrace à Saint Adresse (1867)* de Monet – em que estão retratadas pessoas calmamente sentadas em um terraço circundando de flores e com vista para o mar, e em que há também duas bandeiras francesas hasteadas – é colada a imagem de um navio em explosão. Uma outra colagem justapõe à pintura *Apoteose da Guerra (1871)* – de um artista russo, Vasily Vereshchagin, que se dedicou a retratar batalhas, e cujo quadro representa uma pilha de crânios – monitores de televisão amontoados; em um deles vislumbramos o logotipo do canal televisivo CNN. Essas imagens montadas em simples justaposição exibem o absurdo da guerra, na qual a tecnologia aumenta exponencialmente a destruição, por meio de imagens familiares já desgastadas que, deslocadas e recombinadas, ganham aqui uma nova significação.

Marker aposta também na apropriação dos meios, como ele mostra em *Le 20 heures dans les camps (1993)*: trata-se de uma experiência em que a televisão é criada pelos próprios sujeitos, tornando-se um meio de tomar posição diante da história da precária condição de refugiados. Como sabemos, a experiência dos cineastas operários batizados de grupo Medvedkine, nos anos 1960, também fez com que os filmes sobre as greves nas fábricas fossem registrados e montados pelos seus participantes, gerando uma rede de criação coletiva. Tal posição é também a de Benjamin (1993, p. 131) no texto *O autor como produtor (1934)*, em que ele defende que o autor engajado, cuja obra deve ser colocada a favor de uma mudança social, “não visa nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, à dos meios de produção.” Ou seja, não basta que sua postura ou o conteúdo de sua obra apresente e defenda uma tendência política, é necessário criar meios para que os próprios leitores ou espectadores participem ativamente como produtores. O papel do autor teria também uma importante dimensão pedagógica de ensinar, orientando “outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, colocando à disposição deles um aparelho mais perfeito.”

(BENJAMIN, 1993, p. 132). Há de se tornar acessível e levar mais receptores à produção mesma de novas obras. No filme em homenagem a Medvekin, Marker, a partir da imagem de uma estatueta em cerâmica de um pescador chinês, que se encontrava no escritório do cineasta soviético, apresenta o que visava o cinema para ele, para quem era tarefa do autor oferecer os meios de produção ao seu público. O comentário em *off* nos diz:

[...] que eu nunca pude interpretá-la de outro modo que pela famosa parábola: “Dê um peixe a um homem, e você o alimenta por um dia. Ensine-o a pescar, e você o alimentará por toda sua vida”. Do teatro de cavalos ao cinema do povo, o sistema Medvedkine acabava de se constituir: você não daria filmes às pessoas, você daria o cinema. (MARKER, 1993)

O mote de disponibilizar os meios de produção caracteriza também uma parte do trabalho de Marker – tal como ele apresenta em uma das raras entrevistas, dada à jornalista Annick Rivoire, do jornal *Libération*, em 2003 – em que ele cita ambas as iniciativas acima descritas, além de uma experiência em Guiné Bissau, de uma oficina para um grupo de jovens, na qual ele analisava em conjunto com eles *O Encouraçado de Potemkin*, de Eisenstein, sendo que alguns de seus frequentadores se tornaram cineastas que continuaram produzindo filmes, como Flora Gomes. Na mesma entrevista, ele afirma ainda um caráter de maior acessibilidade aos meios de produção fílmica com o aparato digital, devido ao barateamento dos custos de produção e à possibilidade de qualquer um, munido de uma câmera DV e um computador, poder realizar um filme; mas ele atenta para o fato de que mesmo com as facilidades técnicas ou disposição dos meios é preciso muito trabalho para criar um filme, e, sobretudo, é necessário ter um motivo para fazê-lo e engajar-se verdadeiramente.

Em *Immemory* (1998), Marker parece alcançar a proposta que se configurava em *Zapping Zone* (1990), de permitir uma participação mais ativa do espectador, de modo que as várias imagens e textos ali presentes possam gerar uma associação livre e criativa do próprio navegante:

Mas meu voto mais caro é que existam aqui muitos códigos familiares (a foto de viagem, o álbum de família, o animal fetiche) para que insensivelmente o leitor-visitante substitua as minhas imagens pelas suas, minhas lembranças pelas suas, e que minha Imemória tenha servido de trampolim a sua própria peregrinação no Tempo Reencontrado. (MARKER, 1998)

Este artista *bricoleur*, que tem se dedicado nos últimos anos cada vez mais ao trabalho com as novas mídias, ainda aposta que a tecnologia possa se converter em aliada, para que todos possam se apropriar de uma tarefa que inspire a criação. Talvez Benjamin também pudesse ser um entusiasta dos novos aparelhos de registro, tal como indica Seligmann-Silva (2005, p. 140), pois todas as imagens já gravadas e registradas em arquivo possuiriam um “potencial explosivo”, cuja apropriação permite dar voz às histórias esquecidas e recalçadas, de modo que os novos meios propiciam não somente que cada um possa fazer uma nova leitura da história, como também sua escrita ou inscrição por meio dos aparatos eletrônicos. Estes são também os votos de Marker:

No fundo, sua linguagem [eletrônica] me toca porque se dirige a uma parte de nós que se obstina a desenhar perfis sobre os muros das prisões. Um giz que segue os contornos daquilo que não é, ou ainda não é. Uma escritura da qual cada um se servirá para compor sua própria lista de coisas que fazem o coração bater mais forte, para oferecê-la ou para apagá-la. Neste momento a poesia será feita por todos [...] (MARKER, 1982)

Pensamos que cabe a nós refletir criticamente sobre as imagens, sua produção e circulação nesta sociedade do espetáculo, contra o embotamento da memória e a alienação reinante, mas que possamos também nos apropriar criativamente delas, para que cada um possa por meio delas reencontrar outras memórias e outras histórias que ainda não nos foram contadas.

Por meio da aproximação interdisciplinar entre estética, psicanálise, psicologia social e estudos do audiovisual, este trabalho encontrou possibilidades de empreender uma reflexão crítica acerca dos processos que envolvem a elaboração e a apropriação da memória. Assim, diante da influência do audiovisual em uma sociedade do espetáculo, pautada pela hegemonia do “valor de exibição” das imagens e de seus efeitos no aparelho perceptivo e no comportamento humano, tratou-se de resgatar potencialidades críticas de uma experiência estética, de uma abertura para uma “educação do olhar”, tal como preconizada por Benjamin e também, de certo modo, por Chris Marker. Pois, se o prognóstico geral confirma o fenômeno de espetacularização e seus efeitos alienantes por meio da circulação de imagens na internet, na televisão e nos jogos eletrônicos, tratou-se de buscar possibilidades de resistência – como uma “educação” estética concebida não como disciplina dos sentidos e dos sujeitos, mas para se contrapor às determinações reificantes. Do mesmo modo, a educação por meio do teatro, em Benjamin, em que o adulto não subjuga a criança, mas aprende com ela, criando uma

relação que visa à criatividade e à espontaneidade, pensamos aqui em uma experiência por meio de imagens, sons e textos que também possa ser apropriada como inervação criativa. Tanto Benjamin quanto Marker trazem outras interpretações para a psicanálise e para a compreensão social dos fenômenos, contribuindo para um diálogo que acontece no limiar, que restitui potências de novas legibilidades para além da compartimentalização das áreas do saber. Diante da tarefa de se refletir sobre as novas técnicas de reprodução de imagem, seus usos e consequências na cultura do espetáculo, é necessário possibilitar a leitura e interpretação dos produtos e “novidades” que inundam o mundo diariamente por meio de uma visada interdisciplinar, tal como apresentamos aqui.

Produção audiovisual consultada

Filmes de Chris Marker

Olympia 52 (1952)

16 mm ampliado para 35, p/b, 82 min.

Prod.: Peuple et Culture, Ministère de l'Éducation Nationale

Disponível em : http://www.youtube.com/watch?v=j_fLLERSaZQ (e seguintes)

Dimanche à Pekin (1955)

16 mm ampliado para 35, Cor, 22 min.

Prod.: Pavox-Films e Argos Films

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=bmneT3_pXTE (e seguintes)

Lettre de sibérie (1957)

16 mm ampliado para 35, 62 min.

Prod.: Argos Films e Procinex

Disponível para consulta na Bibliothèque Nationale de France (François Mitterrand)

Description d'un combat (1960)

35mm, Cor, 60 min.

Prod.: Wim Van Leer e SOFAC

Cuba si (1961)

16 mm ampliado para 35mm, p/b, 52 min.

Prod.: Pierre Braunberger (Les Films de la Pléiade)

Disponível para consulta na Bibliothèque Nationale de France (François Mitterrand)

La jetée (1962)

35mm p/b, 28 min.

Prod.: Argos Films

Disponível em DVD: ARTE Vidéo/Argos Film (França) e Aurora DVD (Brasil)

Le mystère Koumiko (1965)

16 mm ampliado para 35, Cor, 54 min.

Prod.: Wim Van Leer, Sofracima-Apec Joudioux-Service de la Recherche de l'ORTF

Se j'avais quatre dromadaires (1966)

35 mm, p/b, 49 min.

Prod.: Norddeutscher Rundfunk (Hamburgo) - Apec (Paris)

Disponível para consulta na Bibliothèque Nationale de France (François Mitterrand)

On vous parle de Prague: Le deuxième procès d'Artur London (1969)

16 mm, p/b, 30 min.

Prod.: Slon

On vous parle du Brésil: Torture (1969)

16 mm, p/b, 17min.

Prod.: Slon

On vous parle du Brésil: Carlos Marighela (1970)

16 mm, p/b, 17 min.

Prod.: Slon

La bataille des dix millions (1970)

16 mm, p/b, 58 min.

Prod.: K. G. Production, Slon, RTB, Icaic

On vous parle de Paris: Maspero - Les mots ont un sens (1970)

16 mm, p/b, 20 min.

Prod.: Slon

Le train em marche (1971)

16 mm, p/b, 32 min.

Prod.: Slon

Disponível para consulta na Bibliothèque Nationale de France (François Mitterrand)

On vous parle de Chili: Ce que disait Allende (1973)

16 mm, p/b, 15 minutos

Prod.: Slon

L'ambassade (1974)

Super 8, Cor, 20 min.

Prod.: E.F.K.

Disponível em DVD – ARTE/ISKRA/INA/CNC

La solitude du chanteur du fond (1974)

16 mm ampliado para 35, Cor, 60 min.

Prod.: Seuil Audio-Visuel

Disponível em: <http://gorgomancy.com/azertuyopazertuyop/564654564654.html>

Le fond de l'air est rouge (1977)

16 mm ampliado para 35, p/b e Cor, 240 min.

Prod.: ISKRA, Ina, Dovidis

Le fond de l'air est rouge (1977 -2008)

16 mm ampliado para 35, p/b e Cor, 240 min.

Prod.: ISKRA, Ina, Dovidis

Disponível em DVD: ARTE/ISKRA/INA/CNC (França)

Junkopia (San Francisco) (1981)

16 mm ampliado para 35, Cor, 6 min.

Prod.: Argos Films

Sans Soleil (1982)

16 mm ampliado para 35, Cor, 1:1.66, 100 min.

Prod.: Argos Filmes

Disponível em DVD: ARTE Vidéo/Argos Film (França) e Aurora DVD (Brasil)

2084: (centenaire du syndicalisme) [vidéo-clip pour une reflexion syndicale et pour le plaisir] (1984)

35 mm, Cor, 10 min.

Prod.: La Lanterne, Groupe Confédéral Audiovisuel CFTD

Disponível em DVD: ARTE/ISKRA/INA/CNC (França)

A.K. (1985)

35mm Cor, 75 min.

Prod.: Serge Silberman, Greenwich Film (Paris), Herald Nippon Inc. (Tóquio)

Disponível em DVD do filme *Ran* (1985) de Kurosawa (Special Edition Double Disc) - The Criterion Collection

From Chris to Christo (1985)

Cor, 24 min.

Prod.: Films de l'Astrophore

Matta (1985)

Vídeo, Cor, 17 min. 18 seg.

Bestiaire (1985-90)

vídeo, Cor, 9:04 min

Mémoires pour Simone (1986)

35mm, Cor, 61 min

Prod.: Festival de Cannes

Disponível em : <http://gorgomancy.com/azertuyopazertuyop/564654.html>

Tokyo days (1988)

Vídeo, Cor, 20:15 min.

L'héritage de la chouette (1989)

Série de televisão em vídeo ¾", Cor, 13x 26 min.

Prod.: La Sept, Attica Art Production (Groupe Fondation Onasis), FIT Productions

Disponível em: <http://gorgomancy.com/azertuyop/>

Berliner ballade (1990)

Vídeo HL 8, Cor, 29 min.

Getting away with it (1990)

Vídeo, 4 min.

Détour, ceaucescu (1990)

Betacam SP, Pal, Cor, 8 min.

Disponível para consulta no Espace des Collections Nouveaux Médias et Films, Centro Georges Pompidou

Théorie des ensembles (1991)

U-matic, Pal, Cor, 13 min.

Disponível para consulta no Espace des Collections Nouveaux Médias et Films, Centro Georges Pompidou

Le 20 heures dans les camps (1993)

Vídeo HL 8, Cor, 28 minutos

Disponível para consulta na Bibliothèque Publique d'Information, Centro Georges Pompidou

Le Tombeau d'Alexandre (1993)

HL 8, p/b e Cor, 118 minutos

Prod.: Films de l'Astrophore, La Sept/Arte, Channel 4.

Disponível em DVD : ARTE Vidéo (França)

Casque bleu (1995)

Betacam Sp, Cor, 27 min.

Level 5 (1996)

Betacam Sp ampliado para 35 mm, Cor, 1:133, 106 min.

Prod.: Argos Films, les Films de l'Astrophore

Lançado em VHS no Brasil pela Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Eclipse (e-clip-se) (1999)

Betacam Sp, 8 min.

Prod.: Les Films du Jeudi

Une journée d'Andrei Arsenevich (1999)

16 mm. Vídeo, Cor, 56 min.

Prod.: Thierry Garrel, Claude Guisard, Jean-Jacques Henry, Miane Willemont

Disponível em DVD : « Collection Cinéma de Notre Temps » , MK2 Éditions (França)

Un maire a kosovo (2000)

Vídeo, 27 min.

Chats perchés (2004)

Vídeo, Cor, 59 min.

Prod.: Films du jeudi, Laurence Braunberger

Disponível em DVD: ARTE Vidéo/ Les Films du Jeudi (França), VideoFilmes (Brasil)

Leila Attacks (2006)

Vídeo, Cor, 1min 16 seg.

Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=iParBp8cS0w>

Co-direção e colaborações

Les statues meurent aussi (1953)

Alain Resnais (dir.), Chris Marker (comentário)

35 mm, p/b, 30 min.

Nuit et brouillard (1955)

Alain Resnais e participação de Chris Marker

35mm, p/b e Cor, 32 min.

Toute la mémoire du monde (1956)

Alain Resnais (dir.) e participação de Chris Marker

35mm, p /b, 22 min.

Django reinhardt (1959)

Paul Paviot (dir.), Chris Marker (comentário)

35mm, p /b22 min.

L'amérique insolite (1959)

François Reichenbach e participação de Chris Marker (comentário adaptado)

35mm, Cor, 86 min.

Le joli mai (1962)

Chris Marker (dir) com participação de Pierre Lhomme e Catherine Varlin

16 mm ampliado para 35, p/b, 165 min.

Jouer à Paris (1962)

Catherine Varlin (dir.), Chris Marker (montagem)

35mm, p/b, 27 min.

A valparaiso (1963)

Joris Ivens (dir.), Chris Marker (comentário)

35mm, p/b e Cor, 29 min.

Les chemins de la fortune (1964)

Peter Kassovitz (dir.), Chris Marker (prod.)

Cor, 42min.

Europort-Rotterdam (1966)

Joris Ivens (dir.), Chris Marker (adaptação de texto para comentário)
35mm, Cor, 20 min.

La sixième face du pentagone (1967)

Chris Marker e François Reichenbach
35 mm. P/b e Cor, 28 min.

Loin du vietnam (1967)

Realização coletiva
16 e 35 mm, p/b e Cor, 130 min.

Ciné-tracts (1968)

Realização coletiva, (n.5 de autoria de Marker)
16mm, p/b, 2 a 3 min.

À bientôt, j'espère (1968)

Mario Marret e Chris Marker
16 mm, p/b, 55 min.

Classe de lutte (1969)

Grupo Medvedkine de Besançon (coletivo)
16mm, p/b, 37 min.

On vous parle de Flins (1969/70)

Guy Devart (dir.), Chris Marker (câmera e montagem)
16mm, p/b, 30 min.

L'aveu (1970)

Constantin Costa-Gavras (dir.), Chris Marker (foto de cena)
35mm, Cor, 160 min.

Vive la baleine (1972)

Chris Marker e Mario Ruspoli
35mm, Cor, 30 min

Kashima paradise (1974)

Yann Le Masson/Bénie Deswarte (dir.), Chris Marker (colaborou com escrita de comentário)
p/b, 110 min.

La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas (1975)

Patricio Guzmán (dir.), Chris Marker (prod.)
p/b, 96 e 88 min.

La spirale (1975)

Armand Matellard (dir.), Chris Marker (comentário)
35 mm, 155 min.

Le souvenir d'un avenir (2001)

Yannick Bellon e Chris Marker
Vídeo, p/b, 42 min.

Multimídia

Quand le siècle a pris forme (guerre et révolution) (1978)

Vídeo instalação com duas telas apresentada na exposição “Paris-Berlin 1900-1933”
no Centre Georges Pompidou, Paris (julho-novembro 1978)
Prod.: Musée National d'Art Moderne (MNAM), Centre Georges-Pompidou.

Zapping Zone (Proposals for an imaginary television) (1990-2010)

Instalação multimídia interativa apresentada originalmente na exposição “Passages de l’image”, Centre Georges-Pompidou, Paris (setembro 1990 - janeiro 1991)

Prod.: Musée National d'Art Moderne (MNAM), Centre de Création Industrielle Georges-Pompidou

Itinerância: Centro Cultural da Fundação Caixa de Pensions de Barcelona (fevereiro-março 1991), Wexner Art Center de Columbus (junho-outubro 1991) e Modern Art Museum de São Francisco (fevereiro-abril 1992), Ars Santa Mònica – Barcelona (outubro-dezembro de 2010)

Immemory (1997-1998)

Instalação multimídia interativa transformada em CD-ROM

Prod.: Christine Van Assche, Musée National d'Art Moderne (MNAM), Centre de Création Industrielle Georges-Pompidou, Paris

Disponível em : CD-ROM (Centre Georges Pompidou) e no site: <http://gorgomancy.com/Immemory/>

Filmes de outros cineastas

Bronenosets Potyomkin (O Encouraçado de Potemkin, 1925)

Serguei Eisentein

74 min.

Chelovek s kino-apparatom (O homem com a Câmera, 1929)

Dizga Vertov

68 min.

Schastye (Le Bonheur, A felicidade, 1935)

Alexandre Medvedkine

95 min.

Vertigo (Um corpo que cai, 1958)

Alfred Hitchcock

128 min.

Hiroshima mon amour (Hiroshima meu amour, 1959)

Alain Resnais

90 min.

Сталкер (Stalker, 1979)

Andrei Tarkovski

163 min.

Ran (Ran, 1985)

Akira Kurosawa

162 min.

Offret (O Sacrificio, 1986)

Andrei Tarkovski

142 min.

Bibliografia específica

Livros de autoria de Chris Marker

- Le Coeur net*. Paris : Editions du Seuil, 1948.
L'Homme et sa liberté : jeu dramatique pour la Veillé. Paris, Editions du Seuil, 1949.
Giraudoux par lui-même. Paris : Editions du Seuil, 1952.
Regard sur le mouvement ouvrier (com Benigno Cacérès). Paris : Edition du Seuil, 1952.
Regards neufs sur la chanson (com Pierre Balartier). Paris : Edition du Seuil, 1954.
Coleção Petit Planète, (dir. Chris Marker). Paris : Edition du Seuil, 1954-1964.
Coréenne. Paris : Editions du Seuil, 1959.
Commentaire I. Paris : Editions du Seuil, 1961.
Commentaires II. Paris : Editions du Seuil, 1967.
Le Fond de l'air est rouge : scènes de la troisième guerre mondiale. Paris : François Maspero, 1978.
La renfermée de la Corse (fotos de Marker e textos de Marie Susini). Paris : Edition du Seuil, 1981.
Le Dépayés. Paris : Editions Hersher, 1982.
La jetée – ciné-roman. New York : Zone Books, 1992.
Silent Movie: La petite illustration Cinématographique. Colombus (Ohio) : Wexner Center for the Arts; The Ohio State University, 1995.
Staring Back. Colombus (Ohio) : Wexner Center for the Arts ; The Ohio State University, MIT Press, 2007.
A Farewell to movies. Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, 2008.

Artigos de revistas de autoria de Chris Marker

- "Till the End of Time", *Esprit*, n° 129, janeiro de 1947, p. 145-151.
"En attendant la société sans classes ? ...", *Esprit*, n° 130, fevereiro de 1947, p. 132.
"Les vaches maigres, Les vaches grasses, Les vaches moyennes.", *Esprit*, n° 130, février 1947, p. 320-321.
"Le musicien errant". *Esprit*, n°131, março de 1947, p.475.
"Du jazz considère comme une prophétie", *Esprit*, n°146, julho de 1948, p.133-138.
"Corneille au cinéma", *Esprit*, n°153, fevereiro de 1949, p.282-285.
« Les Separés », *Esprit*, no. 162, dezembro de 1949, p. 921-922.
"Orphée", *Esprit*, n°173, novembro de 1950, p.694-701.
"Croix de bois et chemin de fer", *Esprit*, n°175, janvier 1951, p.88-90.
"Siegfried et les Argousins ou le cinéma allemand dans les chaînes", *Cahiers du Cinéma*, n°4, julho-agosto de 1951, p.4-11.
"L'esthétique du dessin animé", *Esprit*, n°182, setembro de 1951, p.368-369.
"Le chat aussi est une personne", *Esprit*, n°186, janeiro de 1952, p.78-79.
"Une forme d'ornement", *Cahiers du Cinéma*, janvier 1952, p.66-68.
"Lettre de Mexico", *Cahiers du Cinéma*, n°22, avril 1952, pp. 33-35.
"La Passion de Jeanne d'Arc", *Esprit*, n°190, mai 1952, p.840-843.
"Lettre de Hollywood", *Cahiers du Cinéma*, n°25, juillet 1953, pp.26-34.
"Le Cinérama", *Cahiers du Cinéma*, n° 27, octobre 1953, pp. 34-37.
"L'avant-garde française : Entr'acte : Un chien andalou ; Le sang d'un poète", *Regards neufs sur le cinéma*, coll. "Peuple et Culture", n°8, Editions du Seuil, Paris, 1953, pp. 249-255.
"Adieu au cinéma allemand ?", *Positif*, n°12, novembro-dezembro de 1954, p. 66-71.
"L'objectivité passionnée", *Jeune Cinéma*, n°15, mais 66, pp. 12-13.
"Kashima Paradise", *Ecran 74*, n°30, novembre 1974, p. 74-75.
"A Free Replay : notes sur *Vertigo*". *Positif*, n°400, junho de 1994, p. 79-84.
"The rest is Silent", *Chris Marker : Silent Movie*, Columbus, Wexner Centre for the Arts, The Ohio State University, Columbus/Ohio 1995.
« Phénomène (n.m) », *Trafic*, no 30, verão 1999, p. 26-33.
« Nouvelles du Doppelwelt », *Positif*, no 500, outubro de 2002, p.3, 6-7.
« À propos du clip 'Stress' », *Poptronics*, 11 de junho de 2008. <http://www.poptronics.fr/A-propos-du-clip-Stress-par-Chris>

Comentários de filmes

- "Les statues meurent aussi", "Dimanche à Pékin", "Lettre de Sibérie", "L'Amérique rêve" [film imaginaire], "Description d'un combat", *Commentaires I*, Paris, Editions du Seuil, 1961.
- "Cuba Si". *L'Avant-Scène Cinéma*, n°6, julho de 1961, p. 45-52.
- "...à Valparaiso" (Joris Ivens, 1963). *Image et Son*, n°183, abril de 1965, p. 73.
- La Jetée*, New York: Zone Books, 1992.
- "Le joli mai", in *L'Express*, 11 de abril de 1963 ; *Artsept*, n°2, abril-junho de 1963, p. 88-92.
- "Le mystère Koumiko", "Soy Mexico" [film imaginaire], "Si j'avais quatre dromadaires", *Commentaires II*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
- «Le train en marche". *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 120, dezembro de 1971.
- Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale, 1967-1977*, Paris : Editions Maspéro, 1978.
- "Sans soleil". *Trafic*, n°6, printemps 1993, p. 79-97 ; versão em inglês *Semiotexte* 4, no. 3, 1984, p. 33-40.
- "A.K.". *L'Avant-Scène Cinéma*, n°403/404, junho-julho de 1991, p. 124-141.
- "Le Tombeau d'Alexandre". *Positif*, n°391, setembro de 1993, p. 49.

Entrevistas com Chris Marker

- GENDRON, Francis. « Le socialisme dans la rue ». *Miroir du Cinéma* 2, maio de 1962, p. 12.
- PAY, Jean-Louis. *Miroir du Cinéma* 2, maio de 1962, p. 4-7. Também em Jacques Gerber (org.), *Anatole Dauman : Souvenir-Ecran*. Paris : Centre Pompidou, 1989.
- WALFISCH, Dolores. « Level Five ». *The Berkeley Lantern*, novembro de 1996. Também em *Vertigo Magazine*, vol. I, no. 7, outono de 1997 .
- FRODON, Jean-Michel. « Je ne me demande jamais si, pourquoi, comment... ». *Le Monde*, 20 de fevereiro de 1997.
- DOUHAIRE, S.; RIVOIRE, Annick. « Rare Marker », *Libération*, 5 de março de 2003. (Também em *Filmcomment*, maio-junho de 2003, p. 38-41 (versão em português no catálogo *Chris Marker – Bricoleur Multimídia*, São Paulo, 2009)
- RIVOIRE, Annick. « Chats discutent » (com Marker e Monsieur Chat), *Libération*, 4-5 de dezembro de 2004, p. 26-27.
- GESTER, Julien ; KAGANSKI, Serge. «La deuxième vie de Chris Marker», *Les Inrockuptibles*, no 647, 22- 28 de abril, 2008, p. 30-33.

Bibliografia sobre Chris Marker

- ALTER, Nora. *Chris Marker*. Urbana : University of Illinois Press, 2006.
- BAZIN, André. Lettre de Sibérie. *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998, p. 257- 260.
- BELLOUR, Raymond et Laurent Roth. (1997). *Qu'est-ce qu'une Madeleine ? À propos du CD-rom Immemory de Chris Marker*. Paris : Centre Pompidou.
- _____. Trois gestes (Jonas Mekas, Rinko Kawauchi, Chris Marker), *Trafic* no 60, inverno, 2006, p. 13-27.
- _____. VAN ASSCHE, C.(org.) *Passages de l'Image*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, 1990.
- _____. *Entre- Images*, Campinas, Papirus, 1997
- _____. Eloge en si mineur In *Passages de l'Image*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1990, pp.169-171.
- _____. L'interruption, l'instant . *La recherche photographique – Le cinéma, la photographie*, décembre 1987, no 3.
- _____. & MARTIN, Adrian. *Chris Marker – Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*. Brisbane: Institute of Modern Art, 2008.
- _____. *Le corps du cinéma*. Paris: P.O.L., 2009.
- BLÜMLINGER, Christa. The imaginary in the documentary image: Chris Marker's Level Five. *IRIS*, no 29, Spring 2000, pp.133-142.
- BLUM, Jean-Christophe. *Chris Marker sous l'Empire des signes : Essai sur le Japon comme objet de transfert, citation et interférence d'images dans l'oeuvre de Chris Marker entre 1965 et 1997*. Mémoire de Master 2, Paris : Université de Paris 3, 2006.
- COOPER, Sarah. *Selfless Cinema ? Ethics and French Documentary*. London : Legenda, 2006.
- COOPER, Sarah. *Chris Marker*. Manchester : Manchester University Press, 2008.

DESCHAMPS, Youri (org.). Chris Marker, voyages en [immémoire], *Eclipses*, 2007, no 40.
 DUBOIS, Philippe (org.). Recherches sur Chris Marker, *Théorème*, no 6. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2002.
 ENTLER, Ronaldo. Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker
Revista FACOM, v. 19, São Paulo, FAAP, 2008, p. 4-15. Ver:
http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_19/ronaldo.pdf
 FILM COMMENT, vol. 39, no 3, « Around the world with Chris Marker –Part I : Lost Horizons », maio-junho de 2003.
 FILM COMMENT vol. 39, no 4. «Around the world with Chris Marker –Part II : Time Regained », julho-agosto de 2003.
 FROGER, Marion. De la fraternité. À propos de goupes Medvekin. *Cinémas*, vol. 17, no 1, outono de 2006, p. 118-143. Ver : <http://id.erudit.org/iderudit/016325ar>
 GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia, ou voyage à travers les médias*. Paris : L'Harmattan, 2001.
 GERBER, Jacques. *Anatole Dauman : Souvenir-Ecran*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 1989.
 GRÉLIER, Robert. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
 HARBORDT, Janet. *Chris Marker - La jetée*. London : Afterall, 2009.
 HORAK, Jan-Cristopher. Chris Marker's reality bytes, *Aperture* 149, outono de 1996, p. 60-65.
 HERRIGAN, Bill. The revenge of the Eye. *Artforum* 44, no 10, verão de 2006, p. 312-317.
 IMAGES DOCUMENTAIRES. (Chris Marker), Vol. 15, 4e trimestre, 1993.
 IMAGE [&] NARRATIVE. Chris Marker (I) vol. 10, no.3, 2009.
<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/3>
 IMAGE [&] NARRATIVE. Chris Marker (II), vol 11, no.1, 2010.
<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/4>
 IMAGE ET SON, n°161-162, avril-mai 1963 (número especial Chris Marker)
 JACOB, Gilles. Chris Marker and the mutants. *Sight and Sound* 35, outono de 1966, p. 165-168.
 KOHN, Olivier. Si loin, si proche. *Positif* no 433, março 1997, p 79-82.
 LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*. Paris: Le point du jour, 2008.
 LECONTE, Bernard. *Approche d'un film mythique : « La jetée », Chris Marker, 1962*. Paris : L'Harmattan, 2005.
 LEMAITRE, Barbara. Sans Soleil, le travail de l'imaginaire. In : DUBOIS, Philippe.(org.). *Theoreme 6 – Recherches sur Chris Marker*. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 61 a 73.
 LEONEL, Nicolau B. A. *Chris Marker e as barricadas da memória – comentários em torno de “Le fond de l'air est rouge”*. Dissertação de Mestrado, ECA: Universidade de São Paulo, 2010.
 LINS, Consuelo. « O ensaio no documentário e a questão da narração em off », Anais do 16º Encontro da Compós, Curitiba, Tuiuti/Compós, 2007. Ver: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf
 LUPTON, Catherine. *Chris Marker – Memories of the Future*. London : Reaktion Books, 2004.
 _____. Chris Marker : The Art of Memory. *Film Studies* 6, verão de 2006 .
 _____.Chris Marker: In Memory of New Technology. In *Silver Threaded Presents: Chris Marker*. 3 June 2002. Silverthreaded.com/chrismarker.org. Recuperado de:
<http://www.chrismarker.org/catherine-lupton-in-memory-of-new-technology/>
 MIROIR DU CINEMA, n°2, mai 1962. (Número especial Chris Marker.)
 MARKER, Cynthia. Self-censorship and Chris Marker's "Le joli mai". *French Cultural Studies*, vol. 12, 2001, n. 34, pp. 23-41.
 MAYO et Al. *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta*. Barcelona: Ediciones de la Mirada, 2000.
 MÖLLER, Olaf .Ghost world – Japan through the looking glass. *Film Comment*, July/August 2003, pp. 35-37.
 MURPHY, Jay. More of what it is : catching up with Chris Marker. *Afterimage* 33, no 2, setembro-outubro de 2005, p. 31 -36.
 NINEY, François. Détourner la voix, retourner les images (Resnais, Marker, Franju) In *L'Epreuve du réel à l'écran, Essai sur la principe de réalité documentaire*, Bruxelles-Paris, éd. De Boeck-Université, coll. "Arts & Cinéma", 2000.
 ODIN, Roger . Le film de fiction menacé par la photo et sauvé par la bande-son (à propos de La jetée de Chris Marker) In : *Cinémas de la modernité. Films, théories, lectures*. Paris : Klincksieck, 1981, p. 147-171
 ORLOW, Uriel. Chris Marker : The Archival Power of Image In COMEY, Rebeca (org.) *Lost in the Archives*. Toronto : Alphabet City, 2002, p.436-451.

ORTEGA, M.L. & Weinrichter. *Mystère Marker – pasages en la obra de Chris Marker*. Madrid : T&B Editores, 2006.

PACI, Viva ; HABIB, Andre.(org.). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris : L' Harmattan, 2008.

_____. Je vous écris d' un pays lointain. Le tombeau d'Alexandre de Chris Marker . *Sociétés et Représentations*, no 9, abril de 2000, p. 249-258.

PICARD, Andrea. Prelude as Postscript. *Cinema Scope*, primavera 2006, p. 59-61.

POSITIF, no 433, março de 1997. « Dossier Chris Marker », p. 76-104.

PORVALI, Bamchade. *Chris Marker*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2003.

RAFFERTY, Terence. Marker changes trains. *Sight and Sound*, no 53, abril de 1984, p. 284-288.

RANCIERE, Jacques. La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire In *La fable cinématographique*. Paris : Seuil, 2001.

ROUD, Richard, "The Left Bank Revisited", *Sight and Sound*, vol. 44, no3, verão de 1977.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória In *História, Memória, Literatura – o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Ed . Unicamp, 2003, p. 391 - 417.

SIQUEIRA, Marília Rocha. O Ensaio e as travessias do cinema documentário (dissertação de mestrado). Belo Horizonte : UFMG, 2006. Ver : http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSAWLHMK/1/mariliarochoa_dissertacao.pdf

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. La jetée : documentário do futuro. *Stadium* 14, Instituto de Artes, Campinas, Unicamp, 2003. Ver: <http://www.stadium.iar.unicamp.br/14/2.html>

TORRES, Bolívar. La jetée (1962) e Sem Sol (1983). *Contracampo*, 86. Ver: <http://www.contracampo.com.br/86/dvdlajetee.htm>

VALENTE, Eduardo. Quando o cinema é tão grande quanto a vida. *Contracampo*, 63. Ver: <http://www.contracampo.com.br/63/fonddelair.htm>

VAN CAUWENBERGE, Genevière. *Chris Marker and French Documentary Filmmaking : 1962-1982*, Thesis (Ph.D.), New York University, Cinema Studies Department, outubro 1992.

VAN WERT, W. F. Chris Marker : The SLON Films. *Film Quarterly*, vol. 32, no.3, 1979, p. 38-46.

VILLENEUVE, Johanne, La fin d' un monde. À propos de Sans Soleil de Chris Marker, *Cinémas*, vol. 13, no 3., primavera de 2003, p. 33-51. Ver : <http://id.erudit.org/iderudit/008706ar>

WOLLEN, Peter. Fire and Ice. In: BERGER, John; RICHON, Olivier. *Other than itself: writing photography*. Manchester : Cornehouse Publications, 1989.

VERAY, Laurent. *Loin du Vietnam*, Cahier de Paris Expérimental, n. 16, juin 2004.

ZARJEVSKI, Yefime. *Japon*. Collection Petit Planète. Paris: Editions du Seuil, 1959.

Websites

CHRIS MARKER MUSEUM .Ilha Ouvroir – Museum für Gestaltung Zürich, *Second Life*. Disponível em <<http://slurl.com/secondlife/Ouvroir/142/108/1992>> Acesso em 20 abril 2008.

CHRIS MARKER – NOTES FROM THE ERA OF IMPERFECT MEMORY. Daniel Potter (org.) Disponível em <<http://www.chrismarker.org/>> Acesso em 13 abril 2008.

CHRIS MARKER/ CYBERBOHEMIA/ O.W.L. Disponível em <<http://www.cyberbohemia.com/o.w.l./index.htm>> Acesso em fevereiro 2007.

GORGOMANCY. Chris Marker. Disponível em <<http://gorgomancy.com/intro.html>>. Acesso em 10 jan. 2010.

LE QUAI DES IMAGES- Sans Soleil, um film de Chris Marker ; Disponível em< <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/marker/menuf.htm>> Acesso em maio de 2007.

MARKERTEXT. Disponível em <<http://www.markertext.com/>> Acesso em janeiro 2007.

PETER BLUM GALLERY, Staring Back, Chris Marker Disponível em <<http://peterblumgallery.com/artists/chris-marker>> Acesso em maio 2008.

POPTRONICS – Chat Guillaume en Egypt. Disponível em <<http://www.poptronics.fr>> Acesso em junho 2009.

Bibliografia geral

- ADORNO, T. & Horkheimer, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- _____. Parataxe In *Notes sur literature*. Paris: Flammarion, 1984.
- _____. Transparencies on film. In *The Culture Industry*, London, NY: Routledge, 1991, p. 178-186.
- _____. O Ensaio como Forma In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- _____. *Introduction to the sociology of music*. New York: The Seabury Press, 1976.
- _____. On Popular Music In *Soundscapes*, vol 2 - janeiro . Recuperado em 10 de outubro de 2007 de <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml>
- _____. *Current of music: elements of a radio theory*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.
- _____. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007
- _____. *Infância e História – destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2005.
- _____. Le cinéma de Guy Debord. *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.
- ASO, Noriko. Sumptuous Re-Past: The 1964 Tokyo Olympics Arts Festival. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 10, no. 1, Spring 2002, pp. 7-38
- AUMONT, Jacques ; BERGALA, A. ; MARIE, M.; VERNET, M. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995a.
- _____. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1995b.
- ÁVILA, Mirian. Parataxe como conceito crítico In X Congresso Internacional da Abralic, 2007. Recuperado de <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/simp27.htm>> em julho 2008.
- _____. Parataxe, poesia e estranhamento. Recuperado de <<http://www.centopeia.net/secoes/?ver=87&secao=ensaios&pg=5>> em julho 2008.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história In *Obras Escolhidas vol. I – Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222 - 232.
- _____. Experiência e pobreza In *Obras Escolhidas vol. I – Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1993, p.114-119.
- _____. O narrador. Considerações sobre a arte de Nikolai Leskov. In *Obras Escolhidas vol. I – Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.
- _____. A imagem de Proust In *Obras Escolhidas vol. I – Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 36 - 49.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Obras Escolhidas vol. I – Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 165-196.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In GRÜNEWALD, J. L. (org.) *A idéia de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. Imagens do pensamento In *Obras Escolhidas vol. II – Rua de mão única* (5ª Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 143- 277.
- _____. Infância em Berlim por volta de 1900 In *Obras Escolhidas Vol. II – Rua de mão única*. (J. C. M. Barbosa, Trad.). São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 71- 142
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Obras Escolhidas vol.III – Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (3ª Ed.). São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 103- 149.
- _____. Parque Central In *Obras Escolhidas vol.III – Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (3ª Ed.). São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 151-181.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. Thèses sur la philosophie de l’histoire In *Oeuvres II – Poésie et revolution*. Paris: Denöel, 1971.
- _____. *On the concept of history, thesis XIV* (1940/2001). Translated and edited by Dennis Redmond. Recuperado em 15 de Outubro de 2008, de <http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.html>.
- _____. *Selected Writings Volume 3, 1935-1938*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- _____. *Selected Writings Volume 4, 1938-1940*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- _____. *Écrits Français*. Paris: Gallimard, 1991.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: 34, 2002.
- BIOY CASARES, Adolfo. *A Invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BISCHOFF, R.; LENK, E. L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin. in WISMANN, H. (ed.) *Walter Benjamin et Paris – Colloque International – 27-29 juin 1983*. Paris: Les Édition du Cerf, 1986, p.179-199.

BLUHER, D; PILARD, P. (dir.) *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968 – Créations et créateurs*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

BORGES, J.L. *Otras Inquisiciones*. Madri: Alianza Editorial, 2007.

BRANT, L. (Org.) *Diversidade cultural – globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escrituras, Pensarte, 2005.

BRUZZI, Stella. *New Documentary – Second Edition*. London: Routledge, 2006.

BUCK-MORSS, S. (). *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó, SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

_____. *Walter Benjamin entre a moda acadêmica e Avant Garde*. Recuperado em 3 de outubro, 2006, de <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf>

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular - história e imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres –la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes In NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.347-360.

CASSIN, Barbara (org.) (). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Le Robert & Seuil, 2004 –Recuperado de < <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil.html>> em julho de 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia vol. I – dos Pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAVES, Ernani. *No limiar do Moderno – estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém, PA: Paka-Tatu, 2003.

_____. Construções na história, construções em análise: presença de Freud na filosofia da história de Walter Benjamin. In SAFATLE, V.;MANZI, R (org.). *A filosofia após Freud*. São Paulo, Humanitas, 2008, p.33-44.

CHOSSON, Jean-François (dir.) *Peuple et Culture (1949-1995) – 50 ans d'innovations au service de l'éducation populaire*, 1996.

DALE, Peter. N. *The myth of Japanese uniqueness*. London: Croom Helm, University of Oxford, 1986.

DEBORD, Guy *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DEOTTE, Jean Louis. *Walter Benjamin, la question de la technique et le cinéma*. Recuperado em 10 de novembro, 2006 de http://www.paris-art.com/etud_detail-508.html

_____. La ville appareillée: Arendt, Benjamin et Baudelaire. *Revue Appareil* [En ligne], numéro spécial 2008, mis à jour 30/06/2008, URL: <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=449>> Acesso em outubro 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

_____. *Remontages du temps subi: L'Œil de L'Histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

_____. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *Quand les images prennent positions – L'oeil de l'Histoire,I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34 Ltda, 1998.

DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer*. Chapecó, SC: Argos, 2008.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

FERRO, Marc. Sobre três maneiras de escrever a história – Entrevista com Marc Ferro publicada no *Cahiers du Cinéma* (1975). In: *Cinema e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 69-70.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico In *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. I*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 63 –77.

_____. Alguns comentários sobre o conceito de inconsciente na psicanálise In *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. I*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 79 –93.

_____. Pulsões e destinos da pulsão In *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. I*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 134-173.

_____. O Recalque In *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. I*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 175-193.

- _____. O Inconsciente In *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. II*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 13 -74.
- _____. Além do princípio do prazer In *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. II*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 123- 198.
- _____. Uma nota sobre o “Bloco Mágico” In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. III*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p.135 -144.
- _____. Lembranças encobridoras In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol. III*. Rio de Janeiro:Imago, 1995..
- _____. *Três ensaios sobre a sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. Recordar, Repetir e Elaborar In *Pequena Coleção das Obras de Freud, Livro 18 – Artigos sobre técnica , sonhos no folclore e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 93-103
- GAGNEBIN, J.-M. *História e Narração em Walter Benjamin*. (2ª Ed.). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. Do conceitos de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, 16, 1993, p. 67-86. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/771/632>> Acesso em setembro de 2010.
- _____. Prefácio : Walter Benjamin ou a história aberta In *Obras Escolhidas vol. I - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 7-19.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GERVAISEAU, Henri. *O Abrigo do Tempo : abordagens cinematográficas da passagem do tempo e da vida dos homens*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GLAUDES, Pierre. Introduction In *L'Essai: metamorphoses d'un genre*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. i-xxvi.
- GREFFRATH, K. Proust et Benjamin in WISMANN, H. (ed.) *Walter Benjamin et Paris – Colloque International – 27-29 juin 1983*. Paris: Les Édition du Cerf, 1986, p.113- 131.
- HANSEN, Miriam. Benjamin and Cinema – not a one way street In RICHTER(org.). *Benjamin's ghosts – interventions in contemporary literature and cultural theory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002, p. 41-73.
- _____. Why Media Aesthetics. *Critical Inquiry*, vol. 30, n.2, 2004-5. Disponível em <<http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v30/30n2.Hansen.html>> Acesso em outubro de 2009.
- _____. Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. In *October* 109, Summer 2004, pp. 3-45.
- _____. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*, vol 34, no.2, Winter 2008, p. 336-375.
- HORKHEIMER, M. *Teoria Crítica I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HUIZINGA, Johan.() *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of memory – narratives of war in post-war Japanese culture, 1945-1970*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- JENEMANN, David. *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- KAL, Hong. Modeling the West, returning to Asia: Shifting Politics of Representation in Japanese Colonial Expositions in Korea In *Comperative Studies in Society and History*, vol. 47, issue 03, july 2005, pp. 507-531.
- KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade –A crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos Estudos*, Cebrap, n. 84, julho de 2009, p.215- 233.
- KENTOR, Robert Hullor. What is mechanical reproduction In *Things beyond resemblance – Collectes essays on Theodor Adorno*, New York: Columbia University Press, 2006, p. 136-153.
- LAPLANCHE,J.; PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses Sobre o conceito da história*”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACDONALD, Scot. *Propaganda and Information Warfare in the Twenty-First Century*. New York: Routledge, 2007.
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Ed. Senac/ Unesp, 2003.

MARTINS, Paulo. Parataxe e Images In *Boletim do CPA*. Campinas: Unicamp, 2009. Recuperado de <<http://www.fflch.usp.br/dlev/paulomar/Lingua%20Latina%20V%20%20Parataxe%20e%20imagines.pdf>> em outubro de 2008.

MATOS, O. *História vajante: notas filosóficas*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MATELLARD, Armand. Quem tem medo da diversidade cultural. *Le Monde Diplomatique*, outubro 2005. Recuperado em 15 de junho, 2007 de <<http://diplouol.com.br/2005-10,a1174>>

MATHET, Marie-Thérèse. Les marques formelles des essais, de L'Essai ? In GLAUDES, Pierre.(org.). *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 107-119.

MCCORMACK, G. The Battle of Okinawa 2010: Japan-US Relations at a Crossroad. *The Asia-Pacific Journal*, 45-4-10, November 8, 2010. Disponível em <<http://www.japanfocus.org/-Gavan-McCormack/3443>>. Acesso em novembro de 2010.

MENIL, Alain. Entre utopia et hérésie – quelques remarques à propos de la notion d'essai In GAGNEBIN, M. ; LIANDRAT-GUIGUES, S. (dir.). *L'essai et le cinéma*. Seyssel : Champ Vallon, 2004, p. 87-126.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MICHELSON, Anette. L'Homme à la Caméra: de la Magie à l'Épistémologie In NOGUEZ, D. (Ed.). *Cinéma: Théorie, Lectures*, Paris: Klincksiek, Numéro Spécial de la Revue d'Esthétique, 1978, p. 295-310.

MISSAC, Pierre. *Passagens de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MONTAGNE, Albert. Crimes, faits divers, cinématographe et premiers interdits français en 1899 et 1909. *Criminocorpus – Revue hypermédia. Histoire de la justice, des crimes et des peines*, 2007. Recuperado em 10 de maio de 2010 de <<http://criminocorpus.revues.org/207>>

MURICY, Katia. *Benjamin - Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NICHOLS, Bill. *Representing reality – issues and concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. *Introduction to documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

_____. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'Écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2006.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin In *Revistas de Estudos de Literatura* vol. 4, outubro 1996. Belo Horizonte: UGMF, p. 211-223. Recuperado em 10 de outubro de 2008 de <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_04/ale04_go.pdf>

PLATÃO. *A República*. Coleção Os Pensadores, trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PENNEY, M. Far from oblivion: The Nanking Massacre in Japanese Historical writing for children and young adults In *Holocaust and Genocide Studies*, vol.22, n.1, spring 2008, pp. 25 -48.

PRESSLER, G. K. *Benjamin, Brasil – a recepção de Walter Benjamin de 1960 a 2005 – um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

PRINCE, S. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. New Jersey, Princenton University Press, 1999.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido vol.I – No caminho de Swann*.(Fernando Py, Trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film: Problems, definitions, textual commitments. In *The Journal of Cinema and Media*, vol. 49,,n. 2, fall 2008, pp. 24-47.

_____. *The Personal Camera: Subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press, 2009.

ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo – itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

ROFF, S. L. Benjamin and psychoanalysis In Ferris (org.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 115-133.

ROSSI, P. *Navrágios sem espectador – a idéia de progresso*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

SALZANI, Carlo. Experience and Play: Walter Benjamin and the Prelapsarian Child. In BENJAMIN, Andrew (org.). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: re.press, 2009, p. 175-200.

SELIMANN-SILVA, M.(org.). *História, Memória e Literatura – O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003, p. 391 - 417.

_____. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999.

- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STAROBINSKI, J. Peut-on définir l'essai In BONNET, Jacques (org.). *Jean Starobinski*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1985.
- STROEBEL, L.; ZAKIA, R.D. *The Focal Encyclopedia of Photography*. Focal Press. 1996.
- TAMONOI, Mariko Asano. A Road to a "Redeemed Mankind": The Politics of Memory among the former Japanese peasant settlers in Manchuria In *The South Atlantic Quarterly*, vol.99, n.1, winter 2000, p. 163-189.
- VALENTINI, Valentina (org.). *TV Arts TV: The Television Shot by Artists*. Barcelona: La Fabrica, 2010.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2005
- WILMINGTON, Michael. Apocalypse Song In *Ran DVD Booklet – The Criterion Collection*, 2005, p. 6-9.
- WILSON, Sandra. Review: Before the Nation: Kokugaku and the imagination of community in early modern Japan by SusanL. Burns In *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, issue 11, August 2005. Recuperado de: <http://intersections.anu.edu.au/issue11/wilson_review.html> Acesso em agosto de 2008.
- WINOCK, Michel. "Esprit" – *Des intellectuels dans la cité – 1930-1950*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. Cinema: revelação e engano In Novaes, A. (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. DiverCidade – Revista eletrônica do Centro De Estudos da Metrópole. *O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo*". Recuperado em 10 de Setembro de 2006, de < <http://www.centrodametropole.org.br/divercidade/numero5/impressa/5.html>>
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- YATES, Frances. *The Art of memory*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- YOSHINO, Kosaku. *Cultural Nationalism in Contemporary Japan – a sociological enquiry*. London: Routledge, 1992.