chris MARKER

BRICOLEUR MULTIMÍDIA

mostra de filmes e vídeos . debates

chris MARKER

BRICOLEUR MULTIMÍDIA

RIO DE JANEIRO
26/maio a 07/junho

BRASÍLIA
16 a 28/junho

SÃO PAULO
24/junho a 05/julho

2009

O Banco do Brasil tem a satisfação de apresentar “Chris Marker, bricoleur multimídia”, retrospectiva que reúne grande parte da vasta obra do cineasta e artista multimídia francês.

Dedicado principalmente a filmes documentais, Chris Marker experimentou, ao longo de sua extensa carreira, diferentes linguagens e suportes em seus trabalhos. Referência para o cinema moderno, Marker desbravou novos caminhos e, por mais de quarenta anos, fez uso de todas as mídias disponíveis. Realizou obras cinematográficas, vídeos, séries de TV, instalações, cd-rom, espaços virtuais na internet, inovando a linguagem audiovisual. Memória, história e política sempre foram temáticas abordadas pelo autor que, com os filmes produzidos ao redor do mundo, ultrapassa em muito as determinações culturais e as fronteiras de seu país. Chris Marker é um realizador enigmático e reservado, o que faz de suas obras a real forma de expressão do artista.

Com a realização da mostra “Chris Marker, bricoleur multimídia”, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público a oportunidade de conhecer o diversificado universo de linguagens de um dos cineastas mais importantes da história do cinema mundial.

Centro Cultural Banco do Brasil

Cinema, vídeo e Chris Marker

O ano de 2007 já tinha acabado, e ainda continuávamos atrás do seu contato através de alguns colaboradores: foi quando o gato achou o rato. No dia 10 de janeiro de 2008 recebemos com muito entusiasmo um e-mail de Chris Marker. Ele havia tomado conhecimento do projeto, e nos escreveu uma "carta" tecendo muito educadamente alguns comentários sobre o projeto, afirmando sua posição clara, lúcida e definitiva: "... considero as retrospectivas um absurdo e contra-producentes." (!)

"Imagine uma celebração literária", prosseguia o realizador, "na qual pessoas seriam trancadas por vários dias (porque não 120?) apenas para ler as obras completas de um escritor... Não, o real caminho para a familiaridade e compreensão de filmes é descobri-los um a um, ou em pequenos pacotes, possivelmente relacionados a outros por temas ou afinidades, para então começar você mesmo uma busca para descobrir mais e, pouco a pouco construir sua própria cinemateca – o que no tempo do DVD se tornou infinitamente mais fácil que antes....".

Escreveu ainda, bem ao seu estilo e para nosso alívio: "talvez não pareça no que aqui precede, mas estou muito agradecido que você tenha reunido esforços para conceber um projeto tão ambicioso sobre mim. Te dou minha opinião com a franqueza que uso com os meus amigos. Agora você é perfeitamente livre para não dar a mínima atenção às minhas considerações. Neste caso, não ficarei bravo, apenas um pouco perplexo". E terminava sua carta eletrônica: "Feliz Ano do Rato".

Diante dessas palavras, preparamos então uma resposta emocionada, clamando pela sua retrospectiva, argumentando que, sua obra – por não ser minimamente conhecida no Brasil –, precisaria primeiro de alguma empreitada como esta: ela funcionaria como abertura de novos espaços para sua recepção e difusão por aqui. Marker conformou-se então com a iniciativa, embora sempre seguro de que as retrospectivas são contraproducentes (de fato não pudemos discordar dos seus argumentos), e nos escreveu uma segunda mensagem imediatamente, com mais instruções, restrições e recomendações. Sinalizou nessa nova correspondência: "Outra dica: espero que você não tenha que elaborar a minha biografia, mas, de qualquer forma, não acredite em nenhuma palavra do que foi impresso no *Cahiers* [a revista *Cahiers du Cinéma*] ou nenhum outro lugar. Parece que eu tenho o dom de gerar fantasias, e eu recolho aqui e ali os detalhes mais surpreendentes sobre mim...". Assumimos um compromisso: não elaborar biografias nem vasculhar a vida pessoal do *bricoleur multimídia* aqui homenageado.

Quase nos deixamos tomar pelo desânimo após ler e processar as suas duas "cartas" – a retidão de seus argumentos quase nos convencera a desistir do projeto. Foi então que nos recordarmos de algumas palavras escritas pela organização do Festival de Cinema de Tróia (Portugal), em 1986, quando promoveu a primeira grande retrospectiva de obras do autor. Assim como diversos outros textos introdutórios de livros e catálogos sobre o tema, esta apresentação narra uma provável intervenção de Marker já naquela primeira mostra dedicada a si: "Conhecer Chris Marker? Pretender dá-lo a conhecer também seria presunçoso da minha parte. Fazer descobrir a sua obra, os seus filmes, as suas fotografias, os seus escritos já é um empreendimento fora do comum. Uma aventura. Na medida em que, façam o que fizerem, ele nada fará para vos ajudar. Direi mesmo que fará tudo para vos desencorajar"[1].

Se poupamos nosso homenageado de investigações e especulações sobre sua biografia pessoal, por outro lado fizemos questão que a sua obra fosse apresentada pela primeira vez em conjunto ao público brasileiro. A realização dessa mostra é, modéstia à parte, uma grande conquista – inclusive porque, ao final, pudemos contar até com o envolvimento do próprio Chris Marker na seleção final de títulos, que nos solicitou, claro, que retirássemos da programação alguns de seus vídeos incluídos em *Zapping Zone*, obras que ele próprio considera menores e deslocadas na sua trajetória. A maioria de seus filmes pré-1970 também não será apresentada desta vez, a pedido do próprio autor. Sua participação ativa na organização da Mostra concluiu-se, para nossa alegria e espanto, quando nos enviou uma "memória" sua – provavelmente sobre a passagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pelo Festival de Cannes, quando o filme de Glauber Rocha perdeu a Palma de Ouro para o musical *Os Guarda-Chuvas do Amor*. Trata-se de uma bem-humorada colagem que ele mesmo preparou especialmente para o catálogo brasileiro (ver próxima página).

Como toda conquista, esta também só pode ser alcançada graças à ajuda de diversas pessoas e instituições, come-

1 Introdução a *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa, Livros Horizonte/Festival Internacional de Cinema de Tróia, 1986

çando pelo próprio Chris Marker (que contribuiu para "dar o tom" da retrospectiva) e chegando em diversos colaboradores que, em diferentes etapas, muito nos ajudaram. O patrocínio do Banco do Brasil foi fundamental para a execução adequada do projeto, assim como a inserção da mostra no Ano da França no Brasil possibilitou uma maior articulação institucional. O apoio de José Manuel Sande e do *Centro Galego de Artes da Imaxe* (La Coruña, Espanha) foi crucial, e nos ajudou a localizar indiretamente a maioria dos distribuidores, cópias e seus detentores de direitos. Contribuíram enormemente Laurence Braunberger, produtora do *Chats Perchés* e chefe da *Les Film du Jeudi* (que se dispôs a servir como "interface" entre a organização e o homenageado); Maria Luisa Ortega, Antonio Weinritcher, o Festival de Cinema de Las Palmas e a T&B Editores – que nos autorizaram de forma empolgada a publicação no Brasil da "Filmografia Comentada" (ver pág. 80), elaborada e publicada por eles inicialmente durante uma importante retrospectiva do autor realizada na Espanha –; Benjamin Seroussi que, ainda enquanto representante do Consulado da França em São Paulo, foi um importante catalisador de diferentes iniciativas e propostas em torno do autor; Emi Koide, doutoranda em Chris Marker pelo Instituto de Psicologia da USP, que em várias oportunidades apoiou a produção; e todos os autores que gentilmente contribuíram para a publicação do catálogo – que contou também com o entusiasmo e apoio da Profª Maria Dora Mourão para sua organização editorial.

A Mostra e a publicação aqui apresentadas não pretendem – e se pretendessem, não conseguiriam – desvendar ou apresentar completamente todos os mistérios envolvidos na figura de Chris Marker. Vimos introduzir a obra deste importante artista ao público brasileiro, abrir caminhos para a difusão e (re)conhecimento da sua obra no nosso país para que, como sugerido por ele próprio, o espectador possa enfim traçar seu próprio caminho "homeopático" para o conhecimento e familiaridade com esses filmes e vídeos, e seu universo. Seu conhecimento pelo público brasileiro poderá ainda, esperamos, criar ferramentas que ajudem na reflexão e até na recriação de alguns caminhos na produção contemporânea de filmes, e sobretudo documentários, no Brasil.

Aventurem-se.

Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio
Organização

Bricolagem ***bri·co·la·gem***; *subst. fem.*; trabalho ou conjunto de trabalhos manuais feitos em casa, na escola etc, como distração ou por economia. ***etim.*** fr. *bricolage* 'trabalho intermitente', der. de *bricoler* (1480) 'movimento de ir e vir', de orig. contrv.

Bricolagem digital feita por Chris Marker especialmente para o catálogo brasileiro apresenta um bem-humorado duelo *pop* entre Guillaume-en-Egypte e Antônio das Mortes. A palavra CHERBOURG faz clara alusão ao filme *Os guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964). O duelo provavelmente representa a memória do autor do Festival de Cannes de 1964 quando *Deus e Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) concorria à Palma de Ouro, que foi dada justamente ao musical de Jacques Demy. O arquivo que nos foi enviado por Chris Marker chama-se *GEE glauber.jpg*.

Apresentação *10*
por Maria Dora Mourão

Raro Marker *12*
por Samuel Douhaire e Annick Rivoire

A barcaça e o encouraçado *18*
por Chris Marker

20 **O filme-ensaio**
por Arlindo machado

34 **O documentário entre a carta e o ensaio fílmico**
por Consuelo Lins

40 **A Margem Esquerda Marker, Varda, Resnais**
por Richard Roud

44 **Memórias fixadas, sentidos itinerantes**
por Ronaldo Entler

50 **Percursos nos interstícios entre a memória e o esquecimento**
por Emi Koide

58 **Elogio em Si Menor**
por Raymond Bellour

62 **O imaginário da figura documentária**
por Christa Blumlinger

Filmografia comentada *80*

Multimídia *142*

Colaborações *154*

Bibliografia *159*

DEPOIMENTOS

Chris Marker *75*
Por Anatole Dauman

Memórias fora de sincronia: o *making-of* de um vídeo *78*
Por Michael Shamberg

por **Maria Dora Mourão**

Chris Marker é um dos mais importantes cineastas contemporâneos. O conceito de cineasta, em seu caso, deve ser entendido de maneira ampla, já que sua produção fílmica e audiovisual rompe com os limites do que se convencionou chamar de cinema. Sua obra dialoga constantemente com as novas técnicas de produção e criação artística, fazendo uso de todos os instrumentos que a tecnologia desenvolveu nos últimos anos e que foram colocados a serviço do fazer artístico. Fotografia e cinema são sua matriz, mas sua arte é híbrida pois trabalha com fotografia, cinema, vídeo, instalações interativas, poesia, literatura, música, sendo que foi um dos primeiros cineastas a produzir um CD-Rom, o fascinante *Immemory* (1998), podendo ser considerada uma obra autobiográfica.

Ele próprio gosta de se pensar como um *"bricoleur multimédia"*, termo que tem seu correspondente em português: bricolagem multimídia. Do ponto de vista antropológico a bricolagem pode ser vista como mistura de culturas que buscam e resultam em uma identidade.

É um realizador que se caracteriza por romper os padrões convencionais da narrativa e que, para tanto, sempre esteve atento às novidades tecnológicas que lhe permitem experimentar outras formas de narrar.

Mesmo sendo um homem cuja imagem é praticamente desconhecida por sua famosa e eterna negativa de ser fotografado e de aparecer em jornais e em televisão, sua obra se sobrepõe à sua ausência e impressiona pela força do imaginário que ela impõe, ajudando a criar uma aura mística em torno dele.

É um privilégio poder ter acesso aos filmes que estão programados na Mostra brasileira, tanto os de sua autoria, quanto aqueles nos quais colaborou.

Chris Marker é um narrador que, através de sua arte, coloca reiteradamente em questão o significado e o papel da memória. O passado, presente na reflexão sobre o futuro, é ponto de partida para projetar o futuro. E nunca de maneira contemplativa, pelo contrário, de forma projetada, resignificando o real, tomando partido sobre os acontecimentos da história da humanidade.

Desde sua experiência em *La Jetée* (1962), filme em que se utiliza de planos que são fotografias fixas filmadas em *table-top*, e no qual duas imagens estão sempre presentes na memória do protagonista: uma mulher e a morte de um homem, Marker se caracteriza por utilizar as técnicas a serviço de seu imaginário.

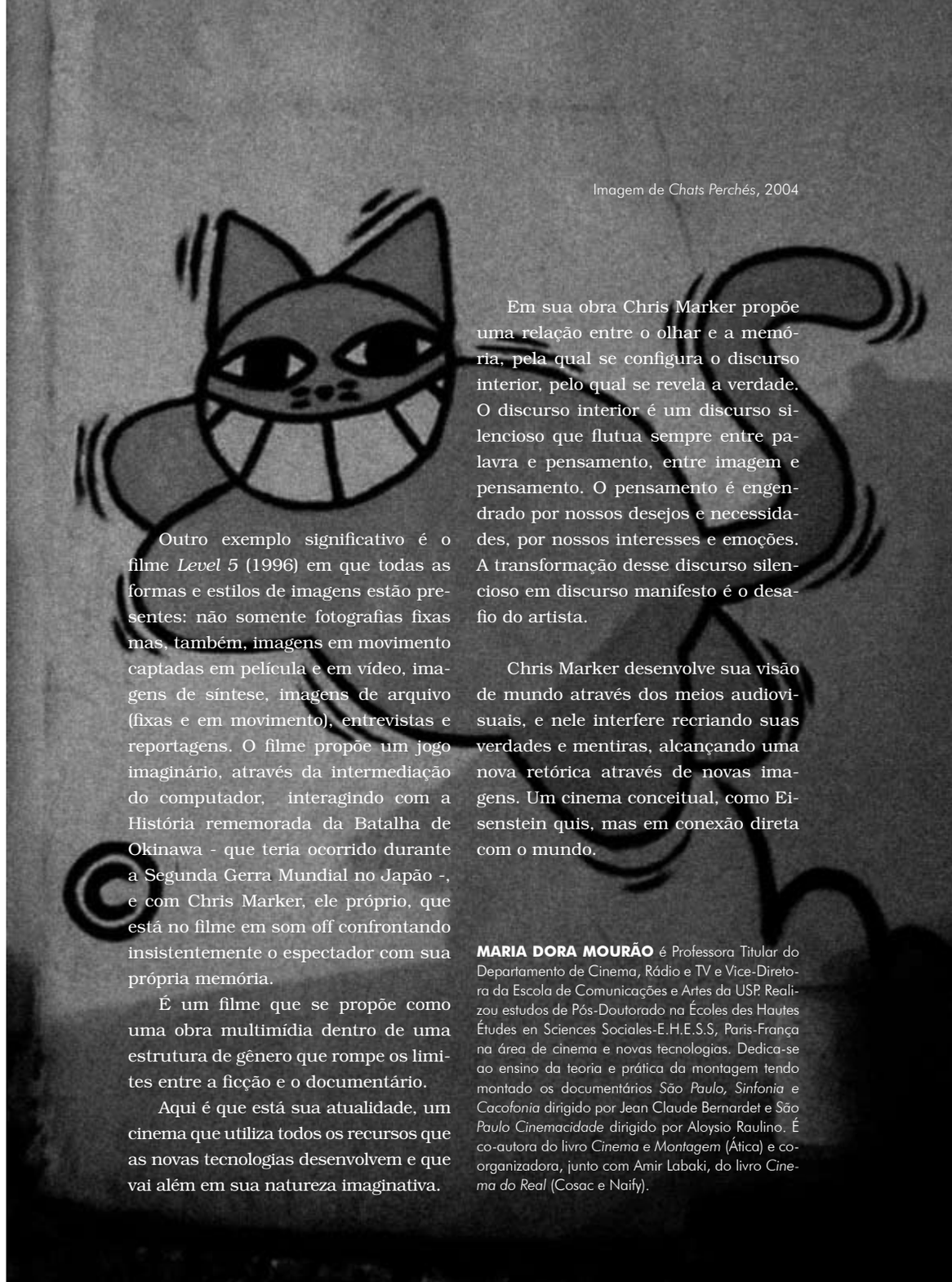


Imagem de *Chats Perchés*, 2004

Outro exemplo significativo é o filme *Level 5* (1996) em que todas as formas e estilos de imagens estão presentes: não somente fotografias fixas mas, também, imagens em movimento captadas em película e em vídeo, imagens de síntese, imagens de arquivo (fixas e em movimento), entrevistas e reportagens. O filme propõe um jogo imaginário, através da intermediação do computador, interagindo com a História rememorada da Batalha de Okinawa - que teria ocorrido durante a Segunda Gerra Mundial no Japão -, e com Chris Marker, ele próprio, que está no filme em som off confrontando insistentemente o espectador com sua própria memória.

É um filme que se propõe como uma obra multimídia dentro de uma estrutura de gênero que rompe os limites entre a ficção e o documentário.

Aqui é que está sua atualidade, um cinema que utiliza todos os recursos que as novas tecnologias desenvolvem e que vai além em sua natureza imaginativa.

Em sua obra Chris Marker propõe uma relação entre o olhar e a memória, pela qual se configura o discurso interior, pelo qual se revela a verdade. O discurso interior é um discurso silencioso que flutua sempre entre palavra e pensamento, entre imagem e pensamento. O pensamento é engendrado por nossos desejos e necessidades, por nossos interesses e emoções. A transformação desse discurso silencioso em discurso manifesto é o desafio do artista.

Chris Marker desenvolve sua visão de mundo através dos meios audiovisuais, e nele interfere recriando suas verdades e mentiras, alcançando uma nova retórica através de novas imagens. Um cinema conceitual, como Eisenstein quis, mas em conexão direta com o mundo.

MARIA DORA MOURÃO é Professora Titular do Departamento de Cinema, Rádio e TV e Vice-Diretora da Escola de Comunicações e Artes da USP. Realizou estudos de Pós-Doutorado na Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales-E.H.E.S.S, Paris-França na área de cinema e novas tecnologias. Dedica-se ao ensino da teoria e prática da montagem tendo montado os documentários *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* dirigido por Jean Claude Bernardet e *São Paulo Cinemacidade* dirigido por Aloysio Raulino. É co-autora do livro *Cinema e Montagem* (Ática) e co-organizadora, junto com Amir Labaki, do livro *Cinema do Real* (Cosac e Naify).

Na ocasião do lançamento em DVD de seus filmes *Sem Sol* e *La Jetée*, entrevista exclusiva com um dos cineastas mais esquivos.

Raro Marker

Libération, 05/03/2003

por
Samuel Douhaire e Annick Rivoire
Tradução: Emi Koide

O lançamento de *Sem Sol* e *La Jetée* em DVD é um evento, assim como tem sido toda a aparição furtiva de Chris Marker, um grande cineasta, e também o mais esquivo. Chris Mar-ker, agora com 81 anos, prefere sempre deixar que suas imagens falem antes do que a sua própria: vimos menos que uma dezena de fotos suas durante todo esse tempo – e as entrevistas são então ainda mais raras. O cineasta acaba de aceitar o convite do *Libération* para uma entrevista por email. Serão quatro temas e dez questões por tema. Não foi a todas as perguntas que ele respondeu, mas estas páginas, "decididamente dostoievskianas", são mais que satisfatórias.

Cinema, foto-romance, CD-rom, instalações em vídeo, DVD. Há algum suporte que você não tenha experimentado?
O guache.

Por que você aceitou a edição em DVD de alguns filmes, segundo que critério de escolha?
Vinte anos separam La jetée *de* Sem Sol. *E mais vinte anos do presente. Nestas condições, falar em nome daquele que fez os filmes, não é entrevista, é espiritismo. De fato não penso ter escolhido nem aceito; alguém falou, e se fez. Que há uma relação entre os dois filmes, eu sabia, mas eu não via a necessidade de me explicar, até que, encontro numa programação publicada em Tóquio uma pequena nota anônima que dizia: "Em breve a viagem aproxima-se de seu fim... Somente então é que nós saberemos que a justaposição de imagens tinha um sentido. Nós perceberemos que oramos com elas, como convém numa peregrinação, cada vez que assistíamos a morte, no cemitério dos gatos, diante da girafa morta, diante dos kamikazes no momento do vôo, diante dos guerrilheiros mortos na guerra da Independência... Em* La Jetée, *a experiência temerária de procura pela sobrevivência no futuro termina com a morte. Tratando do mesmo assunto vinte anos depois, Marker superou a morte através da oração." Quando se lê isto, escrito por alguém que não conhece você, que não sabe nada acerca da gênese dos filmes, prova-se uma pequena emoção. "Algo" aconteceu.*

Quando *Immemory*, seu CD-rom, saiu em 1999, você dizia ter encontrado no multimídia o suporte ideal. O que você acha do DVD?
No CD-rom, não é tanto o suporte que conta, é a arquitetura, a arborescência, o jogo. Faremos DVD-rom. O suporte DVD é evidentemente magnífico, mas não é sempre cinema. Godard proclamou de uma vez por todas: no cinema se erguem os olhos; diante da TV, do vídeo, os olhos se abaixam. E tem ainda o papel do obturador. De duas horas em uma sala de cinema, uma hora se passa em noite. É esta parte noturna que nos acompanha, que "fixa" nossa lembrança do filme de um modo diferente do mesmo visto em TV ou em um monitor. Dito isto, sejamos honestos. Eu acabo de ver o balé de Um Americano em Paris *na tela de meu iBook, e eu quase reencontrei a alegria que nós provávamos em Londres, em 1950, com Resnais e Cloquet, durante as filmagens de* As estátuas morrem também, *quando todas as manhãs, na sessão das dez do cinema da Leicester Square, começávamos o dia, revendo o mesmo filme. Uma alegria que eu acreditava ter definitivamente se perdido ao assisti-lo em vídeo.*

A democratização dos instrumentos de fabricação do cinema (DV, montagem digital, circuitos de difusão via internet...) seduz o cineasta engajado que você é?
Bom momento de retirar uma etiqueta que me incomoda. Para muitos, "engajado" quer dizer político, e a política, arte do compromisso – o que lhe diz respeito de fato; retirado o compromisso, só existem relações de força bruta, como se vê neste momento... –, o que me incomoda profundamente. O que me apaixona é a História, e a política me interessa somente na medida em que ela é o recorte da História no presente. Com uma curiosidade recorrente – se eu me identifico a um personagem de Kipling, é com o filhote de elefante de Just so stories, *por sua "curiosidade insaciável". Mas, como fazem as pessoas para viver em um mundo como este? Por isso minha mania de querer ver "como isto acontece" aqui ou ali.* Como *isto acontece, durante muito tempo, os que estavam mais bem posicionados para saber expressá-lo não dispunham dos instrumentos que desse forma aos seus testemunhos – e o testemunho bruto, isto cansa. E eis que agora os instrumentos existem. É verdade que para os que são como eu isso indica o final de um ciclo. Eu escrevi no livreto do DVD um pequeno texto sobre isto, que talvez vocês consigam colocar em algum lugar.*
Uma distinção necessária: "a democratização dos meios" livra de muitas limitações técnicas e financeiras, mas ela não nos livra da exigência do trabalho. A posse de uma câmera DV não confere, por mágica, talento a aquele que não o tem, ou que é muito preguiçoso para se perguntar se o tem. Pode se miniaturizar o quanto se queira, um filme requererá sempre muito, muito trabalho. E uma razão para se fazer. É toda a história dos grupos Medvekine,

estes jovens operários que no pós-68 se propuseram a realizar pequenos filmes sobre suas próprias vidas, e que nós tentávamos ajudar no plano técnico, com os meios da época. Como eles se queixavam! "Voltamos do trabalho e vocês ainda nos pedem para trabalhar mais...?" Mas eles perseveraram, e é preciso crer que ali ainda, algo aconteceu, dado que trinta anos mais tarde nós os vimos apresentar seus filmes no festival de Belfort, diante de espectadores atentos. Os meios da época eram o 16 mm sem sincronização, portanto os três minutos de autonomia, o laboratório, a mesa de montagem, as soluções a serem encontradas para inserir o som, tudo o que está ali hoje, compactado no interior de uma coisa que cabe na sua mão.

Pequena lição de modéstia destinada às crianças mimadas, do mesmo modo que aquelas dos anos (19)70 receberam sua lição de modéstia (e de história) ao terem como patrono Alexandre Ivanovitch Medvedkine e seu cine- trem. Para as novas gerações: Medvedkine é aquele cineasta que em 1936 e com os meios de sua época (filme 35 mm, montagem e laboratório instalado dentro do trem mesmo) inventava, em suma, a televisão: filmar de dia, revelar e editar à noite, projetar no dia seguinte às mesmas pessoas que ele tinha filmado, e que muitas vezes tinham participado da filmagem. Eu acho que é esta história fabulosa e ignorada por muito tempo – no livro de Sadoul, considerado no seu tempo como a bíblia do cinema soviético, Medvedkine não era nem sequer mencionado –, que subjaz em grande parte de meu trabalho, talvez a única coerência afinal. Tentar dar a palavra às pessoas que não a têm, e quando possível, ajudá-las a encontrar seus meios de expressão. Eram os operários de 1967 na fábrica da Rhodia, mas também os kosovares que eu filmei em 2000, que a gente nunca ouviu na televisão: todo mundo falava em seu nome, mas, uma vez que eles não estavam mais em sangue e lágrimas nas estradas, eles não interessavam mais a ninguém. Eram os jovens cineastas aprendizes de Guiné-Bissau, para os quais, para minha grande surpresa, eu me encontrava em vias de explicar a montagem do Encouraçado de Potenkim *numa velha cópia de bobinas enferrujadas – e que agora tem seus longas-metragens selecionados em Veneza (fiquem de olho na próxima comédia musical de Flora Gomes...).*

Eu ainda reencontrei a síndrome Medvedkine num campo de refugiados bósnios em 1993: garotos que aprenderam todos os truques da televisão, com os apresentadores e os créditos de abertura chamativos, pirateando de satélites graças aos poucos equipamentos oferecidos por uma ONG – mas que não copiavam a linguagem dominante; eles utilizavam os códigos para terem credibilidade e se reapropriavam da informação para os outros refugiados. Uma experiência exemplar. Eles tinham os instrumentos e eles tinham a necessidade. Ambos são indispensáveis.

Você é mais televisão, filmes na grande tela, ou navegar na internet?

Eu tenho uma relação completamente esquizóide com a televisão. Quando eu me acho sozinho no mundo, eu a adoro, sobretudo desde que TV a cabo existe. É mesmo curioso ver com que precisão a TV a cabo oferece o catálogo de antídotos aos venenos televisivos. Um canal passa um filme de TV ridículo sobre Napoleão: mudamos rapidamente para o canal Histoire *para escutar as maldades formidavelmente inteligentes de Henri Guillemin. Uma emissão literária nos submete ao desfile de "monstras" que estão na moda: pulamos para o* Mezzo *para contemplar o belo rosto luminoso de Hélène Grimaud em meio aos lobos, e é como se os outros nunca tivessem existido... Agora, há os momentos em que eu me lembro que eu não estou sozinho no mundo, e então eu desmorono. A progressão exponencial da besteira e da vulgaridade, todo mundo constata, mas isto não revela somente um vago sentimento de desgosto, é um dado concreto, quantificável – pode-se medi-la pelo volume dos gritos que saúdam os animadores, e cujo número de decibéis subiu de modo alarmante há cinco anos – e que revela o crime contra a humanidade. Sem falar da agressão permanente contra a língua francesa. E já que você está explorando meu pendor russo pela confissão, é preciso que eu diga o pior: eu sou fóbico aos comerciais. No início dos anos (19)60, era muito bem visto, mas desde então se tornou algo literalmente inadmissível. Não posso fazer nada. Este modo de colocar o mecanismo da calúnia a serviço do elogio sempre me irritou – mesmo se eu reconheço que este mecenato diabólico nos dá algumas vezes as mais belas imagens que podemos ver na pequena tela (vocês viram o David Lynch com os lábios azuis?). Pequena consolação no vocabulário: pode acontecer que os cínicos se traiam. Reagindo contra o termo criador, eles inventaram o "criativo", e ali eu acho que o inconsciente funcionou bem. A gente imagina o que seriam, por exemplo, os "gladiativos".*

E os filmes nisso tudo? Pelas razões expostas acima, sob as ordens de Jean Luc, por muito tempo eu professei que os filmes deveriam ser vistos, primeiro, na sala de cinema; a televisão e o gravador estavam lá somente para refrescar a memória. Agora que eu absolutamente não tenho mais tempo para ir ao cinema, eu me coloco a ver os filmes baixando os olhos, com um sentimento crescente de pecado – e esta entrevista se torna decididamente dostoievskiana. Mas, para falar a verdade, eu já não vejo mais muitos filmes, exceto os dos amigos, ou as bizarrices que um amigo americano grava para mim no canal TCM. *Há coisas demais para se ver na atualidade, nas reportagens, nos canais de música já mencionados, ou no insubstituível canal* Animal. *E minha necessidade de ficção se alimenta com o que é distante da fonte mais completa: as formidáveis séries americanas, estilo* The Practice. *Ali há um saber, um senso de narrativa, de economia, de*

elipse, uma ciência do enquadramento e da montagem, uma dramaturgia e uma atuação de atores que não possuem equivalente em lugar nenhum, sobretudo, não em Hollywood.

La Jetée inspirou um clip de David Bowie, um filme de Terry Gilliam, e existe um bar chamado _"La Jetée"_ no Japão. O que este culto inspira em você? O imaginário de Terry Gilliam encontra-se com o seu?

O imaginário de Terry é suficientemente rico para que não seja necessário tecer comparações. O que é certo, é que para mim Doze Macacos *é um filme magnífico – há pessoas que acham que me agradam em dizer que não, que* La Jetée *é muito melhor; o mundo é estranho – e que é justamente uma de suas encarnações felizes, como o clip de Bowie, como o bar de Shinjuku – "olá Tomoyo!", e dizer que há quarenta anos todas as noites os japoneses se embebedam alegremente debaixo de minhas imagens, isto vale todos os Oscars! –, que acompanharam o destino particular deste filme. Como se ele se fizesse, por assim dizer, em escrita automática – quando eu filmava* Le Joli Mai, *eu estava completamente imerso na realidade de Paris de 1962, e a descoberta, de certa forma excitante do cinema direto (vocês nunca me farão dizer* "cinéma vérité"*...), e no dia de descanso da equipe eu fotografava uma história, que eu pouco compreendia, é foi na montagem que as peças do quebra-cabeça se juntaram, e não fui eu quem desenhou o quebra-cabeça, eu teria dificuldade em reivindicar algum mérito por isso. Aconteceu, é tudo.*

Você é um testemunho da história. Você sempre se interessou pelo caminhar do mundo? O que te faz pular, reagir, gritar?

Há neste momento razões muito evidentes para reagir; estas são tão partilhadas por todos, que não temos muita vontade de dizer algo mais a este respeito. Restam os pequenos ressentimentos pessoais. 2002 terá sido, para mim, o ano de um fracasso que não passa. Isto começa com um flash-back, *como em* A Condessa descalça. *De todos nossos amigos dos anos (19)40, François Vernet era aquele que todos nós considerávamos como um futuro grande escritor. Ele já tinha publicado três livros, e o quarto seria uma antologia de contos, que ele escrevia no calor da hora, durante a Ocupação, com um vigor e uma insolência que não lhe deixavam nenhuma chance diante da censura. O livro só foi publicado em 1945. Neste meio tempo, François foi morto em Dachau. Bom, não se trata de fazer chantagem com o martírio, não faz o meu gênero. Mesmo se esta morte marca, como uma espécie de selo simbólico, um destino já singular e seu "vôo interrompido", como teria dito Vissotsky, os textos por eles mesmos são de uma qualidade tão rara que não são necessárias outras razões que não sejam literárias para amá-los e fazer com que os amem. François Maspero não se enganou a este respeito, e consagrou um artigo magnífico ao* Nouvelles peu exemplaires atravessando o tempo sem outro lastro que o da extrema leveza do ser. *Pois, no ano passado, um editor corajoso, Michel Reynaud (Tirésias), se entusiasmou pelo livro e se arriscou a republicá-lo. Eu me esforcei para mobilizar todas as pessoas que eu conhecia, não para que se fizesse o evento da temporada, sem sonhar, mas simplesmente para que se falasse sobre ele. Mas não, há muitos livros na temporada de prêmios. Exceto Maspero: nada, nenhuma palavra na imprensa. Eis o fracasso.*

Reação demasiadamente pessoal? O acaso faz com que ela se duplique numa outra ocasião parecida, em que nenhuma relação de amizade me liga. No mesmo ano ocorre o lançamento, pela gravadora Capriccio, de um novo disco de Viktor Ullman. Desta vez sob seu nome. Anteriormente, ele e Gideon Klein tinham sido lançados entre "os compositores de Theresienstadt" – para as novas gerações, Theresienstadt era o campo-vitrine destinado às visitas da Cruz Vermelha, sobre o qual os nazistas fizeram um filme: O Führer oferece uma cidade aos judeus. *Com as melhores intenções do mundo, era um modo de recolocá-los no campo. Se Messiaen estava morto depois de ter composto o* Quarteto para o fim dos tempos, *seria ele o "compositor dos campos de prisioneiros"? Este disco é perturbador: ele contém* lieder *baseadas nos textos de Hölderlin e Rilke, e somos arrebatados por esta ideia propriamente vertiginosa que, naquele momento, ninguém glorifica tanto a verdadeira cultura alemã como este músico judeu, que logo vai morrer em Auschwitz. Ali não foi o silêncio total, apenas algumas linhas elogiosas nas rubricas culturais. Isto não valia mais? Então, o que me deixa com raiva não é que a cobertura midiática, como se diz, seja reservada às pessoas que eu acho, pessoalmente, muito medíocres; é uma questão de opinião, e eu não lhes quero nenhum mal. É que o "barulho" crescente, no sentido eletrônico, acaba por recobrir tudo, e conduz ao monopólio, assim como as grandes redes de supermercado acabam com as pequenas mercearias. Que o escritor desconhecido e o músico genial tenham direito à mesma solicitude que o dono da mercearia da esquina, talvez seja pedir demais. E já que vocês me deram a ocasião para falar, eu acrescentarei ainda um nome à minha pequena lista de injustiças do ano: não se falou suficientemente do mais belo livro que eu li nos últimos tempos, contos novamente:* A noiva de Odessa, *de Edgardo Cozarinsky.*

As inúmeras viagens preveniram-no contra os dogmatismos?

Eu acho que eu já nasci prevenido. Antes disso, eu devo ter viajado bastante.

Chris Marker foi o editor da Seuil responsável pela coleção *Cinémathèque*, cujos primeiros volumes foram *Eisenstein*, de Marie Seaton, e *Jean Vigo*, de Paulo Emílio Sales Gomes. Em 1957, Marker já realizara dois curtas-metragens experimentais (Les statues meurent aussi e Dimanche à Pekin), mas sua fama no meio editorial se devia à sua participação em Culture et Peuple, uma associação cultural que apoiava e incentivava a edição de livros da literatura popular. Além disso, Marker dirigiu a famosa coleção *Petite Planète*, que teve enorme impacto e deu nova perspectiva ao panorama editorial francês ao plasmar imagem e texto de maneira autônoma, sem que uma se constituísse enquanto moldura do outro. A concepção arrojada de *Jean Vigo* e *Eisenstein*, em que as fotografias abrem o volume, ajudando a entender a conexão entre as vidas e os filmes que serão apresentados, foi obra de Marker. Em ambos os livros, notas de rodapé também foram incluídas a pedido do editor.

O texto ao lado foi escrito para divulgação da coleção, mas é um documento histórico que ultrapassa o aspecto conjuntural, pois trata de dois cineastas influentes no cinema moderno e esboça uma concepção do cinema baseada na construção da obra e sua relação com a época – em que a individualidade do artista procura dar unidade ao que o mundo moderno estilhaçou.

France Film Documentation, n.3 – Supplément au n.7 – 5.4.1957 – Le France Film International

A barcaça e o encouraçado

Na Resistência, uma das formas de se desmascarar falsos agentes americanos era fazer perguntas sobre beisebol, histórias em quadrinhos e cinema. Mesmo o espião bem catequizado política e militarmente se atrapalharia nesses terrenos de verdade. De maneira semelhante, imaginamos um teste ideal para distinguir o verdadeiro homem contemporâneo do pitecantropo[1] disfarçado. Mas aqui também é preciso escolher os temas. Alguém cuja estrutura mental date de Cro-Magnon, da Inquisição ou do Salão de 1910, encontrará sempre em sua educação algo para se iludir. E é somente levando-o para um desses terrenos privilegiados (mulheres, gatos ou cinema), que saberemos com quem tratamos, se com um barão feudal ou um *honnête homme* do século 20.

O que julga a estupidez do início deste século, mais que sua literatura, sua arte ou sua guerra, é sua atitude diante do cinema. Sob os olhos de quem se dizia uma elite, mais de dez anos do cinema mundial despertaram, desabrocharam e desapareceram na fumaça, deixando nas mãos dos historiadores imagens de catálogo e pedaços de película sobre os quais florescem a hipótese e a invectiva, com um pouco menos de clareza do que recolhem os especialistas do Zimbábue e do Tesouro de Vix. Mas, por sua vez, se a Idade Média do cinema também conheceu, e de maneira muito estranha, o sufocamento da História, seu Renascimento encontrou grandes historiadores.

Se entendemos por Renascimento a passagem das criações coletivas um tanto inconscientes às grandes personalidades aventureiras, compreendemos que a Seuil esteja convicta para inaugurar a coleção *Cinémathèque* com o *Eisenstein*, de Marie Seton, e o *Jean Vigo*, de P. E. Sales Gomes.

Um e outro encontram no cinema a única resposta às suas necessidades de criação. Animados, por meio dessa criação, por um amor profundo pelo homem com suas particularidades, como um que excita massas e incita máquinas, e um outro confidente de crianças e gatos; um dominando sua época com seis filmes célebres e um outro desconhecido por muito tempo entre um filme proibido e um filme mutilado. Um tomado pela vertigem de um mundo a construir, e um outro tomado pelas ciladas de um mundo a superar, e, no final das contas, ambos se abraçando contra a musa dos poderes, a Censura. O homem do *Potemkin* e o do *Atalante*, o encouraçado e a barcaça; ambos encontraram dois biógrafos que os unem em nosso amor, e nos ensinam que outra obra-prima foi cada uma de suas vidas, e como essa obra-prima deve pertencer, assim como seus filmes, à nossa cultura.

1 Em 1868, o naturalista alemão Ernst Haeckel (1834-1919) criou o termo para definir a criatura hipotética entre o macaco antropóide e o homem. Em 1894, o cientista holandês Ernest Dubois retomou o conceito para designar o primata fóssil descoberto em Java, em 1891.

O filme-ensaio

Arlindo Machado

Há muito tempo venho perseguindo a ideia de um cinema de tipo ensaístico, que antigamente, utilizando uma expressão de Eisenstein, eu chamava de *cinema conceitual* e hoje tendo a chamar de *filme-ensaio*. Escrevi pela primeira vez sobre esse tema, mas ainda de uma forma insipiente, na antiga revista *Cine Olho* (Machado, 1979a: 10-16; 1979b: 14-21), depois num livro sobre Eisenstein (1983), mais tarde, já refinando melhor a ideia, num texto sobre a linguagem do vídeo (1997: 188-200) e finalmente num livro sobre a eloquência das imagens (2001), afora referências passageiras ao assunto aqui e acolá.

Curiosamente, nos últimos anos tem havido um interesse crescente em pensar o cinema ou o audiovisual em geral sobre esse prisma. Jacques Aumont, por exemplo, escreveu um livro notável a esse respeito, chamado *À quoi pensent les films* (1996), onde defende a ideia de que o cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito de ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras. Gilles Deleuze, no seu livro póstumo *L' île déserte et autres textes* (2002), afirma que alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema, ou seja, eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloqüência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal. A idéia de *filme-ensaio* (ou, mais genericamente, de *ensaio audiovisual*) já aparece explicitamente formulada em vários textos de Philippe Dubois sobre Godard, reunidos na antologia *Cinema, Vídeo, Godard* (2004). Da mesma forma, a antologia *Jean-Luc Godard: El Pensamiento del Cine* (Oubiña, 2003) reune artigos de diversos autores argentinos que discutem o "método ensaístico" utilizado por Godard em sua série *Histoire(s) du Cinéma*. Em língua inglesa, há agora um bom número de antologias que tentam refletir sobre aquilo que às vezes, por falta de um termo mais adequado, se continua ainda a chamar de *documentário*, mas que já é agora uma forma de pensamento audiovisual. Eu poderia citar, por exemplo, *Experimental Ethnography*, antologia organizada por Catherine Russell (1999), e *Visualizing Theory*, organizada por Lucien Taylor (1994), em que os articulistas, dando conseqüência à idéia de uma *antropologia visual*, formulada desde 1942 por Margaret Mead (Mead & MacGregor, 1951; Mead & Metraux, 1953), investigam o potencial analítico dos meios audiovisuais, ou seja, as estratégias de análise não-lingüística que permitem ao cinema e meios conexos superar a literariedade e a escopofobia da antropologia clássica e, por extensão, de todo pensamento acadêmico. A *Visual Anthropology Review*, publicada nos EUA desde 1990, é também uma manifestação dessa nova maneira praticar a antropologia através de ensaios visuais ou audiovisuais.

Examinemos então o filme-ensaio e comecemos pela explicação do conceito. Pensemos primeiro no ensaio. Denominamos *ensaio* uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados "literários", como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa "axiomatização" da linguagem.

Uma das abordagens mais eloqüentes do ensaio está em um texto de Adorno (1984: 5-29), chamado justamente "O Ensaio como Forma" e compilado no primeiro volume de suas *Notas de Literatura*. Nesse texto, Adorno discute a "exclusão" do ensaio no pensamento ocidental de raízes grego-romanas. Porque busca a verdade e, em decorrência disso, invoca uma certa racionalização da *demarche*, o ensaio é excluído do campo da literatura, onde se supõe suspensa toda descrença. Por outro lado, porque insiste em expor o sujeito que fala, com sua mirada intencional e suas formalizações estéticas, o ensaio é também excluído de todos aqueles campos de conhecimento (filosofia, ciência) que se supõe objetivos. Em outras palavras, o atributo "literário" desqualifica o ensaio como fonte de saber, a irrupção da subjetividade compromete a sua objetividade e, por consequência, aquele "rigor" que se supõe marcar todo processo de conhecimento e, por outro lado, o compromisso com a busca da verdade torna o ensaio também incompatível com o que se supõe ser a gratuidade da literatura ou o irracionalismo da arte. Situando-se, portanto, numa zona ao mesmo tempo de verdade e de autonomia formal, o ensaio não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível e que, desde Platão, convencionou separar poesia e filosofia, arte e ciência.

Não se trata então de dizer, se quisermos seguir o raciocínio de Adorno, que o ensaio se situa na fronteira entre literatura e ciência, porque, se pensarmos assim, estaremos ainda endossando a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. O ensaio é a própria *negação* dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito. *"Pois o ensaio é a forma por excelência do pensamento no que este tem de indeterminado, de processo em marcha em direção a um objetivo que muitos ensaístas chamam de verdade"* (Mattoni, 2001: 11).

Toda reflexão sobre o ensaio, entretanto, sempre pensou essa "forma" como essencialmente "verbal", isto é, baseada no manejo da linguagem escrita, mesmo que a relação do ensaio com a literatura seja, como vimos, problemática. O objetivo deste texto é discutir a possibilidade de *ensaios não escritos*, ensaios em forma de enunciados audiovisuais. Embora teoricamente seja possível imaginar ensaios em qualquer modalidade de linguagem artística (pintura, música, dança, por exemplo), uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento, vamos, por comodidade, nos restringir aqui apenas ao exame do ensaio cinematográfico. Uma vez que o cinema mantém com o texto literário certas afinidades relativas à discursividade e à estrutura temporal, além de contar também com a possibilidade de incluir o texto verbal na forma de locução oral, o desafio de pensar um ensaio em forma audiovisual fica facilitado, ou pelo menos mais operativo do que se invocássemos outras formas artísticas. Parece portanto perfeitamente justificável começar pelo cinema e seus congêneres uma abordagem do ensaio em forma não escrita, ainda mais se considerarmos que essa discussão poderá depois ampliar-se com a consideração de outras formas artísticas.

O documentário e o ensaio

Dentre os gêneros cinematográficos, o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio, mas essa é uma maneira enganosa de ver as coisas. O termo *documentário* abrange um leque bastante amplo de trabalhos da mais variada espécie, da mais variada temática, com estilos, formatos e bitolas de todo tipo. Mas, apesar de toda essa variedade, o documentário se baseia num pressuposto essencial, que é a sua marca distintiva, a sua ideologia, o seu axioma: a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanação do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade. Essa crença num princípio "indicial" que constituiria toda imagem de natureza fotográfica (incluindo aí as imagens cinematográficas e videográficas) é o traço caracterizador do documentário, aquilo que o distingue dos outros formatos ou gêneros audiovisuais, como por exemplo a narrativa de ficção ou o desenho animado.

Pode-se fazer qualquer coisa com um documentário – uma abordagem das manifestações populares na Argentina, uma reportagem sobre o dia-a-dia dos palestinos sob o fogo israelense, uma viagem turística aos Alpes no inverno, uma visão através do microscópio sobre o modo como se subdividem as células no interior de um organismo vivo – mas o que reúne todos esses exemplos na categoria do documentário é a crença quase mística no poder do aparato técnico (câmera, lente, película) de captar por si só imagens ou "índices" dessas realidades. Um desenho animado jamais poderia ser um documentário porque não tem esse traço, embora, a rigor, não há nada que impeça um desenho animado de abordar, inclusive até com maior profundidade, as manifestações populares na Argentina, o dia-a-dia dos palestinos sob o fogo israelense, uma viagem turística aos Alpes no inverno, ou o modo como se subdividem as células no interior de um organismo vivo. A diferença, com relação ao desenho, é que no documentário o próprio "real" gera (ou supõe-se que gera) a sua imagem e a oferece para a câmera, graças principalmente às propriedades óptico-químicas do aparato técnico e sem a contaminação de uma subjetividade também supostamente parcial ou deformante.

Associada a essa crença no poder da tecnologia para fisgar alguma coisa que pode ser chamada de "real" está subentendida também uma estranha forma de ontologia, que pressupõe o mundo concreto e material como *já constituído em forma de discurso*, um discurso "natural", que "fala" por si e com seus próprios meios, ao qual é preciso apenas prestar atenção e respeitá-lo, mas sem afetá-lo ou impor sobre ele qualquer outro discurso. Toda essa crença, profundamente arraigada entre nós, vem das origens ideológicas da imagem especular ocidental, que surge no Renascimento e chega ao seu paroxismo nas idéias de André Bazin, na década de 1950, sobre o poder da câmera de captar emanações do real (ver, por exemplo, Bazin, 1981: 9-17; 63-80). No caso de Bazin isso até se justifica, pois se trata nesse autor de uma forma assumida de panteísmo. Sendo católico, Bazin supunha já estar presente no mundo um super-discurso, antes mesmo que pudéssemos falar qualquer coisa sobre ele, uma vez que esse mundo não é outra coisa que a fala de um super-enunciador, chamado Deus. Impossível acreditar na existência de um discurso natural no mundo, que caberia ao cineasta apenas captar (e muitas vezes sem necessidade de nenhum esforço humano de inteligência ou de interpretação), se não pela via desse panteísmo *naif*.

Ora isso tudo é de uma ingenuidade gritante e chega a ser surpreendente que esse modo de ver as coisas subsista e resista depois de quase 200 anos de história da fotografia, depois de mais de 100 anos de história do cinema e em plena era da manipulação digital das imagens. O documentarista, no sentido tradicional e purista do termo, é uma criatura que ainda acredita em cegonha. Houve-se muito falar nos meios documentaristas, por sorte cada vez menos entre as novas gerações, que o essencial do documentário é não interpretar as coisas, não intervir no que a câmera capta, não acrescentar às imagens um discurso explicativo, deixar que a "realidade" se *revele* da forma mais despojada possível. Isso é absolutamente impossível! Não apenas a realidade é irredutível a um filme, como também qualquer filme, sendo representação, já é uma interpretação do real. Se o cineasta se recusa a falar num filme, ou seja, intervir, interpretar, reconstituir, quem vai falar em seu lugar não é o "mundo", mas a Arriflex, a Sony, a Kodak, ou seja, o

aparato técnico. Sabemos muito bem que o dispositivo foto-cine-videográfico não é nem de longe inocente. Ele foi construído sob condições histórico-econômico-culturais bem determinadas, para finalidades ou utilizações muito particulares, é fruto de determinadas visões de mundo e materializa essas visões no modo como reconstitui o mundo visível. O que é captado pela câmera não é *o mundo*, mas uma determinada construção do mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar.

A câmera exige, por exemplo, que se escolha fragmentos do campo visível (recorte do espaço pelo quadro da câmera e pela profundidade de campo, recorte do tempo pela duração do plano) e portanto que já se atribua significados a certos aspectos do visível e não a outros. Deve-se também eleger um ponto de vista, que por sua vez organiza o real sob uma perspectiva deliberada. A bibliografia pertinente ao assunto faz referência a um grande número de estudos de casos onde a manipulação dos recortes de tempo e espaço e a seleção do ângulo de visão reconstituem a cena de forma radical, a ponto inclusive de transfigurá-la completamente. A iluminação também é uma forma de reconstrução do espaço, pois ela permite revelar ou esconder porções da imagem, de acordo com as intenções do agente enunciador. Cada tipo de lente, por sua vez, reconstitui um campo visual de uma determinada maneira. Poder-se-ia falar de uma produtividade da visão em grande-angular e outra da visão em teleobjetiva. A imagem tridimensional é achatada em duas dimensões através da inserção do código da perspectiva renascentista, com toda a sua carga simbólica e ideológica. A marca do negativo, a sua granulação, a sua sensibilidade à luz, a sua latitude também influem no resultado final.

Isso tudo com relação apenas à imagem, mas há ainda as determinações do campo acústico (vozes, ruídos, música, narração), bem como os efeitos da sincronização imagem-som. Recordemo-nos de uma instrutiva seqüência de imagens da cidade siberiana de Irkutsk, no filme *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, que é repetida três vezes no filme, cada vez com uma trilha sonora distinta, de modo a mudar completamente o sentido das imagens. Além disso, há todo um processo de reconstrução do chamado mundo real que se passa do lado de lá, do lado do objeto, daquilo que se dispõe em função da presença da câmera. Sempre que alguém se sente olhado por uma objetiva, seu comportamento se transfigura e imediatamente ele(a) se põe a representar. A câmera tem um poder transfigurador do mundo visível que chega a ser devastador nas suas conseqüências. Há cerca de vinte anos atrás publiquei *A Ilusão Especular* (1984), onde falava das formas de conversão do real em discurso pela câmera, tenha o fotógrafo ou cineasta consciência disso ou não. De lá para cá, tenho voltado insistentemente ao tema, através de inúmeros estudos sobre o modo como a imagem e o som codificam o visível,

constroem uma visão de mundo, às vezes até mesmo a despeito da vontade do realizador. Então como se poderia falar ingenuamente de documentário?

Se o documentário tem algo a dizer que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos, esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto documentário. O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia).

Os pioneiros russos

Para avançar, poderíamos nos referir aqui a uma importante discussão ocorrida no interior do pensamento marxista, mais exatamente na Rússia soviética dos anos 1920, quando alguns cineastas engajados na construção do socialismo vislumbraram no cinema mudo a possibilidade de promover um salto para uma outra modalidade discursiva, fundada já não mais na palavra, mas numa sintaxe de imagens, nesse processo de associações mentais que recebe, nos meios audiovisuais, o nome de *montagem* ou *edição*. O mais eloqüente desses cineastas, Serguei Eisenstein, formulou, no final dos anos 20, a sua teoria do *cinema conceitual*, cujos princípios ele foi buscar no modelo de escrita das línguas orientais. Segundo o cineasta, os chineses construíram uma escritura "de imagens", utilizando o mesmo processo empregado por todos os povos antigos para construir seu pensamento, ou seja, através do uso das *metáforas* (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das *metonímias* (transferências de sentido entre imagens). O conceito de "dor", por exemplo, é obtido, na escrita kanji oriental, através da montagem (na verdade, superposição) dos ideogramas de "faca" e "coração". Em outras palavras, para os orientais, o sentimento de dor é expresso pela imagem (pictograma) de uma faca atravessando o coração. Nada diferente, aliás, do uso de expressões como "ter o coração dilacerado", em português, ou "to break the heart", em inglês, para exprimir sentimentos de tristeza ou sofrimento.

Na verdade, as línguas ocidentais também utilizam largamente figuras de linguagem como a metáfora, a metonímia e seus derivados. Se suprimíssemos os tropos dessas línguas, elas se reduziriam a um balbucio elementar, destituído

de qualquer inteligência ou sensibilidade. Basta pensar na diferença de força que existe entre uma expressão denotativa direta como "está trovejando" e uma metáfora de cunho conotativo como "o céu está com pigarro" (Guimarães Rosa). A maioria das expressões idiomáticas (como, em português, "chover canivete" ou "duro pra cachorro") são tropos que se generalizaram e passaram a constituir o léxico de uma língua. O próprio discurso científico, considerado exato e objetivo, está repleto de metáforas e metonímias. Em anatomia e fisiologia, por exemplo, as expressões "tecido", "célula estrelada", "caixa torácica" e "bacia abdominal" são metáforas. Também são metáforas alguns conceitos da astrofísica como "nebulosa", "estrela anã", "quarta dimensão", "buraco negro", "Big Bang", "morte térmica", "ovo cósmico", "sopa primordial" etc. *Mamífero*, em zoologia, é uma sinédoque (tipo de metonímia), em que uma única das muitas características de uma classe de animais (o fato destes mamarem quando pequenos) é tomada para designar a classe como um todo, ou seja, toma-se a parte pelo todo. Portanto, mesmo o discurso científico é impensável sem as figuras de linguagem.

Infelizmente, o cinema – o cinema sonoro principalmente, constituído a partir dos anos 1930 – tem feito de tudo para eliminar de seus recursos retóricos a eloqüência expressiva das metáforas e metonímias, em razão principalmente da ditadura do realismo que nele se instaurou e para a qual toda interferência na "naturalidade" do registro é desvio "literário". A esse respeito, são bastante conhecidos os esforços de André Bazin para desautorizar o cinema "metafórico" do período dito mudo, sobretudo o cinema russo do período soviético (ver, por exemplo, Bazin, 1981: 49-61). É como se Bazin postulasse que no cinema não se pode jamais dizer (ou representar em imagens e sons) "o céu está com pigarro", mas apenas "está trovejando". Tampouco se pode, num filme científico, dizer "sopa primordial", mas apenas "solução de aminoácidos". Azar do cinema! Isso apenas o empobrece. Em todo caso, podemos hoje avaliar os prejuízos que preconceitos desse tipo impuseram ao desenvolvimento da linguagem do audiovisual.

Pois é aí que se dá a virada de Serguei Eisenstein. A montagem conceitual por ele concebida é uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do "primitivo" pensamento por imagens, consegue articular *conceitos* com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Nela, juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados. Assim, através de processos de associação, chega-se ao conceito abstrato e "invisível", sem perder todavia o caráter sensível dos seus elementos constitutivos. Inspirado nos ideogramas, Eisenstein acreditava na possibilidade de se elaborar, também no cinema, ideias complexas por intermédio apenas de imagens e sons, sem passar necessariamente pela narração, e chegou mesmo a realizar algumas experiências nesse sentido, em filmes como *Oktiabr* (Outubro/ 1928), *Staroie i Novoie* (O Velho e o Novo/1929) e nos inacabados *Frauennot, Frauenglück* (Tragédia das Mulheres, Alegria das Mulheres/ 1929) e *¡Que Viva México!* (1931). O cineasta deixou ainda um caderno de anotações para um projeto (malogrado) de levar *O Capital* de Karl Marx ao cinema (a respeito das idéias de Eisenstein sobre o cinema conceitual, ver: Machado, 1983).

Mas, se Eisenstein formulou as bases desse cinema, quem de fato o realizou na Rússia revolucionária foi o seu colega Dziga Vertov. No dizer de Annette Michelson (1984: XXII), Eisenstein nunca pôde assumir até as últimas conseqüências o seu projeto de cinema conceitual, pois somente lhe permitiram realizar filmes narrativos de feição dramática. Vertov, entretanto, nunca teve esse tipo de limitação e, por essa razão, conseguiu assumir com maior radicalidade a proposta de um cinema inteiramente fundado em associações "intelectuais" e sem necessidade do apoio de uma fábula. Essas associações já aparecem em vários momentos do *Kino-Glaz: Jizn Vrasplokh* (Cine-Olho: A Vida ao Improviso/ 1924) de Vertov, sobretudo na magnífica seqüência da mulher que vai fazer compras na cooperativa. Nessa sequência, Vertov utiliza o movimento retroativo da câmera e a montagem invertida para alterar o processo de produção econômica (a carne, que estava exposta no mercado, volta novamente ao matadouro e depois para o corpo do boi abatido, fazendo-o "ressuscitar"), repetindo, dessa forma, o método de inversão analítica do processo real, utilizado por Karl Marx em *O Capital* (o livro começa com a análise da mercadoria e dela retorna ao modo de produção, pois de acordo com a metodologia marxista, a inversão é uma forma de desvelamento). Mas é em *Tchelovek s Kinoapparatom* (O Homem da Câmera/1929) que o processo de associações intelectuais alcança o seu mais alto grau de elaboração, dando como resultado um dos filmes mais densos de todo o cinema, que revolve, ao mesmo tempo, *"o ciclo de um dia de trabalho, o ciclo da vida e da morte, a reflexão sobre a nova sociedade, sobre a situação cambiante da mulher nela, sobre a sobrevivência de valores burgueses e de pobreza sob o socialismo e assim por diante"* (Burch, 1979: 94).

Tchelovek s Kinoapparatom significa, ao pé da letra, "o homem com o aparato cinematográfico". Aumont (1996: 49) propõe que pensemos esse filme como o lugar onde o cinema se funda como teoria, baseando-se numa afirmação do próprio Vertov (1972: 118): *"O filme* Tchelovek s Kinoapparatom *é não apenas uma realização prática, mas também uma manifestação teórica na tela"*. Denso, amplo, polissêmico, o filme de Vertov subverte tanto a visão novelística do cinema como ficcionalização, como a visão ingênua do cinema como registro documental. O cinema torna-se, a partir dele, uma nova forma de "escritura", isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa "leitura", a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou.

Digno de atenção é o fato de que Vertov jamais filmava ou acompanhava as filmagens. Em geral, ele usava materiais de arquivo – como em *Tri Pesni o Lenine* (Três Cantos para Lênin/1934) – ou orientava, por telefone ou carta, o trabalho de cinegrafistas distribuídos em partes diferentes da Rússia – como em *Chestaia Tchast Mira* (A Sexta Parte do Mundo/1926). Ele era basicamente um homem de montagem, um construtor de sintagmas audiovisuais. O material filmado para ele era apenas matéria prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem. A maioria das imagens de *Tchelovek s Kinoapparatom* é, na verdade, criação do fotógrafo Mikhail Kaufman. Vertov operou nesse filme nos níveis da concepção, da roteirização e, depois, da montagem. Embora não fosse ele diretamente o montador (a montagem foi realizada por Elizaveta Svilova, que aparece nos créditos como "assistente de montagem"), ele dirigia o processo de montagem mais ou menos como o filósofo da Idade Média ditava o seu texto para o escriba. Nesse sentido, pode-se dizer que a mesa de montagem era para ele o equivalente moderno da antiga mesa de trabalho do escritor ou filósofo, onde o pensamento se constituía, a partir da lenta elaboração das anotações.

O ensaio no cinema

Pensemos o filme-ensaio hoje. Ele pode ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie. É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinquamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum "registro" imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual.

No final dos anos 1940, Alexandre Astruc formulou a sua interessante hipótese da *câmera-caneta (caméra-stylo)*, que vislumbrava a câmera como o instrumento moderno para "escrever" os significados do mundo, em lugar da antiga caneta ou da máquina de escrever. Ou seja, o conhecimento e a fabulação seriam "escritos" com os recursos do cinema e não mais – pelo menos não mais *exclusivamente* – com os recursos do texto verbal oral ou escrito. Mas a verdade é que não foi Astruc quem colocou essa hipótese em teste prático. Um dos primeiros realizadores do cinema moderno a colocar em prática um cinema que funciona como estratégia de reflexão sobre o mundo foi o francês Chris Marker. Grande parte de seus filmes reúnem uma vasta gama de materiais audiovisuais e textuais (imagens documentais ou encenadas, materiais de arquivo, cartazes, desenhos, textos escritos e orais, música etc.) para refletir sobre um (ou mais) tema(s), em geral de caráter abstrato, para não dizer "teórico", ainda que sempre dentro de um viés poético. *Les Statues Meurent Aussi* (1953) é um esforço antropológico no sentido de se pensar um povo, uma civilização, no caso a civilização africana, a partir de suas estátuas, esses objetos da imaginação artística e do culto religioso que resistem à morte mesmo quando deteriorados e mutilados. *Description d'un Combat* (1960) é uma reflexão sobre a construção do estado de Israel, realizada pouco mais de uma década depois do nascimento do país, com ênfase na originalíssima experiência do kibutz. Outro tema caro a Marker é o da construção do socialismo em países tão diferentes como a China (*Dimanche a Pékin*/ 1955), Cuba (*Cuba Si*/ 1961) e a longínqua Sibéria (*Lettre de Sibérie*/ 1957). *Si J'avais Quatre Dromadaires* (1966), edição de fotos fixas tomadas em 26 países entre 1955 e 1965, é uma investigação sobre a própria fotografia e a sua suposta propriedade de "refletir" o mundo. Em todos esses exemplos, predomina um esforço de conhecimento, análise, argumentação, que funciona mais ou menos como a demonstração de uma tese, claro que sem a aridez da tese acadêmica. Trata-se de um movimento bastante determinado para constituir o cinema como uma *câmera-caneta*, que constrói outro conceito de *logos*, mais adequado à chamada civilização das imagens.

Dando conseqüência a essas experiências iniciais de Marker, Jean-Luc Godard vai conduzir o cinema-ensaio à sua expressão máxima. Para esse notável cineasta franco-suíço, pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível "natural" ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou foi simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos e para outras finalidades, se ela é apresentada tal e qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi imensamente processada no momento posterior à captação através de recursos eletrônicos. A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento.

Como classificar, por exemplo, um filme fundante como *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* (Duas ou Três Coisas que Sei Dela/1967)? Não é uma ficção, pois não há enredo, nem forma dramática, nem personagens que sustentem um *plot* narrativo, fixando-se a maior parte do tempo sobre as imagens da cidade de Paris, com seus edifícios em construção, seus conjuntos habitacionais e seus habitantes despersonalizados. Também não é um documentário sobre Paris, porque há cenas com atores e textos decorados, há *mise en scène*, cenas tomadas em estúdio e um grande número de imagens gráficas arrancadas de revistas ou de embalagens de produtos de consumo. Trata-se aqui, assumidamen-

te, de um filme-ensaio, onde o tema de reflexão é o mundo urbano sob a égide do consumo e do capitalismo, tomando como base a maneira como se dispõe e se organiza a cidade de Paris. Como dizia o próprio Godard (1968: 396) a propósito de seu filme, *"se eu refletir um pouco, uma obra desse gênero é quase como se eu tentasse escrever um ensaio antropológico em forma de romance e para fazê-lo não tivesse à minha disposição senão notas musicais"*. O mais notável nesse filme é a maneira como Godard passa do figurativo ao abstrato, ou do visível ao invisível, trabalhando apenas com o recorte operado pelo quadro da câmera. Em um café de Paris, um cidadão anônimo coloca açúcar no seu café e mexe com a colherinha. De repente, surge um primeiríssimo plano da xícara, o café se transforma numa galáxia infinita, com as bolhas explodindo e o líquido negro girando em espirais, como numa tela de Kline ou Pollock. Mais à frente, uma mulher, em seu leito, fuma um cigarro antes de dormir, mas um primeiríssimo plano transfigura completamente o fumo ardente do cigarro, transformando-o numa mandala iridescente. Essas imagens "abstratas" (na verdade concretas, mas impossíveis de serem reconhecidas e interpretadas como tais) servem de fundo à voz da reflexão de Godard, enquanto ele se indaga sobre o que se passa com as cidades modernas e as suas criaturas enclausuradas. Mas não é a voz de um narrador convencional, como aquela que se ouve em alguns documentários tradicionais: é uma voz sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento.

Philippe Dubois propõe que reflitamos sobre uma cena magistral, que mostra o dispositivo cenográfico montado por Godard em *Scénario du Film Passion* (1982): o próprio cine-videasta aparece à mesa de edição, sozinho, cercado pelas máquinas e diante da tela inicialmente em branco. Logo, as imagens *"virão pouco a pouco se inscrever, lentamente, em ondas, como se emergissem do fundo do pensamento em ação, sobrepostas ao seu próprio corpo de sombra que habita o laboratório"* (Dubois, 2004: 282). A cenografia de *Scénario* é uma reinterpretação contemporânea do escritório do filósofo. O pensador de agora já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma ao seu pensamento, mas constrói as suas idéias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador –, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midioteca, enfim. Essa espécie de "cena inaugural" do pensamento audiovisual contemporâneo reaparece novamente em *Histoire(s) du Cinéma* (1989), uma espécie de vídeo pessoal, como um livro de memórias, em que Godard, trabalhando sozinho em seu estúdio em Rolle (Suíça), revolve todas as suas idéias, seus croquis, seus projetos, suas anotações para um curso de cinema em Montreal, os recortes de material impresso, os livros, as revistas, as fotos, os vídeos, os cadernos de recordações, todo o material iconográfico e sonoro que ele

foi colecionando durante a vida. Na mesa de edição, Godard associa lembranças, amarra idéias, enfrenta suas obsessões, combina, dissocia, recombina materiais audiovisuais, na tentativa de fazer um balanço de sua paixão e de seu ódio pelo cinema. Nada que se possa resgatar ou entender verbalmente: *Histoire(s)* é uma radical investida em direção a um pensamento audiovisual pleno, construído com imagens, sons e palavras que se combinam numa unidade indecomponível.

Godard – observa ainda Dubois – nos ensinou a *pensar em imagens* (e não mais em linguagem verbal): as superposições, as incrustações, as "janelas" (que começam a aparecer em *Six Fois Deux*/1976) são instrumentos com os quais ele busca ligações ou relações entre personagens, coisas e ações. Em *France/tour/détour/deux/enfants* (1978) começa a aparecer na obra de Godard um elemento novo, que, segundo Dubois (2004: 300), *"marca a passagem a uma outra forma de escrita"*: as mudanças de velocidade de exibição das imagens, as câmeras lentas sincopadas e o congelamento dos movimentos das crianças, que parecem apontar para uma atitude analítica, uma vontade de fazer as coisas irem mais devagar para que os seus processos constitutivos possam ser melhor apreciados e compreendidos. *"Como se agora ele* [Godard] *visse realmente pela primeira vez esta imagem que filmara antes. Como se ela fosse uma imagem virgem, inédita, cujas potencialidades ele descobre ao observá-la se desfazendo e se refazendo. (...) Elas* [as câmeras lentas] *ensinaram Godard a olhar o mundo (e as imagens) com olhos novos, purificados de todas as escórias"* (Dubois, 2004: 301). Também aqui há um eco dos métodos criativos de Eisenstein e Vertov, que operavam basicamente com a montagem, mas já adicionando fusões, janelas múltiplas, alterações de velocidade de captação, congelamento de imagens etc. Lá como aqui, ontem como hoje, algo parece se insinuar na história do audiovisual e poderia ser sumariamente interpretado como uma ânsia de passar do visível ao invisível, do concreto ao abstrato, da mostração à demonstração, com os novos instrumentos que o pensamento criou para melhor pensar.

Alguns dos mais belos exemplos de montagem intelectual podem também ser encontrados em filmes como *2001: a Space Odissey* (2001: uma Odisséia no Espaço/1968), de Stanley Kubrick, e no curta-metragem *Powers of Ten* (1977), de Charles e Ray Eames. O primeiro é um filme quase que inteiramente conceitual do começo ao fim, mas o momento privilegiado está naquele corte extraordinariamente preciso, que faz saltar de um osso jogado ao ar por um macaco pré-histórico para uma sofisticada espaçonave do futuro, sintetizando (de forma visivelmente crítica) algumas dezenas de milênios de evolução tecnológica do homem. Esse exemplo eloqüente mostra como uma idéia nasce a partir da pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades

individuais de seus constituintes (Machado, 1983: 61-64; 1997: 195-196). Já o filme do casal Eames é uma síntese magistral, em apenas 9 minutos e meio de projeção, de todo o conhecimento acumulado no campo das ciências da natureza. A idéia inacreditavelmente simples consiste em fazer uma *zoom-out* a partir da imagem de um veranista deitado à beira do Lago Michigan até os limites (conhecidos) do universo e depois uma *zoom-in* a partir do mesmo personagem em direção ao interior do seu corpo, de suas células e moléculas, até o núcleo dos átomos que o constituem e os limites de conhecimento do mundo microscópico.

No Brasil, a aventura do filme-ensaio ainda está para ser contada. Faltam pesquisas nessa direção, mas não faltam exemplos para analisar sob essa perspectiva. No meu modo de ver, o caso mais emblemático até o momento é o filme de Jean-Claude Bernadet *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1995). Aqui, da mesma forma que em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, o tema é a cidade (São Paulo, em lugar de Paris) e o modelo de urbanismo implantado pelo capitalismo, mas diferentemente do filme de Godard, a cidade aqui é vista sob o prisma do próprio cinema. Em outras palavras, o tema do filme de Bernadet é o modo como o cinema paulista interpretou a sua própria cidade. Então, a fonte das imagens de São Paulo são os filmes que retrataram a cidade. Trata-se, portanto, de um filme que se insere na categoria da montagem de imagens de arquivo, mas o espírito do filme é inteiramente ensaístico. É como se Bernadet (crítico, teórico e historiador de cinema) decidisse fazer um ensaio sobre a maneira como a cidade de São Paulo foi interpretada pelos seus cineastas, mas em lugar de promover um ensaio *escrito*, preferisse utilizar como metalinguagem a mesma linguagem do seu objeto: o cinema. Temos então aqui um ensaio sobre o cinema construído em forma de cinema, um ensaio verdadeiramente audiovisual, sem recurso a nenhum comentário verbal.

O filme começa: vê-se personagens jogados na paisagem urbana, em meio a prédios e trânsito, correndo ou fugindo. Entre as figuras que correm, começam a definir-se, em primeiro lugar, os aleijados: personagens sem os pés, ou amparados por muletas. Expande-se o tema dos pés: surgem inúmeros planos de pés apressados, que transitam para todos os lados, pés decididos, direcionados para um objetivo, em geral ao trabalho. De repente, surgem os primeiros rostos, inicialmente quase diluídos no meio da massa indiferenciada. São rostos anônimos, desconhecidos, quase dissolvidos na multidão. São Paulo aparece, num primeiro momento, como uma massa gigantesca de gente esmagada entre o trânsito e os edifícios. Então, começam a se destacar os primeiros rostos diferenciados: são os personagens, as figuras individualizadas, portadoras de um drama: o Carlos de *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), o Martinho de *O Quarto* (Rubem Biáfora, 1968), o Luz de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969), a Macabéa de *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985) e assim por diante. Uma miríade de tramas se insinuam, sem jamais se completar: personagens sobem escadas, batem às portas, encontram-se, cruzam-se nas ruas, insultam-se, atacam-se, desesperam-se. Para o cinema, São Paulo apresenta-se invariavelmente como uma cidade sombria, inóspita, castradora, destruidora. Não há idílio, não há beleza, só uma engrenagem pesada que esmaga a todos com a sua fria e implacável vocação para a produção capitalista. Os que não se encaixam são expelidos para fora e se marginalizam, retornando todavia sob a forma de neuróticos ou bandidos.

São Paulo: Sinfonia e Cacofonia é uma eloquente demonstração de que se pode construir um ensaio sobre o cinema, usando o próprio cinema como suporte e linguagem. No futuro, quando as câmeras substituirem as canetas, quando os computadores editarem filmes em vez de textos, essa será provavelmente a maneira como "escreveremos" e daremos forma ao nosso pensamento.

ARLINDO MACHADO é doutor em comunicação e professor do programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da PUC/SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. Autor dos livros *A Arte do Vídeo* (Brasiliense), *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas* (Edusp), *Video Cuadernos* (Nueva, Buenos Aires), *Pré-cinemas & Pós-cinemas* (Papirus), *A Televisão Levada a Sério* (Senac), *O Quarto Iconoclasmo* (Contracapa), *El Paisaje Mediático* (Rojas, Buenos Aires), *O Sujeito na Tela* (Paulus) e *Arte e Mídia* (Zahar).

OBRAS CITADAS

Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.

Aumont, Jacques. *À quoi pensent les filmes*. Paris: Séguier, 1996.

Bazin, André . *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1981.

Burch, Noël. "Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response". *October*, 11, winter issue, 1979.

Deleuze, Gilles. *L' île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.

Dubois, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Belfond, 1968.

Machado, Arlindo. "O Cinema Conceitual" (I). *Cine Olho*, São Paulo, 4, abril, 1979a.

_____ "O Cinema Conceitual" (II). *Cine Olho*, São Paulo, 5/6, jun-ago, 1979b.

_____ *Eisenstein - Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

_____ *O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

Mattoni, Silvio. *El Ensayo*. Córdoba: Epóke, 2001.

Mead, Margaret & Frances MacGregor. *Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood*. New York: Putman, 1951.

Mead, Margaret & Rhoda Metraux (eds.). *The Study of a Culture at a Distance*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1953.

Michelson, Annette. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: Univ. of California Press, 1984.

Oubiña, David (ed.) *Jean-Luc Godard: El Pensamiento del Cine*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Russell, Catherine (ed.) *Experimental Ethnography*. Durham: Duke Univ. Press, 1999.

Taylor, Lucien (ed.) *Visualizing Theory*. New York: Routledge, 1994.

Vertov, Dziga. *Articles, Journaux, Projets*. Paris: UGE, 1972.

O documentário entre a carta e o ensaio fílmico

Consuelo Lins

Ruídos típicos de uma máquina de escrever nos créditos iniciais de *Lettre de Sibérie* (1958) nos fazem pensar no gesto da escrita e anunciam a primeira frase, hoje célebre, da narração em *off* do filme: "Eu te escrevo de um país distante". Ao longo dos 62 minutos de duração, essa formulação epistolar é retomada algumas vezes para indicar novas direções ao que está sendo contado: "te escrevo essa carta da extremidade do mundo (...) te escrevo essa carta da terra da infância (...) te escrevo essa carta da terra da escuridão". "Cine-frases" que tiveram o efeito de expandir os limites do documentário de então, que desconhecia, ou conhecia mal, inflexões pessoais, subjetivas, autobiográficas, contribuindo para retirar essa forma de cinema da paralisia em que se encontrava nos anos 1950.

Trata-se de um filme que o crítico francês André Bazin define, já em 1958, como ensaístico. Marker renova profundamente a relação habitual entre texto e imagem – diz Bazin – realizando um filme "sem precedentes" na produção documental[1]. Desde então, o ensaio fílmico, essa forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar "experiência de mundo, de vida e de si"[2] foi retomada e retrabalhada por cineastas tão díspares e inventivos quanto Jonas Mekas, Alain Resnais, Jean Luc Godard, Agnès Varda, Marguerite Duras, Straub-Huillet, Orson Welles, entre outros.

Chris Marker é provavelmente um dos primeiros cineastas a integrar impressões subjetivas nos próprios filmes e a dispor de uma liberdade de tom surpreendente para falar do que filmava. Mesmo antes de inventar a carta-filme, ele já cria em *Dimanche à Pequin* (1955) um narrador que se manifesta na primeira pessoa, tecendo observações pessoais sobre o mundo: "Eu sonhava com Pequim há trinta anos (...) É raro poder passear por uma imagem de infância". Dirige-se expressamente ao espectador e passa de um tema a outro de forma bastante livre, tal como em um diário de viagem ou um caderno íntimo de anotações. Registra momentos específicos do dia – "Onze horas. Mudei de bairro. (...) Meio-dia: retorno à rua" – em construções temporais que misturam ficção e documentário, memórias íntimas e imagens do mundo.

Lettre de Sibérie intensifica essas interlocuções através do texto em forma de carta, repleto de interpelações diretas dirigidas ao espectador – "decepcionante, não?", "você esperava ver índios?" –, e observações pessoais sobre a história, curiosidades e a vida cotidiana dos habitantes de certas regiões da Sibéria. São também cartas que constituem as narrações de *Sans Soleil* (1982) e *Le tombeau d'Alexandre* (1992). Em *Sans Soleil*, a voz *off* pertence a uma personagem feminina que lê cartas supostamente escritas por um amigo câmera que viaja pelo mundo; em *Le tombeau d'Alexandre*, é o próprio Marker que "assina" as seis cartas dirigidas ao amigo Alexandre Medvedkine, cineasta russo falecido poucos anos antes do filme.

São essas inflexões subjetivas do comentário articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens que produzem pouco a pouco, filme a filme, tantas inovações na relação entre texto e imagem. É como se o fato de poder falar por conta própria, de se colocar em cena, se reinventar diante do mundo, liberasse o cineasta para conversas mais íntimas e francas com o espectador. Mesmo exprimindo um certo entusiasmo com as mudanças trazidas pelo regime comunista soviético a essa longínqua região do planeta – o questionamento dessa crença virá mais tarde –, *Lettre de Sibérie* contém a primeira grande crítica aos poderes e limites da locução clássica do documentário, advertindo o espectador das possibilidades de manipulação do cinema. Ao comentar as imagens que registra "o mais objetivamente possível" em diferentes locais da Sibéria, o narrador se pergunta a quem elas agradariam – "porque não se pode descrever a União Soviética como nada exceto o paraíso dos trabalhadores ou o inferno na terra." Faz então uma experiência: insere três vezes uma mesma sequência de imagens, montando-a a cada vez com um texto diferente. O primeiro deles é um comentário favorável ao regime soviético, o segundo é crítico ao comunismo, e o terceiro é mais descritivo, em tom mais neutro[3]. Todos aderem sem problemas ao que vemos.

É o "efeito Kulechov"[4] aplicado ao cinema do pós-guerra – que podemos

1 A. Bazin. "Lettre de Sibérie", in *Le cinéma français, de la libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinema,1998, pp 257-60.

2 J. Moure. "Essai de définition de l'essai au cinéma", in S. Liandrat-Guigues e Murielle Gagnebin (org.), *L'essai et le cinéma*. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004, p. 25.

3 Ver também Arlindo Machado, "O filme ensaio", *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 63-75, 2003.

4 Nome da experiência mais famosa feita pelo grande teórico soviético da montagem. Nela, Kulechov justapõe "o mesmo plano de um ator, (...) primeiro, a um prato de sopa; depois, à porta de uma prisão; e, por fim, a imagens de uma situação amorosa." O público acreditou serem planos diferentes do ator, eis o "efeito" obtido pela montagem da sequência. "Uma prova de que o sentido de cada elemento era dado por sua posição na montagem do filme." Ver Saraiva, L., "Montagem soviética", in *História Mundial do Cinema*. Campinas: Papirus, 2006, p. 116.

talvez renomear de “efeito Marker” –, efeito que explicita de forma contundente aquilo que de fato importa em toda e qualquer obra, documentário ou ficção: a posição de sons e imagens na composição final do filme em detrimento de eventuais méritos de um ou outro plano como registro do real. Marker reatualiza o “efeito Kulechov” reafirmando a importância da montagem na produção dos sentidos dos filmes, mas vai além porque chama atenção do espectador para os poderes manipulatórios da montagem. Nessa sequência de *Lettre de Sibérie*, o espectador experimenta o quanto a sua percepção pode ser orientada pela voz em *off*; percebe como um certo tipo de narração pode ser autoritária, contaminando o olhar e forçando a imagem a exprimir coisas que ela não exprimiria, caso não houvesse a locução. O espectador se dá conta que é possível “provar” quaisquer aspectos da realidade utilizando essa fórmula estética. Em outros termos, Marker desconstrói em meados dos anos 1950 o que o documentário de feitura clássica e grande parte do telejornalismo continuam a fazer até os dias de hoje sem qualquer tipo de reflexão crítica.

A narração subjetiva é também fundamental para uma outra operação que Marker pratica desde cedo na sua trajetória: a retomada e manipulação de imagens alheias, realizadas por outros, mas também de imagens de arquivos, misturadas àquelas que ele mesmo captou. Já em *Lettre de Sibérie*, o cineasta utiliza não apenas as imagens captadas para o filme, mas qualquer material que pode interessar aos seus propósitos: gravuras, fotos, desenho animado. No entanto, é especialmente a partir de *Le fond de l’air est rouge* (1978) que os filmes de Marker se transformam no lugar de conexão de um material heterogêneo, de ressonância entre imagens, sons e acontecimentos do mundo, e de reflexão a respeito das imagens. Apropriar-se criticamente de um material pré-existente é uma característica essencial do ensaio, tal como definiu Lukács: um gênero literário que “fala de algo já formado”, “de algo que já tenha existido”[5], reorganizando esses elementos, entrelaçando-os, pois o que importa não são as coisas, mas a relação entre elas.

Sans Soleil (1982) é feito de imagens registradas em diferentes partes do mundo pelo cineasta-viajante Sandor Krasna, uma espécie de duplo do diretor francês, montadas com outras realizadas por amigos – reais ou ficcionais, nunca sabemos ao certo. Um rico e variado material que é narrado pela voz *off* de uma mulher que não vemos na imagem. Os textos são lidos tanto em discurso direto quanto indireto, e foram retirados das cartas que ela teria recebido do amigo, que percorre o mundo capturando imagens, atendo-se particularmente aos “dois pólos extremos da sobrevivência”, o Japão e a África. Trata-se de um filme sobre o tempo, a memória, a história, o esquecimento, e também uma obra que interroga as imagens que mostra, colocando em questão o próprio filme – e é esse aspecto que queremos ressaltar, entre tantos outros dessa obra tão complexa e comovente.

Ao longo de *Sans Soleil*, a voz *off* imprime uma distância em relação às imagens “reflexiva, nostálgica, irônica”[6], desnaturalizando o que estamos vendo, e revelando a “natureza” imagética da imagem. É uma postura presente em muitos filmes do diretor, essa de colocar, de imediato, o real como imagem. Logo nos primeiros momentos de *Sans Soleil*, ouvimos: “A primeira imagem da qual ele me falou é a das três crianças em uma estrada na Islândia em 1965. Ele me dizia que era para ele a imagem da felicidade e também que ele havia tentado várias vezes associá-la a outras imagens, mas que não tinha dado certo.” E é justamente essa imagem que estamos vendo. A narração continua: “Será necessário que eu a coloque um dia sozinha no início de um filme, seguida de uma tela negra. Se as pessoas não virem a felicidade na imagem, ao menos verão o negro.” Portanto, a projeção desse filme futuro, ainda inexistente, acaba de começar.

Assim, em vários momentos, a voz tensiona o que vemos na imagem, insere nela temporalidade, injeta memória, insufla devir. Sobre a imagem de Amílcar Cabral, líder revolucionário que lutou pela independência da Guiné-Bissau e do Cabo Verde, que faz um gesto de adeus numa canoa aos que ficaram na margem do rio, a voz nos diz: “ele tem razão, não os reverá mais”. Cabral foi assassinado, e seu irmão Luiz Cabral, que aparece nas imagens seguintes, será traído e preso por esse mesmo “homem que ele acabou de condecorar e que chora”.

O filme “cita e ressuscita”[7] certas imagens, descobre nelas elementos latentes, que não eram “visíveis” à época de sua captação. Em *Le tombeau d’Alexandre* (1993), Chris Marker identifica em uma imagem do tempo do czarismo um traço da opressão desse regime sobre o povo russo[8]. Na procissão comemorativa dos 300 anos da dinastia Romanov, um militar dirigi-se à multidão, batendo na própria testa. “Que faz ele?”, pergunta Marker. “Ordena a multidão a tirar o chapéu. Não se fica com a cabeça coberta na passagem dos nobres.” Latente no momento de sua captação, esse elemento emerge no filme de Marker apontando um sentido imprevisto da imagem. O comentário introduz essa imagem em câmera lenta, chamando a atenção para o gesto do militar. A imagem retorna pouco depois

5 *Apud T. Adorno*. “O ensaio como forma”, in *Notas de Literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 16.

6 F. Niney. L’Épreuve du réel à l’écran. Essai sur le principe documentaire. Bruxelas: De Boeck, 2002, p. 104.

7 Retomando uma fórmula de J. L. Godard.

8 Já utilizada por Esther Schub no filme A queda da dinastia Romanov (1927).

destacando esse gesto. O narrador observa: "Já que o esporte da moda é voltar no tempo para encontrar culpados de tantos crimes e infelicidade derramados em um século sobre a Rússia, gostaria que não fosse esquecido – antes de Stalin, antes de Lênin – esse cara gordo que mandava o povo saudar os ricos."

A imagem, no final da sequência, se congela por alguns segundos. O que Marker de certo modo restaura aqui é uma dimensão do passado que precisa ser resgatada para não se perder de vista o que G. Deleuze chama de "devir revolucionário" dos indivíduos em um determinado momento histórico. Não podemos confundir esse devir com "o futuro das revoluções" – "não são as mesmas pessoas nos dois casos"[9]. A seu modo, Marker nos diz algo semelhante: não podemos esquecer essa imagem, não podemos desqualificar o desejo de um outro mundo em função dos horrores ocorridos na União Soviética. Portanto, essa imagem precisa ser retomada, remontada, olhada de perto, relida no que ela ainda pode nos dar a ler, de forma a permitir uma reconexão com o que se pensou ser possível naquele momento, mas que foi derrotado.

Marker, portanto, nos faz ver que a imagem é um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias, e não uma ilustração de um real pré-existente. Sublinha a ambivalência de toda e qualquer imagem e explicita leituras possíveis. Faz isso extraindo poesia do uso de diferentes tempos verbais (o imperfeito, o condicional, o passado, o futuro composto), desorganizando a cronologia e jogando com o "intervalo irredutível entre a imagem capturada e a imagem montada, entre mundo presente e vista do passado, entre visão atual e comentário retrospectivo"[10].

Os ensaios fílmicos de Marker nos ajudam a pensar as opções do documentário brasileiro contemporâneo e, particularmente, a vislumbrar novos usos para a narração em *off*. Se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de "obra-prima" que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa "forma" surge como máquina de pensamento, meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências.

Entre os filmes recentes brasileiros que utilizam essa "forma" estão *Santiago, uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles, *Seams* (1989), de Karin Ainouz, e *33* (2003), de Kiko Goifman. Filmes que complexificam a relação entre imagem e som e ampliam o repertório estético e narrativo do campo do documentário. Atestam que a narração em *off* não é, "em si", algo a ser evitado; na verdade, o que os ensaios fílmicos nos mostram é que não há normas, regras, elementos estéticos a serem evitados; ou para retomar, subvertendo, uma fórmula célebre de André Bazin: não há filmagens nem montagens proibidas. Apropriação, citação, deslocamentos de imagens pré-existentes, decupagem de materiais pré-formados, conversas, entrevistas, especialistas, personagens, animação, reconstituição, ficção: a "pertinência" desses recursos se verifica pela maneira como eles são articulados nos filmes, pelos efeitos que as imagens e sons produzem, enfim, pela qualidade das obras.

9 G. Deleuze, *Pourparlers*. Paris: Les Editions de Minuit,1990, p. 231.

10 Niney, ibid, p.104.

CONSUELO LINS é documentarista e professora da UFRJ. Doutora e pós-doutora pela Univ. de Paris III, com pesquisas sobre a produção documental. Publicou *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2ª ed. 2007) e *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008), este último em parceria com Cláudia Mesquita, ambos pela editora Jorge Zahar. Dirigiu entre outros *Lectures* (2005) e *Leituras Cariocas* (2009).

A Margem Esquerda Marker, Varda, Resnais

"The Left Bank", originalmente publicado em *Sight and Sound*, vol. 32, n° 1, 1962-1963.

Richard Roud

A classificação é um tipo de analogia: não prova nada e só tem valor se trouxer novas informações sobre o que está sendo classificado. Desde que a *Nouvelle Vague* apareceu no mundo, os críticos tentam dividir a enxurrada de novos cineastas em grupos menores e mais significativos. O time do *Cahiers du Cinéma* seria um grupo. Outro é composto por Agnès Varda, Chris Marker e Alain Resnais. A obra de Agnès Varda permanece relativamente desconhecida em nosso país; a de Chris Marker é quase totalmente desconhecida. Espera-se que a temporada de apresentação da obra dos três cineastas no National Film Theatre ajude a divulgá-la e a demonstrar que eles têm algo a mais em comum além de, como disse Agnès Varda em recente entrevista, seu amor por gatos. Na verdade, este artigo é uma investigação desse "algo a mais". Mas antes, alguns fatos.

A idade média de Marker, Resnais e Varda é aproximadamente 37. Os três nasceram e cresceram fora de Paris – Resnais na Bretagne, Varda em Sète, perto de Montpellier, e Marker, só Deus sabe onde. Moram em Paris na margem esquerda do Sena – Montparnasse, Alésia, Val de Grace. Com apenas algumas exceções, seus filmes se passam fora de Paris. Começaram a fazer cinema muito antes da explosão da *Nouvelle Vague* em 1958: Marker em 53, Varda em 54 e Resnais em 48.Os três fizeram documentários – e Marker só fez documentários. Esses são alguns fatos. Quais conclusões podemos tirar deles?

A Margem Esquerda, como diz o ditado, é mais um estado de espírito que uma área geográfica. Ela implica em alto grau de envolvimento com a literatura e as artes plásticas. Implica em uma ternura por um tipo de vida boêmia e uma impaciência com o conformismo da Margem Direita. Centro da vanguarda e refúgio cosmopolita desde a virada do século, o bairro também é tradicionalmente frequentado pela esquerda política. O Dôme não foi somente um local de encontros para Picasso, Joyce e Hemingway; Trotsky e Lênin também foram seus *habitués*.

Esse clima político, artístico e social foi o que presumivelmente atraiu os três artistas ao bairro. E ele aparece refletido em suas obras. Em entrevista recente, Roger Leenhardt retrata a facção do *Cahiers* como pessoas que descobriram Shakespeare através de Orson Welles. Pode ser exagero, mas não há como confundir a formação cultural e os vastos interesses artísticos do grupo da Margem Esquerda. Basta comparar os autores escolhidos por Resnais como colaboradores (Robbe-Grillet, Duras, Cayrol) com os preferidos de outros membros do grupo do *Cahiers* (Roger Vailland, Françoise Sagan, e por aí vai, de mal a pior). Também vale lembrar que o grupo da Margem Esquerda chegou ao cinema imerso na tradição de vanguarda e nas inquietações literárias e artísticas dos últimos anos, o que elevou seu interesse pela forma. O grupo Godard-Truffaut, por outro lado, cresceu com o cinema. Eles sentem que a essência do cinema está na sua própria crueza, na sua comunicação direta da experiência – como Hitchcock, como Hawks. Não nos cabe dizer se essa divisão se deve à diferença de idades, ou se o grupo Godard-Truffaut (que também é, não podemos esquecer, hostil a Antonioni) é mais cinemático ou moderno. Entretanto, é fato que há uma diferença básica de concepção, uma diferença que frequentemente foi encoberta pela política de boa vizinhança tão característica do "jovem cinema francês".

Talvez por causa da sua faixa etária, Marker, Varda e Resnais também parecem ter herdado o legado dos anos 30: uma paixão pelos problemas políticos e sociais, e uma convicção de que esses problemas têm seu lugar no universo das artes. Eles são, na minha opinião, humanistas, embora talvez não lhes agrade o termo.

Em uma carta aberta a Armand Gatti (diretor de L'Enclos) publicada ao final do seu livro *Coréennes*, Marker se justifica por não ter tratado dos *grandes problemas* no livro. Já existem inúmeras pessoas fazendo isso, ele diz a Gatti: basta olhar o seu jornal. Não é minha função distribuir elogios ou encontrar culpados, ou mesmo dar lições. Já existem inúmeras pessoas fazendo isso também. Marker (e Resnais e Varda) não acredita que o objetivo da arte seja dar lições, ou necessariamente chegar a conclusões. Mas, ao contrário de Truffaut e, eu acrescentaria, Godard, eles acreditam que problemas pessoais e emocionais devem ser vistos em um contexto social. Os primeiros documentários de Resnais (*Guernica, Nuit et Brouillard* e *Les Statues Meurent Aussi*, co-dirigido por Marker), todos tratam mais ou menos diretamente, mesmo que de forma altamente pessoal, de questões políticas e sociais. E o mesmo é verdade para todos os filmes de Marker feitos até hoje. Como sua obra nunca foi vista em Londres (salvo *Description of a Struggle*), e talvez porque a consciência coletiva seja o denominador comum do grupo da Margem Esquerda, pode valer à pena fazer uma pequena pausa para descrever o gênero totalmente original e significativo criado por Marker.

Sunday in Peking, Letter from Sibéria, Cuba Sí, "Escrevo-lhe de um país distante". É o início da carta da Sibéria. E cada um dos filmes de Marker é uma carta, um ensaio, uma declaração. Mais do que qualquer diretor, Marker parece ter cumprido a famosa profecia de Astruc da câmera-stylo, ou seja, escreve-se um filme como se escreve um livro. O mais notável aspecto dos filmes-ensaio de Marker é que seus fascinantes e enlouquecedores comentários extremamente literários (Malraux mais Giraudoux dividido por x) não parecem ter precedido a filmagem nem se seguido a ela. A imagem, o texto e a idéia parecem ter sido milagrosamente criados simultaneamente. Embora os comentários tenham sido publicados, eles apenas ganham significado real quando se assiste aos filmes. Os grandes episódios – como o desfile em *Cuba Sí*, que se transforma em uma alegre linha de conga, ou as paródias da propaganda comunista-capitalista em Cartas da Sibéria – não fazem justiça na folha impressa. E, contudo, Marker foi acusado de preciosismo, literatismo e de excessiva engenhosidade. Mas afinal, do que ele não foi acusado? *Cuba Sí* foi banido na França e Alemanha; *Lês Statues Meurent Aussi* só foi autorizado em uma versão truncada. Seu próximo filme, *Le Joli Mai*, certamente será proibido pela censura pela forma como lida com os aspectos menos agradáveis da vida sob a 5ª República. Mas percebemos que Marker não fez seus filmes como instrumentos de propaganda, não para convencer, mas porque ele sente a necessidade de expressar o que pensa sobre a China, Rússia, Israel e Cuba. Marker é pouco ortodoxo em seus sentimentos políticos. "Iremos à lua. Seja partindo da Sibéria ou do Novo México – não tem muito importância. Só importa o homem". E, caso Marker tivesse realizado seu *L'Amérique Revê*, teríamos visto sua fascinação pela América, pela sua arte pop e seus gibis – fascinação essa que compartilha com Resnais, uma fascinação pela imagem, independentemente da forma na qual aparece – seja no mágico Mandrake ou em Miro. Mas a caligrafia de Marker também é feita de música, animação, poesia, cor: cada técnica, cada efeito é conjugado, e o resultado é uma espécie de cinema total de um homem só, um Montaigne 1 por 1.33 do século 20.

Entretanto, como sabemos, a meta de Resnais era a ópera e não o ensaio. Por muito tempo ele buscou uma forma que conseguisse expressar tanto os problemas sociais quanto os emocionais. Algo entre os documentários como *Guernica* e seus primeiros filmes em 16mm. – esforços como *Ouvert Pour Cause d'Inventaire*, que trata do medo e desejo de um homem e uma mulher que tentam em vão se unir. A solução para esse problema foi encontrada por Agnès Varda e, como era de se esperar, ela encontrou seu exemplo na literatura. *The Wild Palms*, de Faulkner, é um livro composto de dois contos. Um deles, "The Old Man", é a história de um prisioneiro que sacrificou tudo para fugir do amor e da liberdade; o outro, "The Wild Palms", é a história de um homem que sacrificou tudo *pelo* amor e *pela* liberdade, e que tudo perdeu. As histórias são divididas em cinco partes e aparecem impressas em capítulos alternativos.

O efeito Faulkner ao qual ela obviamente almejava era uma espécie de contraste ou contraponto, mas foi o sucesso dessa forma que deu a Agnès Varda a esperança de que ela poderia realizar algo nas mesmas linhas. Em seu primeiro longa, *La Pointe Courte*, produzido de forma independente em 1954, Varda filmou a luta de um vilarejo de pescadores no sul da França contra a dominação econômica dos grandes grupos, ao lado da história de um jovem que volta para casa com sua esposa parisiense em uma tentativa de entender o fracasso do seu casamento. As duas histórias são contadas paralelamente, mas os dois temas nunca se misturam. Fica a cargo do espectador fazer a conexão entre os dois temas – compará-los e contrastá-los. Apesar do brilhantismo da concepção e da estonteante beleza visual, *La Pointe Courte* tem falhas, particularmente na interpretação pretensiosa da atriz principal. Silvia Montfort não era nem uma Emmanuelle Riva nem uma Delphine Seyrig, e atrizes desse calibre são necessárias para esse tipo de papel potencialmente irritante. Mas a idéia funcionou – tão bem que, quando Agnès Varda pediu a Resnais que a ajudasse a editar o filme, ele hesitou em fazê-lo, precisamente porque Varda tinha conseguido fazer algo que ele buscava já há algum tempo. Eventualmente, ele concordou e não é um exagero ver em *La Pointe Courte* o ancestral não muito distante de *Hiroshima, Mon Amour*. *Hiroshima* foi mais bem-sucedido em seus esforços, creio eu, não apenas por sua maior habilidade técnica (*La Pointe Courte* foi a primeira experiência como cineasta de Agnès Varda), mas também porque Resnais conseguiu fundir passado e presente e o conflito interno da moça com os problemas maiores de guerra e paz. *Cléo de 5 à 7* também reflete a estrutura binária de *La Pointe Courte*, simultaneamente objetiva e subjetiva – a odisséia de Cléo da Rue de Rivoli ao Hospital Salpêtrière e sua jornada espiritual da ignorância ao entendimento.

Entretanto, Cléo está mais distante de *Marienbad* do que *Hiroshima* está de *La Pointe Courte*. Sem dúvida, *Muriel*, o próximo filme de Resnais, e *La Mélangite*, o próximo de Varda, estarão ainda mais distantes entre si. Como vimos, Marker criou seu próprio estilo, como diria Henry James. Mas, como a nova geometria nos ensina que linhas paralelas às vezes se encontram, talvez ela admitisse que elas também podem partir de um ponto em comum – e esse ponto seria algum lugar entre o Dôme e a Rue Mouffetard, entre a Sorbonne e a Rue Jacob, na margem esquerda do Sena.

Memórias fixadas, sentidos itinerantes

Texto originalmente publicado, em versão ampliada, na *Revista Facom* n.19. S. Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 1º sem./2008.

Ronaldo Entler

O século 20 produziu muitos arquivos. De um lado, fomos impactados pelos novos instrumentos e métodos de registro e catalogação, de outro, tivemos de reconhecer o potencial destrutivo da própria técnica, revelado por duas grandes guerras, e nos apegamos à memória como forma de lidar com a fragilidade de nossa existência. Hoje, nós nos vemos diante de um novo problema. Produzimos muitos arquivos e, sem poder fazer circular seus documentos, eles mais demarcam o tamanho de nossa amnésia do que constroem efetivamente uma memória. Além dos historiadores e dos gestores dos arquivos que se esforçam para dar sentido às informações acumuladas, cada vez mais os artistas - Chris Marker dentre eles - dialogam com essa questão.

Memória e poder

A memória humana é imprecisa e falível e, com a expectativa de preencher as lacunas que sempre restam, cercamo-nos de representações e vestígios do passado. Cumprindo esses dois papéis, as imagens técnicas são produzidas e preservadas a partir de estratégias nas quais aprendemos a confiar. Mas logo a imagem? Ela que é às vezes tão plana, às vezes tão estática, ou feita de descontinuidades, tão delimitada por cortes, por bordas bem demarcadas, enfim, ela que é tão fragmentária e incompleta? Desejamos que a imagem funcione como memória objetiva, explicando o momento que lhe deu origem e, enquanto não puder fazê-lo, nós a guardamos e catalogamos na esperança de que um dia ela possa entregar efetivamente aquilo que tem a dizer. Mas o que ela tem a dizer?

Um documento como a fotografia oferece poucas garantias de uma leitura inequívoca, pois o discurso que produz é poroso, permeável às intenções com as quais é confrontado. Relembremos o que dizem os autores mais consagrados... Segundo Barthes, ainda que ateste a existência de um referente no passado diante da câmera, uma foto apenas é capaz de dizer "isso foi" (1984:140) - o que já é suficiente para que se atribua a ele uma visão realista da fotografia. Benjamin, citando Brecht, sugere que a fotografia de uma fábrica diz pouco sobre sua realidade, sobre as relações reificadas que produz (1994:106). Gisèle Freund conta como se surpreendeu ao ver uma de suas fotos, que mostrava a venda de ações ao ar livre na Bolsa de Paris, ilustrando reportagens com sentidos opostos: primeiro, a "alta na bolsa de Paris", depois, o "pânico na bolsa de Paris" (1976:142). Susan Sontag discute o modo como o material reunido por fotógrafos de guerra pode ser útil em campanhas anti-belicistas, assim como pode, igualmente, difundir a imagem de um admirável heroísmo que exige que a guerra vá até suas últimas consequências (2003:36).

No final das contas, só um ato de poder é capaz de empurrar a fotografia para uma posição que lhe faz "querer dizer algo". Alguns acervos são concebidos para permanecer fechados, para poupar a memória da imprecisão do olhar humano. Estão bem representados pelos tradicionais arquivos de aço, associados ao uso burocrático dos documentos: são opacos, pesados, ruidosos, feitos para não serem abertos. Nesse cárcere, a imagem se torna uma espécie de prisioneiro privado de suas possibilidades de trânsito até que lembre, que diga, que confesse aquilo que se quer ouvir. Feito isso, ela deverá então circular e ser exposta para testemunhar o que dela foi arrancado à força.

As releituras de documentos históricos sempre suscitam o temor de abusos interpretativos como, por exemplo, aqueles que visam minimizar os efeitos das ditaduras, guerras e genocídios. Esse tipo de revisionismo não se beneficia da liberdade de interpretação mas, antes, da negação e da ocultação das evidências. A pior coisa que pode acontecer a um documento é ele ter sua circulação substituída por uma de suas leituras. Em contrapartida, a melhor coisa que pode acontecer ao documento, até mesmo como forma de evitar apropriações abusivas, é fazê-lo aparecer, e confrontá-lo com uma multiplicidade de métodos e propósitos.

Sabemos dos perigos de pensar a história como *ficção* ou *subjetividade*. Mas, ao querer evitar tal relativismo, ainda precisamos fazer uma infinidade de ponderações antes de usar termos como *documentário* e *objetividade*. Não é necessário anular as especificidades que separam a arte e a história, mas a imagem não reconhece essa fronteira. Diante dela, essas dicotomias apenas existem como uma espécie de moralismo, o mesmo que nos impede de falar em realismo quando estamos no território da arte, ou de poesia, quando estamos no território da história.

A imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada. Ela não preenche as

lacunas da memória. Ela apenas detém o olhar numa de suas beiradas, ajudando a dar impulso par o salto que leva o olhar ao passado, por caminhos que nunca são contínuos e lineares. Uma narrativa constituída desse modo, a partir de vestígios incompletos como ruínas, será feita, como propunha Walter Benjamin, de solavancos, asperezas e arestas, uma narrativa que permanece esburacada (Gagnebin, 2004:99-100).

Se não for abusivo, podemos buscar nesse filósofo uma compreensão de história que permitiria ao arquivo escapar do engessamento. Para ele, a história é "uma apreensão do tempo em termos de intensidade e não de cronologia", mais afim com a atividade do colecionador que do historiador tradicional, que "tenta estabelecer uma relação causal com os elementos do passado" (Gagnebin, 2004:8-10). O arquivo ideal deveria resgatar seu aspecto de coleção, a singularidade dos fragmentos que a compõe são mais fortes que o método que busca, através de categorias abstratas, dar-lhes um sentido definitivo.

O passado não é algo resolvido, pronto para ser recuperado por meio de um registro bem executado e um olhar bem instrumentalizado. Apesar disso, a fotografia ainda nos convida a encontrar o vínculo com uma realidade que a originou, mesmo que pouco tenha a dizer sobre ela (apenas que "isso foi"). Mas o pouco que diz, diz intensamente. Portanto, todas essas dúvidas não pretendem afirmar um caráter absolutamente ficcional da imagem, mas dar uma medida mais honesta ao seu realismo. A imagem mais profundamente nos vinculará ao passado, quanto menos resolvido estiver seu discurso. Assim também os arquivos seduzem por sua imperfeição. Pois, se nos fosse possível lembrar de tudo, empacaríamos como Funes, personagem de Borges, obcecado pela memória e capaz de lembrar todos os nomes, fatos, e cenas que atravessaram sua existência, tudo organizado através da atribuição precisa de um número para cada coisa (Borges, 1999).

Os arquivos abertos de Chris Marker

Desde que dirigiu a série de livros de viagem da coleção francesa *Petite Planète*, nos anos 1950 e 60, suas imagens sempre foram produzidas e mostradas dentro de uma itinerância que conecta fatos testemunhados em tempos e lugares distantes do mundo, bem como faz interagir aspectos diversos das linguagens audiovisuais.

A força de seus trabalhos reside numa idéia simples: a consciência de que a imagem que constrói a memória permanece um campo aberto de significados, afetado de modo intenso pelas linguagens com que se confronta: a música, a narração e outras imagens. Nas palavras de Bill Horigan, curador de uma de suas exposições recentes, "não seria impreciso dizer que a odisséia e a vocação de Marker, como ele chama, consistem em fazer e olhar imagens fotografadas e usar palavras para embaralhar aquilo que representam, e mostrar como seus significados podem ser transformados" (Horigan, 2007:140).

No documentário *Lettre de Siberie* (1957), Marker demonstra isso com muita clareza. Ele repete três vezes uma mesma tomada de uma cidade soviética, mas acompanhando-a de trilhas sonoras e textos diferentes: a primeira delas, apologética, destaca os trabalhadores felizes construindo um lugar melhor para viver; a segunda, crítica, exibe uma cidade sombria com trabalhadores miseráveis em condições escravas; e, a terceira, ponderada, descreve os soviéticos em seus esforços para melhorar as condições de sua cidade. A mesma imagem parece legitimar os três relatos de modo igualmente convincente.

Com uma vasta obra documental, seu trabalho mais conhecido é, no entanto, *La Jetée*, filme de ficção científica cujo personagem principal viaja ao passado e ao futuro. Feito a partir de fotografias estáticas, refilmadas e montadas como cinema, esse filme se apresenta em seus créditos como um *foto-romance* (e, paradoxalmente, como *cine-romance*, numa versão lançada em livro). Se o tempo é o elemento essencial da linguagem cinematográfica, Marker demonstra que sua evocação não depende da ilusão do movimento da imagem. Neste filme, o tempo aparece mais como fluxo da consciência garantido pela relação entre fotografias, trilha sonora e narração. O tempo e a memória são também temas essenciais pensados pelo filme.

Percorrendo vários continentes, Marker constituiu um vasto arquivo de registros fotográficos e cinematográficos que não são resolvidos pela catalogação, e que podem ser retomados em seus trabalhos, mesmo que não tenham sido feitos especialmente para tais ocasiões. Com frequência, recorre também a imagens de terceiros, fragmentos de documentários e notícias televisivas. Muitas dessas imagens podem ser encontradas em mais de um trabalho, geralmente filmes, mas também livros, exposições ou ainda experiências interativas, como o cd-rom *Immemory* (1997) ou a ilha *Ouvroir* (2008), criada dentro do *Second Life.*

Le fond de l'air est rouge (1977), filme que analisa as tensões políticas dos anos sessenta pelo mundo, é outro exemplo de uma obra feita a partir das imagens acumuladas em seu arquivo, algumas inéditas, outras não. Conforme Ursula Langman, nesse trabalho, Marker "distingue duas formas de recalcamento visual: o de imagens que sobram depois de concluída a montagem de um filme, sem terem sido utilizadas na sua versão definitiva, e o das que são transmitidas pela televisão, em noticiários, e que acabam por perder o significado devido à sucessão arbitrária em que são apreendidas, desaparecendo na 'não memória coletiva'" (Langman, 1986:30). Marker sabe que o sentido da imagem

se move junto com a história. Nesse filme, ele retorna a uma cena de *Olympia 52* (1952), um de seus primeiros filmes: ali ele reconhece o general Mendoza, braço direito do ditador Pinochet que, na ocasião, representava o hipismo chileno nas Olimpíadas de Helsinque. A partir disso, a voz em *off* de Marker conclui: "nunca sabemos o que estamos filmando".

Em Sans Soleil (1983), ele também retorna às imagens de arquivo, saltando entre diferentes regiões do mundo, mas notadamente entre o Japão e dois países africanos, Guiné-Bissau e Cabo Verde. Nesse trabalho ele discute a história e o tempo, ainda sob uma forma documental, mas através de vozes inventadas: uma mulher anônima lê as cartas de um personagem fictício, um cineasta chamado Sandor Krasna, que fala sobre as imagens que registrou em suas viagens pelo mundo. Marker explicita o privilégio que é poder atuar nas brechas da memória. Nesse mesmo filme, ele imagina um personagem que nos lembra o "memorioso" Irineo Funes de Borges; um homem do futuro que nada precisaria lembrar, simplesmente porque nada seria esquecido. Por curiosidade e compaixão, esse homem decidiria estudar seus infelizes ancestrais que ainda padeciam do esquecimento. Indo até eles, numa viagem semelhante à de *La Jetée*, acabaria por descobrir a beleza dessa inconsistência que nos permite a emoção de lembrar. Como diz no filme, "uma memória total é uma memória anestesiada".

Jogar com a memória é uma atividade tanto poética quanto política. Marker, como Benjamin, vê a possibilidade de dar à história e aos registros técnicos um papel revolucionário. Para ambos, narrar a história não é reverenciar o passado. Antes, é um ato transformador do presente ou, pelo menos, construtor de uma utopia. Os saltos promovidos pelos filmes de Marker se dão em múltiplas direções: com frequência ele flerta com a ficção científica, imaginando no futuro uma lembrança sobre o presente (cf. Grélier, 1986:17). Além de *La Jetée* e *Sans Soleil*, esse exercício reaparece em *2084* (1984), filme que, para comemorar o centenário da lei que legalizou os sindicatos na França, se coloca imaginariamente na ocasião de seu bicentenário. Nessa mesma direção se coloca o título de um trabalho recente de Marker, *Le souvenir d'un avenir* (*A lembrança de um futuro*, 2001), focado na vida e obra da fotógrafa Denise Bellon.

A exposição *Staring Back* é um dos últimos trabalhos de Chris Marker – mesmo que "último" soe vazio numa trajetória de tantas reapropriações. É, como já havia sido o cd-rom *Immemory*, uma reflexão sobre sua trajetória, não com o intuito de demarcar seu lugar na história do cinema e da fotografia mas, ao contrário, de garantir o caráter permanentemente itinerante das imagens que compõem seu arquivo. O recorte que apresenta nesta série de fotografias (tomadas entre 1952 e 2006) não exalta o que foi dito; ao contrário, busca algo que nelas permaneceu mudo, algo que não foram capazes de dizer. Destaca rostos de pessoas de eventos que, geralmente, envolviam multidões, olhares que até então não se haviam cruzado ou percebido. Nesses "olhares de volta", Marker encontra marcas que anunciam os saltos do tempo, por exemplo, uma mesma árvore em duas imagens feitas com 40 anos de distância: enquanto ele percorria o mundo e assistia à sua reconfiguração, enquanto passava do cinema ao vídeo e do vídeo ao computador, "ela cresceu, só um pouco" (Marker, 2007:43).

Por fim, voltando efetivamente aos rostos, todos já distantes no tempo, ele deixa uma lição sobre um limite que sempre teremos diante da história, e que deve orientar nossa relação com todas as imagens, de todos os arquivos. Diz ele, como deveríamos também fazer: "Eu os olhei detidamente, mas não o bastante" (2007:80).

RONALDO ENTLER é fotógrafo, doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, professor e coordenador de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da FAAP, e professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Unicamp.

BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Benjamin, Walter. "A Pequena História da Fotografia" in *Obras Ecolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política*. S. Paulo: Brasiliense, 1994.

Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso" in *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999.

Douhaire, Samuel; Rivoiore Annick. "Rare Marker" in *Libération*, Paris: 05/03/2003.

Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Gagnebin. Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. S. Paulo: Perspectiva, 2004.

Grélier, R.; Langman, U.; *et alii*. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Horizonte, 1986.

Horigan, Bill. "Some other time" in Marker, Chris. *Staring Back*. Ohio: Wexner Center, 2007.

Marker, Chris. *Staring Back*. Ohio: Wexner Center, 2007.

Sontag, Susan. *Diante da dor dos outros*. S. Paulo: Cia. das Letras, 2003.

Percursos nos interstícios entre a memória e o esquecimento

Emi Koide

Chris Marker, cineasta francês, fotógrafo, escritor e viajante, ou antes, "bricoleur", como se autodenomina, cria novas relações e efeitos de sentido através de articulações entre imagem, som e texto na montagem. Sua exploração da linguagem borra as fronteiras entre o denominado cinema documentário e ficcional, criando uma auto-reflexão sobre o próprio cinema e o estatuto da imagem. A montagem como forma de reflexão sobre a história e a memória se faz presente desde os seus primeiros filmes.Neles, a relação entre imagem e comentário cria uma outra sintaxe. Segundo André Bazin, 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", o que seria "suficiente para assegurar ao seu autor um lugar privilegiado na produção do [...] cinema francês."[1] Para o crítico, seus filmes seriam ensaios, e de forma diversa da produção cinematográfica em geral — que considera a imagem como elemento principal do filme —, a palavra, enquanto expressão da inteligência, gera 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 numa 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.[2]

Marker inaugura uma montagem que revela outra dimensão, em que não há unicidade de sentido (conforme transcorre a película, de uma imagem após a outra, mas postas lado a lado, como numa montagem em justaposição, operando em parataxe. Por meio desta tensão, demonstra que a objetividade também é falsa, 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 a imagem, mas esta em conjunto com o texto e som articulados, revela novas significações. Seu comentário traz uma dimensão crítica às imagens, de modo reflexivo, voltando-se para o próprio ato de produção de imagens e para a linguagem audiovisual, que antes de nos dar uma perspectiva sobre os fatos, nos abre para divagações, indagações e outros pensamentos.

Com uma extensa filmografia, Marker tem se dedicado também, nos últimos anos, às experimentações em multimídia e instalações, dentre estas o cd-rom *Immemory* (1997) e a mais recente exposição denominada A *Farewell to movies* (2008)[3] que possui uma versão online no Second Life. Ambos os trabalhos retomam a variada produção de Marker ao longo dos anos, sobretudo as fotografias, stills de filmes, e o tema da guerra e dos conflitos que marcaram o século XX em sua reflexão sobre a história. *Immemory* foi originalmente concebido como uma instalação para o Centro Georges Pompidou - que cartografa uma geografia da memória com fotos, poemas, fragmentos de filmes e sons; enquanto A *Farewell to movies*, concebida para o Museum für Gestaltung Zürich, apresenta instalações como *Silent Movie*[4] e *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*[5], além

1 André Bazin. (1998). *Le cinéma français de La Libération à la Nouvelle Vague* (1945-1958).Paris: Cahiers du Cinéma, p. 257.

2 Ibid.

3 A exposição *A farewell to movies* ocorreu no Museu de Design (Museum für Gestaltung) de Zurique de 12 de março a 29 de junho de 2008. Há uma versão on-line da exposição no Second Life: http://slurl.com/secondlife/Ouvroir/142/108/1992. Esta foi criada por Marker em colaboração com Max Moswitzer, nas quais podemos ver a versão virtual de instalações e fotos.

4 *Silent Movie* (1995) é uma instalação que foi concebida para o Wexner Center of the Art, com curadoria de Bill Horrigan, no contexto das comemorações do centenário do cinema. Trata-se de um conjunto de cinco monitores na vertical, em que cada um deles está programado de modo aleatório uma sequência de trechos, fotogramas de filmes branco e preto anteriores à década de 1940, em conjunto com imagens da atriz Catherine Belkhoja (*Level 5*) encarnando uma diva dos filmes antigos. Deste modo, Marker, ao retomar e retrabalhar uma série de imagens da história do cinema embaralhadas com suas imagens, propunha a criação de filmes imaginários, que se misturam na memória do espectador no ato de vê-los e revê-los transformados em cada combinação diferente proporcionada por esta remontagem. Para mais informações e texto de Marker, ver catálogo *Chris Marker: Silent Movie* (1995), Columbus:Wexner Center for the Arts, The Ohio State University.

5 *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men* (2005) é uma instalação multimídia, que foi concebida para o Museu de Arte Moderna de Nova York, é uma reflexão sobre a guerra, retomando um célebre poema de T. S. Eliot – The Hollow Men – em que oito telas dispostas horizontalmente apresentam imagens que parecem derreter, deformar-se pela ação do tempo, em conjunto com o texto em que Marker parafraseia e recria o texto de T. S. Eliot.

de fotos de *Staring Back*[6], dentre outros.

Em *Immemory*, a memória se organiza como geografia, em que diferentes temporalidades e lembranças coabitam espaços, territórios e topografias, como na antiga arte da memória, em que um lugar - palácio, templo ou o mapa de uma cidade - abriga em seus espaços wimagens através das quais é possível se lembrar dos fatos relacionados a elas. A lógica fragmentária e não linear lhe permite explorar, pela navegação livre, sua sintaxe de justaposição, que já se encontrava em seus livros e filmes. Nada mais adequado à montagem markeriana que a nova tecnologia multimídia de hipertexto, multilinear. A memória, enquanto tema central do artista, criada através deste dispositivo, num 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 Tarkovski, *Immemory*, é composta por: Memória, Museu, Viagem, Cinema, Foto, Guerra e Poesia.

Refletindo sobre o estatuto da memória na atualidade, o autor diz que neste momento megalomaníaco de uma sociedade do espetáculo, tendemos a considerar a memória como "uma espécie de livro de História"[7] 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 através de imagens, sons e textos. No cd-rom *Immemory*, recuperando o famoso trecho 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.[8]

6 *Staring Back* (2007) foi originalmente concebida como uma exposição de fotos de Marker, com curadoria de Bill Horrigan para o Wexner Center of Arts. Trata-se de um conjunto de imagens que retomam fotos tiradas ao redor do mundo (que estão presentes no CD-rom *Immemory)*, still de filmes diversos como *Le fond del'air est rouge* (1967), *Le chats perchés* (2004), dentre outros, que são retrabalhados no Photoshop por Marker. Foi publicado em livro fotos e textos que compõe Chris Marker (2007). *Staring Back*. Cambridge: MIT Press.

7 Chris Marker (1997). *Immemory.* Paris: Centre Pompidou.

8 Proust, Marcel. (1992). *Em busca do tempo perdido vol.I – No caminho de Swann*.(Fernando Py, Trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, pp. 57-8.

Relacionando a imagem fotográfica com a dimensão dos sentidos e da memória, Marker recupera os escritos do fotógrafo Brassaï 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".[9] É através dos percursos neste edifício de recordações que Marker vai constituindo sua memória topográfica com imagens, e em conjunção com textos e sons, fazem surgir e ressurgir a cada combinação um outro "edifício das recordações", que nos convida a mapeá-las cada vez que somos golpeados por uma imagem ou palavra.

Ao percorremos a zona Memória, nos deparamos primeiramente com duas imagens lado a lado que traduzem o que é essencialmente a memória para o autor, os 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 logo abaixo destas imagens. Ao entrarmos pelo lado Proust, somos levados às *madeleines* 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 do tempo perdido* suas recordações sobre Combray. Retornando ao início da zona Memória e entrando pelo lado Hitchcock, nos deparamos com a imagem de um perfil feminino, em preto e branco, em cujo entorno se formam círculos concêntricos, como reverberações. É o rosto de Kim Novak, no filme *Vertigo* (1958) que representa a personagem chamada Madeleine. Sobrepõe-se à imagem o texto: "Ceci est une Madeleine" (Esta é uma Madeleine); e este nos transporta para o terreno do filme *Vertigo*, 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 através das aparências, uma mulher morta retorne viva, e quer simplesmente vencer o tempo. Loucura talvez, mas loucura que nos fala. Nenhum filme jamais mostrou a este ponto que o mecanismo da memória, se nós o desregramos, pode servir a toda uma outra coisa do que para se lembrar: 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. [10]

9 Brassaï citado por Marker (1997). Op. Cit.

10 Marker. (1997). Op. Cit.

Este filme é a vertigem do Tempo, a tentativa de viver o tempo duas vezes, de trazer a perda irreparável que o tempo nos causa, uma tentativa de *replay*, de reencenar ou jogar novamente. Retomar o passado e tentar modificá-lo em vão através de um jogo de vídeo game, nos leva ao filme *Level* 5 (1996), em que se tenta reconstituir um episódio da Segunda Guerra Mundial, a Batalha de Okinawa.[11] A enunciação-chave - "memorizar o passado para não revivê-lo foi a ilusão do século XX" - nos apresenta a questão: se não é possível modificar o passado nem mesmo numa encenação (o jogo virtual), há ao menos a possibilidade de salvá-lo do esquecimento? Mais uma vez somos levados pela onda do tempo a uma relação com outros filmes de Marker, primeiramente *La Jetée* (1962), que para o cineasta é um "remake de *Vertigo* em Paris" e depois novamente para *Sans Soleil* (1982), em que se refaz o percurso do personagem Scottie por São Francisco seguindo Madeleine. *La Jetée* também traz a história de um tempo que se repete, uma viagem que se faz através dele, com o personagem central vivendo num mundo pós-terceira guerra mundial, destruído pela radioatividade, em que é submetido a uma experiência científica, primeiramente sendo transportado ao passado e depois ao futuro, na tentativa de recuperar as condições de vida na Terra. O personagem central tem a vívida lembrança de algumas imagens de sua infância, sobretudo o rosto de uma mulher, que ele encontra em sua visita ao passado, e isso lhe possibilita a viagem no tempo. É uma personagem feminina que claramente cita a Madeleine de *Vertigo* – com um coque formando uma espiral –, sem contar com diversas tomadas de cena. Uma seqüência cita explicitamente *Vertigo,* e justamente enquanto representação do tempo: a cena do tronco de sequóia. Em Hitchcock, diante de um tronco de sequóia em que há datas históricas, Madeleine aponta para um ponto distante no passado dizendo ter nascido e morrido ali. Já na sua versão parisiense é o personagem viajante do tempo que no Jardim de Plantas aponta sua origem para um ponto além, fora do tronco de sequóia. As relações entre passado, presente e futuro não mais se colocam em linearidade, mas em saltos, em outros desenhos de temporalidades, constelações diversas. A idéia 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? A pergunta é retomada em tantos outros filmes, como em *Sans Soleil* - refazer o caminho e reencontrar os lugares e cenários do filme de Hitchcock, o tempo de tantos lugares viajados e a temporalidade fílmica - e no próprio cd-rom *Immemory*.

11 A batalha de Okinawa, entre março e junho de 1945, foi um dos maiores confrontos com imenso número de mortos civis. Ao ser anunciada a entrada das tropas americanas, a propaganda do governo japonês e os militares incitaram a população da ilha a não se entregarem aos inimigos, devendo cometer suicídio para manter sua integridade. Ocorre então uma onda de suicídios em massa.

Há para Marker uma forte relação entre cinema e guerra, entre estes e o motivo da repetição, da retomada, e re-significação, como atesta a zona denominada Guerra do cd-rom, em que há uma ligação para a zona Cinema. Deparamo-nos com um conjunto de três imagens, como um pedaço de película - fotogramas de um filme - com *stills* fixos e em movimento de uma cena de aviões de guerra que acabam se colidindo. Depois, uma imagem sobreposta em que vemos túmulos e, mais nitidamente, um cartaz, em que figura no centro uma foto de 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. Estas batalhas, encarnadas no cinema, habitam a memória de infância. Memória da Primeira Guerra e de iminência da Segunda. Ironicamente, Marker 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"[12]. Tal afirmação reaparece no filme *Souvenir d'un avenir* (*Lembranças de um porvir*,2001)[13], em que as fotos tiradas pela fotógrafa Denise Bellon nos anos 1930, ao mesmo tempo em que testemunhavam o mundo do pós Primeira Guerra, eram também imagens de uma pré Segunda Guerra, anunciando – sem que se soubesse – os horrores que se seguiriam, pois, "o passado decifra um futuro"[14]. Uma versão da instalação *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*, que podemos ver 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 – em que 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, e 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

12 Marker. (1997).Op. cit.

13 Trata-se de um filme que, assim como o célebre *La jetée* (1962) e *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), 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 que atuou entre 1934-40 e que distribuia 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.

14 Chris Marker e Yannick Bellon. (2001) *Souvenir d'un avenir.*

final da Primeira como "fim de todas as guerras".[15]

> [...]"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
>
> 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"[16]

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 – a "terra do cacto" alude às cercas de arames farpados. Os homens desprovidos de vida, vazios e ocos, e 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, chegando-se por fim 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 percurso, nos perdemos, chegando a lugares inesperados e desconhecidos. Assim é viajar, não somente por *Immemory* e pelo museu virtual da Ilha Ouvroir, mas também pelas obras de Marker, que remetem umas às outras, em que "saber orientar-se numa cidade não significa muito; no entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução"[17], como o *flâneur* ou a criança de Walter Benjamin ao percorrer a cidade. Tanto para Marker como para Benjamin, a tarefa não é a da recordação e reconstrução da memória do passado, tal qual este efetivamente foi, mas antes a de apropriar-se de uma reminiscência e de articulá-la em novas combinações possíveis. Marker repõe esta idéia dos diversos caminhos, através de zonas que criam tecidos de reflexão a cada possibilidade de (re)construção, e deixa ao espectador-leitor-navegador a oportunidade de percorrê-los.

15 Chris Marker.(2008). *A Farewell to movies*. Zurich: Museum für Gestaltung, pp.34-7.

16 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, pp. 275-91.

17 Walter Benjamin. (1997). Infância em Berlim por volta de 1900 In *Obras Escolhidas Vol. II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, p. 73.

EMI KOIDE é doutoranda no Instituto de Psicologia da USP e bolsista da FAPESP.

Elogio em Si Menor

Raymond Bellour

1990 L'Entre-Images 2 © P.O.L., 1999

Muito se sonhou, nessa obra de Chris Marker, pela ponta desta câmera-caneta que muito em breve já passeia pelo mundo há quarenta anos. Por ela se sonhou com infâncias da arte e da vida, gênios e animais tutelares, mil e uma mulheres entrevistas, instantes mágicos apenas percebidos. Sonhou-se com uma China transformada no domingo da Terra, uma Sibéria sem Gulag, Israel como um país privado do direito à injustiça, Cuba como uma Revolução para sempre exemplar, um *Joli Mai*[1] interminável. Sonhou-se mais e mais com um Japão que se faria o lugar de todos esses sonhos abortados, entre uma América demasiado aprisionada em seu sonho e uma Grécia milenar que formou nossa faculdade de sonhar. Mais surdamente, se teria sonhado nesta obra com a domesticação da vigília e do sonho, as defasagens das horas e os paradoxos do tempo. Sonhou-se tudo manter, tudo reter de sua vida de testemunha, num fio cerrado de imagens e palavras ligadas por uma intimidade rara e quase excessiva. Se bem que, por força de errar com precisão nas margens de um presente imediatamente convertido em memória, Marker acabou entrando nas memórias do futuro e se tornou um dos atores de ponta do novo comércio que hoje se trama entre as palavras e as imagens.

Zapping Zone foi primeiro chamada de "*Software*/Catacumbas". Tratava-se de introduzir no computador a lembrança dos subterrâneos de *La Jetée* ou de *Fellini-Roma*. Assim, é também reencontrar *Sans Soleil* e a lembrança de Tarkovski. A "Zona", em *Stalker*, é o espaço opaco e proibido que esconde em seu coração a casa e, na casa, um "quarto dos desejos" onde ninguém entra, nem o Escritor nem o Erudito, nem mesmo o Stalker, seu guia na expedição abortada: um quarto ao qual a filha enferma deste último talvez tenha acesso, já que, só com o olhar, ela anima os objetos. Mas a zona é também um espaço múltiplo, aleatório, além e aquém desse centro mágico e religioso ainda consagrado à arte pelo grande cineasta russo. Pensa-se assim na "Grauzona", essa "atmosfera", essa "coisa-entre", composta de zonas cinzas encaixadas, a zona cinza da Genebra hipermoderna tão duramente filmada por Fredi M. Murer, devastada por uma misteriosa epidemia que reduz as esperanças de sobrevivência. Pensa-se nas zonas múltiplas de *L'Espace aux ombres* [*O espaço das sombras*], de Henri Michaux (zonas fortes, zonas fracas, Zonas F., Zonas J., zonas de espera ou de refúgio, zonas que não acabam mais). A Zona é, por excelência, o universo das obsessões, das novas obsessões nascidas com "a questão da técnica", contra as quais estaríamos sem recursos se não tivéssemos a força de nos apoderarmos das técnicas para produzir – é uma das maneiras de resistir – sempre mais metamorfoses. Também, em *Sans Soleil*, Hayao Yamaneko, o vídeo-artista que intervém, chama "o mundo de sua máquina: a Zona – em homenagem a Tarkovski", convocando as imagens do mundo a uma segunda vida, em seu sintetizador.

Zapping Zone é assim esse espaço que permite zapear pela zona. Zapear, aqui, é circular entre as zonas. Aproximadamente vinte monitores amontoados, algumas fontes sonoras autônomas e computadores. Juntos, formando uma massa ao mesmo tempo compacta e ordenada, eles compõem tanto uma feira de sucatas quanto um agenciamento calculado, o descarte tanto quanto o sonho de uma obra nascida das lixeiras da História e das utopias. *Zapping Zone* é um mini-supermercado, um mini-BHV[2] conscienciosamente desorganizado onde cada um pode, senão encontrar de tudo conforme sua necessidade, pelo menos ver se anunciar alguns de seus desejos. Depois que ele grava – ao sabor de uma das vidas mais discretas, porém das mais variadas e interessantes que há (aquilo como condição disto) –, Marker utiliza e cruza como quer os suportes, os modos de filmagem e as fontes: foto, cinema, vídeo... tomadas diretas, *table-top*, animações diversas... documentos de arquivo e imagens emprestados internacionalmente de amigos... Ele se ateve a realçar tanto distinções quanto misturas – por exemplo, duas zonas para suas fotos, uma em preto-e-branco, outra em cores; duas zonas dedicadas às corujas que ele sonhara, uma ligando movimentos e cores, outra fixando um movimento perpétuo; uma zona para imagens emprestadas da televisão japonesa (tantos *ready-made*); uma outra para algumas sequências de seus filmes anteriores, e assim por diante. Isso instaura em tais zonas a diversidade que oferece ao caminhante-visitante, atento ou distraído, várias modalidades de passagens, entre regimes e modos de imagens, assim como entre temas e objetos – o Japão, sempre; Berlim, por força da atualidade; Tarkovski e Matta; figuras escolhidas e amigos; cinema e pintura; etc., etc.. Zapear nada mais é que a forma extrema (e finalmente nula) da passagem. Mas acontecendo aqui de Marker a Marker, como pelos diferentes canais de uma rede privada, ao sabor das incursões que ele pratica no leque de redes que o rodeiam e o obsedam, a passagem – ideia e experiência – termina por atingir sua consistência.

1 *Le Joli Mai* (1962), filme de Chris Marker que aborda a primavera de 1962 na França, a primeira em paz depois de décadas. (N.d.T.)

2 Bazar de l'Hotel de Ville. (N.d.T.)

Há na zona também um coração secreto, no entanto, mais aberto que os outros. São os anos que Marker, viajante impenitente, filma ao redor de seu quarto, para entrar na zona por uma margem que terminará por se sobrepor a todas as outras, mesmo à máquina de Hayao. Em seu computador, faz entrar de bom grado imagens da rede foto-cinema-vídeo, que ele trata e retrata, e tenta misturar com imagens que ele concebe mais diretamente a partir de programas. Os primeiros resultados dessa informática subjetiva foram então repartidos em algumas zonas, e em particular por computadores em que o espectador é convocado a entrar no jogo. Convite ainda bem modesto, como as próprias imagens. Mas sua modéstia mesma é o que torna esse gesto importante, o quanto um gesto privado pode ser. O material informático com o qual Marker trabalha – como as câmeras que utiliza, os padrões que impõe às televisões – é a um só tempo elementar e *bricolé*, ou seja, módico (certamente sempre caro demais) e adaptado às necessidades específicas de uma única pessoa (que quer sempre mais). Hoje, Marker se encontra em casa – como Godard, como Viola e outros (cada um por suas razões próprias) –, diante de uma espécie de posto de escrita do qual *Zapping Zone* fornece uma ideia, deixa supor sua pontaria, anunciada nas palavras do viajante de *Sans Soleil* a propósito dos grafites eletrônicos de seu colega Hayao: "Sua linguagem me toca porque se dirige a essa parte de nós que se obstina em desenhar perfis sobre os muros das prisões. Um giz que segue os contornos daquilo que não é – mais ou ainda. Uma escritura da qual cada um se servirá para compor sua própria lista das coisas que fazem o coração bater, para oferecer, ou para apagar. Nesse momento, a poesia será feita por todos..."

Essa virtualidade nos estremece por não sabermos o que ela abrirá realmente, e também por nos deixar adivinhar o sentido para o qual ela se dirige. Em Marker, imagina-se, as palavras serão da parte que encontra, graças ao computador, tanto mais como se aproximar das imagens quanto mais estas são tratadas com a familiaridade das palavras, ao invés da distância própria das imagens. É um dado prático, de pronto sensível, que se pode querer estender, como Godard ou Gary Hill, até uma visão da fisicalidade da palavra tratada como imagem. Mas, em um tipo como Marker, cuja referência é mais literária, é interessante – sente-se apenas por se orientar com algum cuidado e paciência em suas zonas – notar a que ponto a promessa informática é suscetível de favorecer o retorno dos homens de imagens na direção do que ele deseja como escritor, mesmo que não possa sê-lo sem imagens; algo como a concepção de sua própria mitologia. "Satori-bricolagem", diz Marker, para evocar esse esfacelamento-rejunção de si ao sabor do qual um sujeito individual torna-se lugar de passagem e cristalização de uma enciclopédia do mundo. Desde que tomou forma no século 19, essa necessidade que faz de cada escritor uma totalidade desfeita e mais ou menos nostálgica oscilou do Livro mallarmeano ao Catálogo da Manufatura das Armas e Ciclos de Saint-Étienne (com *Bouvard et Pécuchet*[3] como passagem obrigatória). É nesse interstício, em modo menor – ao qual se aferra –, que Marker reencontra, mais virtual e mais real que nunca, essa necessidade diante do computador, terminal ilimitado das palavras-imagens que sempre o frequentaram, assim como de todas as outras que ainda não conhece. Com essa intuição, ligada ao desejo indestrutível de crer em um porvir possível pelo qual, diz Marker, saltaremos de uma primeira a uma segunda era da máquina, do século 19 ao 21, como se o século 20 não tivesse existido.

Transporte-se para daqui a dez ou vinte anos. Não se sabe ainda quantos Chris Markers estão confeccionando aqui e ali em suas pequenas máquinas de mundos insuspeitados. Há sem dúvida muitos e haverá cada vez mais – eu já conheço alguns. E se é infelizmente belo demais para ser verdade que a poesia nascida dessas máquinas possa um dia ser feita por todos, não é menos verdade que "Qualquer um pode escrever *Minhas Propriedades*" (Michaux) e que as máquinas de palavras-imagens convidarão a isso talvez melhor que outras. Pode-se imaginar também que o dia em que houver uma quantidade de postos de escritura capazes de associar antigas e novas imagens, o zapear não seja praticado somente para passar (como aqui, no museu) entre as zonas de um único e mesmo mundo, mas sim para circular, zapear entre os mundos de uma nova espécie de Internacional. Será a ocasião de ver nascer, suplemento limitado mas precioso – prefigurado pela admirável *Video Letter* de Terayama e Tanikawa , uma forma nova de correspondência literária.

3 Bazar de l'Hotel de Ville. (N.d.T.)

RAYMOND BELLOUR é crítico e teórico francês, diretor de pesquisas no Centro Nacional de Pesquisa Científica em Paris. Um dos fundadores da revista de cinema Traffic, destaca-se pela reflexão sobre o surgimento do vídeo e as novas formas de arte como a instalação e o CD-Rom. Autor dos livros, entre outros, *L'Analyse du film* (Calmann-Lèvy, 1995), *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo* (Papirus Editora, São Paulo, 1997), *L'entre-images 2* (POL, 1999), *Le Corps du cinéma* (POL, 2009).

O imaginário da figura documentária

Sobre o LEVEL FIVE de Chris Marker

Christa Blümlinger

Nos anos cinquenta, André Bazin redigiu por ocasião de um filme de compilação de Nicole Védrèz, PARIS 1900, uma afirmação quase que programática: "No entanto, não devemos acreditar que o mérito dos autores se reduz devido à existência de todos os documentos cinematográficos da época que são usados exclusivamente por eles. Seu sucesso deve-se, ao contrário, a um trabalho sutil com a mídia, à inteligência de sua seleção no âmbito de um material imenso; à sensibilidade e à inteligência da montagem, a toda a astúcia do bom gosto e da cultura que precisa ser aplicada para domar os fantasmas" (Bazin 1958, 41 e seguintes). Não foi por acaso que Chris Marker reinterpretou *Found Footage* (material encontrado) exatamente a partir deste filme, décadas depois em LEVEL FIVE (1997), um tipo de ficção científica documentária. No folheto do programa para a retrospectiva que apresenta filmes de referência na Cinémathèque Française, Marker comentou em 1998: "Devo tudo a Nicole Védrès," para justificar isso como se fosse responder a Bazin: "Aqui não se trata da inteligência dos diretores, mas da idéia, na época pouco comum, de que a inteligência possa ser o fundamento, a matéria-prima a partir da qual o comentário e a montagem se desenvolvem, fazendo disso um objeto com o nome de filme" (trad. ao alemão por C.B.).

Podemos considerar os filmes de Marker – analogamente a Gilles Deleuze – um cinema intelectual do pensamento que circula em torno da problemática da memória: Partindo de formas de memória complexas de cunho bergsoniano, Deleuze define a imagem direta do tempo (1991) também como imagem "puramente" visual sem a pretensão de ações ou movimentos, referindo-se mais a "imagens de memória" que são atualizadas. Podemos também considerar Marker um historiógrafo: Seus filmes tratam primeiramente dos ausentes e seu discurso sobre o passado é, como a historiografia analisada por de Certeau[1], sempre também um discurso sobre mortos. As origens de Marker fundamentam-se em uma estética "moderna" do período pós-guerra e seus filmes, como os de Alain Resnais podem ser considerados um cinema que se baseia no princípio de ter nascido de uma morte deslocando-se para outra morte, um cinema cujo horizonte é caracterizado por Auschwitz e Hiroshima.[2]

Na obra de Marker o status do documento e a concepção de um histórico recebem uma declinação medial e são, portanto, atualizados constantemente. Isso se evidencia até no seu mais recente filme LEVEL FIVE (1997). Ele questiona quais posições discursivas são assumidas em um filme alocado no ciberespaço (como dispositivo diegetizado[3]) e qual seria o significado teórico do material "encontrado". No entanto, em relação a Jacques Rancière (1998) não podemos partir do princípio que a idade do cinema corresponde à idade da história em sua idéia moderna: a questão do registro da história no filme é bastante complexa como pergunta pelo tipo de ação de um filme, como pergunta sobre a função da criação de memorial, a qual um filme cumpre, e finalmente a pergunta sobre a forma como um filme confirma a participação em um destino em conjunto.

Antes de tecer outras teorias queremos iniciar com uma breve descrição do filme: LEVEL FIVE é um filme semi-documentário[4], no qual a protagonista Laura (Catherine Belkhodja) realiza uma determinada tarefa apartada do mundo, mas conectada à rede eletrônica: ela tenta concluir um jogo de computador que trata da história do arquipélago japonês Okinawa. É um jogo estratégico; estes normalmente oferecem a possibilidade de se ganhar batalhas perdidas, mas nesse caso destina-se à repetição e memória da história. Falamos aqui de uma tragédia quase que desconhecida no oeste, cujo procedimento tem um papel decisivo na Segunda Guerra Mundial: um terço da população civil destas ilhas cumpriu, em 1945, a ordem japonesa de cometer suicídio se correr o risco de cair nas mãos do inimigo americano. Laura procura as suas informações sobre Okinawa em

1 Michel de Certeau analisa nestes termos a escrita da história como um discurso na terceira pessoa, caracterizado por uma distância (temporal) entre o autor e o objeto: "O morto é a figura objetiva de um intercâmbio entre os vivos" (de Certeau 1975, 60; traduzido para o alemão por C.B.).

2 Nos últimos anos a literatura crítica e científica sobre Chris Marker se multiplicou. Uma extensa bibliografia sobre a obra completa consta em Kämper/Tode 1997. Sobre Resnais veja Deleuze 1991, 269.

3 "Dispositivo" é compreendido como uma alocação de pontos de vista especiais ou simbólicos, que caracterizam um meio. Portanto, trata-se aqui de um dispositivo "diegetizado", uma vez que Level Five é um documentário de cinema e não um jogo de computador; as imagens e máquinas da rede eletrônica determinam o âmbito "fictício" desse "documentário".

4 No folheto de imprensa para o filme, Marker "definiu" o filme como filme semi-documentário justificando esta definição com uma citação dupla: "Um documentário é um filme sem mulher. Quando há uma mulher, é um filme semi-documentário. - Harry Cohn, chefa da Columbia, cita Fred Zinnemann em "An Autobiography". - Esse filme é, portanto, um semi-documentário." A importância da citação deve-se à interessante compreensão de que a estrutura discursiva de um documentário também pode ser determinada por algo como um dispositivo de gêneros, ao qual se une o desejo do espectador/ da espectadora. A vista espelhada de Laura para a câmera, a qual ela foca às vezes com um controle-remoto, mostra de forma radical a ausência de uma contrapartida masculina.

uma interface denominada de O.W.L. ("Optional Word Link"), a qual ela vincula a algumas redes de informações atuais e futuras. As pessoas com as quais Laura tem contato e desenvolve o seu jogo de computador ou a quem ela o dedica, não são visíveis. Quando ela fala, ela se dirige em geral diretamente a uma câmara de vídeo no seu local de trabalho eletrônico, às vezes a um desconhecido, a um amante já falecido ou ao diretor de cinema "Chris", cuja voz vez ou outra podemos ouvir do *off* sobre imagens atuais do Japão. Esses relatórios de viagem formam um plano que complementa a busca cibernética do material histórico de Laura.

Na esfera eletrônica de Laura são chamados e processados documentos escritos e visuais das mais diversas origens. Essas imagens aqui têm menos importância como provas para a reconstrução de um evento. Elas são, ao contrário, *interpretadas* em relação às sua ambivalência e historicidade. O que as imagens não mostram é tão importante nesse processo de leitura como aquilo que elas mostram. O LEVEL FIVE trata de algo enterrado e reprimido[5] há décadas, no entanto, aqui documentos e testemunhos basicamente desconhecidos não servem para transformar o espectador em imaginários "Mestres de Arquivos"6, como tornou-se comum especialmente na televisão desde a abertura de arquivos, até o momento inacessíveis. O documento aqui não representa somente a história, mas também a forma como que a sociedade lida com esta.

Assim, o contexto da história (da mídia) do material documentado é colocado no centro, para abrir as suas dimensões iconográficas e míticas. Isso se evidencia especialmente na representação americana das batalhas no Pacífico. A vitória das forças armadas americanas nas ilhas em frente ao Japão congelou em um gesto simbólico que ignora a imensa quantidade de vítimas civis. Marker analisa estas como elementos mitológicos em série: em um filme de guerra de Allan Dwan do ano de 1949 (*Iwo Jima – O Portal de Glória*) vemos John Wayne, içando a bandeira americana no campo de batalha. Essa pose significativa

5 Chris Marker diz em uma entrevista (provavelmente fictícia) com Dolores Walfisch no folheto de imprensa sobre o filme: "Hoje se fala muito de um CD-Rom sobre a Segunda Guerra Mundial. Procure Okinawa: 'Os japoneses perderam 110.000 pessoas, dentre estas muitos civis ...'. Isso é duplamente errado, as perdas militares dos japoneses de fato somaram aproximadamente 100.000, as perdas civis foram a população de Okinawa, uma coletividade autônoma com a sua história e cultura [...]. O número de mortos é estimado em 150.000, seria um terço da população da ilha [...]. Foi esse exemplo único, um dos mais loucos e mortíferos episódios da Segunda Guerra Mundial, esquecido pela história, eliminado da memória coletiva que eu queria iluminar" (tradução para o alemão de C.B.).

6 Essa prática foi corretamente descrita por Jean-Louis Comolli no âmbito de uma palestra. Comolli define o "truque de arquivo" na mídia da seguinte forma: em primeiro lugar, transformar um espectador em "Mestre dos arquivos"; em segundo convencê-lo de que estava sendo enganado até o momento; em terceiro: "des"-ilusionar com ele, com ajuda de "arquivos de repente mostrados" (Jean-Louis Comolli em Lussas 1997, citação em Roskins 1997, página 32.

está em uma série iconográfica, como é comprovado de forma warbugiana por Marker exibindo posteriormente uma foto copiada de marines americanos em Iwo Jima, representando de forma semelhante a tomada do território. A f*órmula de pátos*[7] dos marines se repete, como LEVEL FIVE mostra de forma densa nas passagens, "como um dos ícones de nossos tempos"[8] durante décadas, em caricaturas e apresentações guerreiras até a mais recente mobilização dos soldados das Nações Unidas na antiga Iugoslávia. Marker, todavia, não se contenta com uma leitura iconográfica das imagens, mas dedica a essa guerra após a guerra uma "Guerra das Imagens", pesquisas sobre a história destas imagens e de seus protagonistas: o que ocorreu com aquele *marine* insignificante, que se chamava Ira Hayes e que colocou a bandeira estadunidense no solo japonês muito tempo após a batalha para tirar uma foto falsa? O que aconteceu com John Wayne quando ele, com roupas de caubói, apresentou o longa metragem para "fortalecer a moral" em um hospital militar diante de soldados reais? E ao contrário, quanto tempo do filme "demoralisante" *Let There Be Light* (1946) de John Huston, que trata de Iwo-Jima como trauma de soldados, deixou de ser apresentado ao público estadunidense?

Quanto mais as representações da mídia se diversificam, mas elas transpõem aquilo, que não compreenderam, até a falta da existência. A mídia, especialmente a televisão, superestima o que encena em um processo, o que Pierre Nora mencionou como *Criar eventos*. Michèle Lagny vê nesse fato especialmente fundamentado no status paradoxal de uma imagem de filme que substitui a memória, vinculando o fluxo de memória, para tornar-se por sua vez, uma imagem da memória. O cinema segundo Lagny[9] evita a constituição de uma "memória de distância", como descreveu Pierre Nora como básico para o discurso historiográfico: Assim que a história se apodera daquilo que ela denomina de memória – isso significa, os rastros que lhe permitem a sua construção – ela as distancia transformando-as em mídia e matando-as. Mesmo que essa empreitada crítica também não se baseie obrigatoriamente em um compromisso com a verdade, o importante é sempre ter "significado". Se, no entanto, a televisão se autodenominar um depósito de memórias, a memória é fornecida ao arquivo de (televisão) como local da memória: o efeito do imediato e a acessibilidade do documento

7 Aby Warburg analisa imagens de corpo com o conceito da "fórmula de pátos" que representam uma espécie de memória de imagens da memória cultural, baseada em uma teoria da arte cujo acento está na dinâmica do potencial de expressão da plástica e da pintura. ver Warburg1979.

8 Essa, assim como todas demais citações não detalhadas constam do comentário ou texto de Laura em Level Five.

9 Ver Nora (1974), assim como Lagny (1991, especialmente as páginas 69 e 72).

visual neste contexto são mais importantes que o seu significado. Especialmente os formatos de TV que usam imagens de arquivo para a mera ilustração de um evento ou comentando estas ao vivo por especialistas identificados como imagem de memória, privilegiando a dimensão afetiva em comparação com a dimensão refletiva das imagens, destituindo o espectador assim da opção de se distanciar.

E é exatamente desta distância ao material de arquivo que LEVEL FIVE parte: Assim como as imagens da apropriação de território Marker analisa mais detalhadamente a imagem de um soldado desconhecido, que cai como uma tocha viva. Essa imagem, que foi exibida simultaneamente em vários documentários – seja sobre Okinawa seja sobre o Vietnam – é na verdade de Bornéo, como Laura conta ao seu interlocutor imaginário. Laura dá um nome ao desconhecido (chama-o de Gustave), podendo atribuir a ele uma história: "O mais interessante é que no final da tomada original vemos que ele não está morto. Ele se levanta, talvez não muito disposto, mas podemos afinal acreditar que ele tem alguma chance de sobreviver, como a pequena intoxicada por napalm em Saigon." O homem em chamas, sempre só exibido até um determinado ponto do desmaio, transformou-se em um cenário móvel para a mídia. Marker exibe essa tomada duas vezes, a primeira é mais curta e esquemática (ou seja: alterada digitalmente), a segunda é mais longa e como uma gravação original. A tomada é brevemente congelada no final. Essa imobilização junto com a repetição com desvios figurativos e temporais evidenciam três aspectos: em primeiro lugar o significado do corte e da montagem[10] em relação ao status do "documento" visual, em segundo lugar a dimensão mortificante de um documentário que pretende *mostrar* a guerra, e em terceiro lugar o enrijecimento de uma tomada documentária formando um clichê.

Em relação à acentuação do corte na seqüência de "Gustave", Marker compartilha com Godard um conceito de montagem cujas "condições transcendentais" Giorgio Agamben (1996) também denominou de repetição e imobilização: a repetição como a restituição da possibilidade do que ocorreu e a imobilização do poder para a "interrupção" revolucionária de um circuito (nos termos de Walter Benjamin). No que mais se refere à futura morte incluída nessa imagem, o efeito da *existência passada* da fotografia descrita por Roland Barthes (1980) ocorre mediante a parada de uma imagem de movimentação que conjura (ao contrário da fotografia) primeiramente mais uma presença do que um passado. No que se refere afinal à imobilização de uma imagem em curso em relação ao clichê que se multiplica infinitamente, não nos aproximamos da "verdade" histórica

10 De forma igualmente "pedagógica" Marker apresenta em Lettre de Sibérie (1958) a função do comentário, montando três comentários diferentes, um após outro, com a mesma tomada. A história de "Gustave" é ainda mencionada no filme coletivo orquestrado por Marker *Loin du Viet-nam* (1967) em um episódio realizado por Alain Resnais.

com vista ao "documento original". Mas aqui é reativada como memorável uma história que havia se apagado com a indiferença discursiva das instituições áudio-visuais em relação a um determinado "documento". A pedagogia de Marker indica uma tendência para a indiferença, que aumenta em épocas de arquivos de imagens digitalizadas e centralizadas.

Marker dá às imagens de Marker a mesma atenção como às palavras. A história e a memória não se constituem sem as denominações na língua verbal. Em LEVEL FIVE, portanto, nomes e locais não têm significado somente como referências para documentário, mas como cristalizações mitológicas. Representam-se como cadeias discursivas. "Okinawa" – isso leva Marker ao romance autobiográfico de Chateaubriand *Mémoires d'Outre-Tombe*, que conta uma anedota de Napoleão, a quem um capitão inglês relata sobre uma estranha ilha no Pacífico denominada de Okinawa, na qual as pessoas não possuíam armas – nos olhos de Napoleão uma propriedade "desprezível". Laura, a "outra" voz do diretor, que no passado sempre fala como Voice Over e que tem uma posição semelhante a Chateaubriand em suas memórias do além[11], dizendo o que "Okinawa" significa para ela pessoalmente: "Posso me reconhecer nesta pequena ilha, pois o meu único, tão íntimo, também banal, o sofrimento mais fácil de denominar, então, por que não dar-lhe um nome que parece uma canção, um filme *Okinawa mon Amour...*". Com essa reverência ao filme de Hiroshima de Alain Resnais, Marker denomina aqui o princípio de construção do LEVEL FIVE, o encadeamento de uma história fictícia subjetiva (Laura) com a história real, mas em fim não representável de uma destruição coletiva (Okinawa).

O computador, as novas máquinas de processamento de imagens e a rede eletrônica são, para Marker, ao contrário da televisão, um local de reflexão: em seu *hipertexto* não se trata mais da fabricação de efeitos de autenticidade para a representação e o relato (linear) de um fato, mas a possibilidade de se constituir uma variedade de contextos e vínculos. Esses contextos são formados através dos comentários de Laura e Chris, e também pela superfície do jogo de computação que a Laura está criando. Essa superfície possui uma criação visual, mas esta é literalmente *escrita*. O filme LEVEL FIVE possui, ao contrário dos textos historiográficos e documentários "clássicos" históricos, em geral a característica de uma escrita autobiográfica, um relatório pessoal (alternando entre Chris, o diretor, e o seu *alter ego* feminino Laura). A posição radical-subjetiva deste discurso forma o relê entre o espectador e as pessoas que se articulam como vítimas e testemunhas nesse filme.

11 Laura explicou a sua visão "cega", para a qual não há uma tomada contraposta, no final do filme com a ausência do diretor antecipando o futuro: "Se eu me vejo daqui a dez anos, separada de você, ouvindo a sua morte anunciada no jornal, sentindo uma vaga impressão de déjà-vu [...]?"

Entrevistas realizadas por Marker, por exemplo, com um dos sobreviventes deste suicídio coletivo ordenado pelas forças armadas japonesas ou também com o diretor Nagisha Oshima são sobrescritos visualmente e praticamente armazenados no computador. Um cursor vermelho, por exemplo, permanece opcionalmente em "witnesses" ou "media coverage" e exibe outras opções em "Request" deixando a questão finalmente como um beco sem saída, de forma que na palavra final da respectiva seqüência um dos parceiros entrevistados por Marker adquire novamente a presença visual plena: "Acredito que a guerra não terminou", disse Kenji Togitsu, um jovem japonês, apresentando a questão dos rastros deixados pelos sobreviventes na destruição de Okinawa. Que essa tragédia tem um aspecto inominável Laura percebe mais tarde, ao selecionar após "media coverage" a opção "bibliography": "Aqui ouvimos [...] que não há livro que poderia explicar como uma criança de dezesseis anos mata a sua mãe, porque uma câmera invisível a está observando, e ela não consegue recusar essa obediência." Na pesquisa multimídia de Laura sobre Okinawa trata-se finalmente de uma (não) apresentabilidade dessa história.

As pessoas hoje consultadas por Marker, portanto, não falam somente de um evento passado, mas de sobre a lembrança de um evento e sobre os locais da memória. "Eu, que tanto amo a cultura antiga, me desespero completamente ao chegar a Okinawa", diz Oshima. Nos anos cinqüenta Oshima havia filmado famílias que choravam a morte de crianças que morreram em 1944 em um transporte marítimo militar que os deveria ter salvo. Marker comenta imagens de arquivos de duas despedidas, uma "real" em preto e branco e a "simbólica" de Oshima colorida, na qual ele a partir da posição de alguém presente no hoje, realiza o discurso de um historiador sobre os ausentes, na época desaparecidos: "Ainda antes de começar a batalha Okinawa já possuiu os seus mortos – sem o saber. Os sobreviventes haviam recebido a ordem de enviar cartões postais, para dizer que tudo havia corrido bem". A alternância entre o comentário e o material documentário de diferentes épocas corresponde de forma impressionante ao conceito de Alain Resnais' *Nuit et Brouillard*, para o qual Marker prestou uma contribuição considerável[12]. Como em Resnais[13] esse filme transforma a relação entre a história e a memória em uma pergunta pela função da imagem. O filme, portanto, se apresenta por um lado como local de memória, no qual a mera execução da

12 Veja Jousse 1995, 77. Veja também Kämper/Tode 1997, 372: "Nos créditos do filme Marker é mencionado como assistente de produção. [...]. Resnais [...] enfatiza que Marker teve uma participação considerável na adaptação do comentário de Cayrol sobre as imagens e que também determinados trechos do texto devem-se a ele.".

13 Sobre *Nuit et Broullard* veja Lagny 1991, 75.

memória se complica em uma consulta sobre a memória propriamente dita.

A maneira como Marker lida aqui com histórias (de filme) "encontradas", as quais ele alimenta cuidadosamente em suas máquinas como cavacos, para obter um discurso polivalente que se assemelha não só formalmente à afirmação de vídeo sensacional de Jean-Luc Godard sobre o cinema *Histoire(s) du Cinéma*. Jacques Rancière justifica em um artigo filosófico sobre a historicidade do cinema essa comparação entre dois filmes, nos quais a máquina de ver se transforma respectivamente em uma máquina de escrever: "O 'documentário' cumpre entre eles em sua radicalidade essa identidade do pensamento, da escrita e do visível, que se encontram no âmago do pensamento estético propriamente dito e de suas capacidades 'históricas'."[14] A história é compreendida por Godard e também por Marker como discurso e como tal pode ser descoberto em uma história das imagens. Para ambos os cineastas, o dispositivo medial sempre gerou uma distância em relação às imagens de origem cinematográfica ou fotográfica. Aqui vídeo, televisão e computador nunca são um substituto para o cinema, mas no máximo um rastro. Na CD-Rom *Immemory* (1997) de Marker uma continuação conseqüente de uma obra de arte da memória a respectiva posição estética pode ser lida em relação à releitura medial das imagens de cinema: "Ao passar para um objeto menor, diante do qual temos que baixar os olhos, o cinema perde a sua essência. Podemos ser movimentados pelo rastro que foi deixado, esse retrato de lembranças que pode ser visto como a foto de um ser amado, que carregamos conosco, pode-se ver na televisão a sombra de um filme, a saudade de um filme, a nostalgia, o eco de um filme, mas nunca um filme" (traduzido para o alemão por C.B.). Como Raymond Bellour relata em seu ensaio sobre *Immemory* (1997, 101e seguintes), Godard e Marker apresentam, partindo desta nostalgia que lhes é comum, atitudes diametralmente diferentes em relação ao cinema: Enquanto Godard concede à imagem (cinematográfica) um privilégio ontológico, colocando a gravação da realidade em contradição à "ressurreição" (Godard 1989 em seu Vídeo *Histoire(s) du cinéma 1A*) com uma projeção, comunicando uma crença à imagem cinematográfica, Marker compreende o cinema dentro de uma ampla cultura de imagens, cuja tragédia está na morte que ela encarna, na memória, a qual ela suporta.

A estética de Marker pode mesmo assim ser denominada de baziniana. Isso não se aplica tanto à famosa fórmula baziniana "Montagem proibida", que

14 Rancière 1998, 57. O pensamento estético de Godard e Marker segundo Rancière está na tradição do período romântico alemão, como uma arte da combinação de símbolos de natureza, intensidade e significado variáveis. Nesses termos, para Rancière essa forma de documentário (comparado com uma seqüência aristotélica das ações como aquela, na qual se baseia o filme narrativo-representativo) é cinema par excellence.

se baseia em uma rejeição da interpretação unilateral do real por determinados efeitos de corte "clássicos", para destacar a ambigüidade e o acaso em uma imagem. Vale mais para a sua conseqüência, a qual Pascal Bonitzer (1982, 127) denominou corretamente como a questão propriamente dita do cinema de Bazin, além da impressão da realidade: a do uso das imagens, tanto no sentido político como também ético. Assim Marker critica, por exemplo, na imagem em movimento do soldado em chamas, menos a representação direta da morte como um tipo de obcenidade ontológica (como provavelmente Bazin teria feito), como sua manipulação conforme a necessidade e o contexto.

O efeito Kuleschov do inequívoco tão tabuizado por Bazin é perdido por Marker pela sua forma fragmentária tanto das imagens como das palavras. Seus comentários apresentam um parentesco maior com o ensaio, a sentença e o aforismo do que com a narração; o visual se apresenta como um recorte, pois o visível sempre aponta para as suas estruturas mais estreitas e amplas. O uso de imagens de Marker baseia-se – formalmente – em sua mudança no processo da releitura: são retardadas, paradas, novamente enquadradas, multiplicadas, sobrepostas, *pixelisadas*, às vezes processadas até a abstração via computador[15], e especialmente em uma relação de diálogo entre a escrita e o comentário. Em uma seqüência central do filme que analisa algumas tomadas de poucos segundos de forma minuciosa, podemos descrever o seguinte método de leitura: uma câmera de Marines registrou em 1945 em uma cumplicidade ambivalente a queda suicida de uma mulher de Saipan, cuja última cena destinava-se à visão do inimigo. Marker associou essa inclusão fatal da testemunha da câmera com uma tomada de *Paris 1900* (o filme de compilação inicialmente mencionado de Nicole Védrès): aqui um homem está prestes a saltar da torre Eiffel com um objeto voador aventureiro. Após uma breve hesitação ele se certifica do registro cinematográfico e uma ação ousada – e cairá no fundo apesar de suas dúvidas tão justificadas. Com o aumento, retardamento, laminação, repetição e imobilização da imagem LEVEL FIVE direciona a atenção do espectador sucessivamente para a imagem do perseguido em uma câmara que quer a sua morte. Aqui fica claro que mesmo que o indivíduo responda o olhar da câmara, ele em primeiro lugar é e permanece como objeto da representação. Essa imagem representa um tipo de agência social, pela qual somos escolhidas para o teatro ou rejeitadas.

A função dessa câmera aqui é compreendida como paradoxo: Ela concede ao indivíduo uma identidade com o ser-visto e algo memorável para proporcionar

15 Nos créditos de Level Five estão listados os respectivos programas de computador: Hyperstudio, Adobe Photoshop, Fractal Design Painter, Studio 32 e Morph.

à imagem ao mesmo tempo um *efeito fascinatório*[16] e banir esta mortalmente. Como LEVEL FIVE marca em uma espécie de meta-olhar esse olhar de câmara em ambas as imagens como recorte e literalmente como um momento de parada, o filme mostra exatamente essa estrutura dupla de preservar e destruir. André Bazin comentou a respectiva seqüência do "homem pássaro" da virada do século de forma semelhante que Marker: "Mas a câmera está ali, retratando-o para a eternidade e cujo olho sem alma ele não ousa decepcionar. Se aqui só houvesse testemunhas humanas, uma covardia sábia certamente o teria dominado" (1958, 41 e seguinte). Para Bazin essa gravação representa o caráter duplo de uma mídia que, ao contrário da literatura, lança um olhar impessoal à história e faz com que não reencontremos o tempo, mas que o percamos uma segunda vez. O objetivo de *Paris 1900*, assim como LEVEL FIVE não é uma alegria proustiana da memória (o tema de *Sans Soleil*), mas são memórias "encontradas" e, portanto, "estranhas", as quais segundo Bazin constituem qualquer imagem de filme para o espectador.

O enigma propriamente dito que o LEVEL FIVE oferece ao jogador imaginário do computador como representante do espectador, é: O que é um documento? E mais exatamente: o que significa uma imagem documentária? Tipicamente encontram-se nesse filme diversos registros e "leituras" de monumentos, rituais de luto, listas de nomes, memoriais e cemitérios: a análise do discurso da sociedade sobre eventos históricos acompanha o seu conto fragmentário. Ainda a análise das imagens "documentárias" sobre a batalha objetiva a pergunta sobre a sua monumentalização. Isso fica, por exemplo, claro no comentário de Marker sobre uma imagem que ao contrário das fotos do suicídio em massa foram imediatamente publicados na mídia: "Duas semanas mais tarde uma das fotos mais famosas de uma batalha, uma pequena menina saindo de uma gruta levando uma bandeira branca e atrás dela uma população civil e soldados esfarrapados. A memória de Okinawa deverá manter essa visão simbólica: uma criança que sobreviveu às instruções suicidas das forças armadas precisa ir em frente para proteger os restos desta força armada."

Esse manuseio "teórico" de material de arquivo se assemelha à concepção de Michel Foucault de uma arqueologia do conhecimento: Mesmo na discussão sobre imagens de filmes documentários poderíamos prestar atenção à discursividade dos fatos dentro de "arquivos" para que estes não sejam mais compreendidos como *documentos* (uma verdade oculta ou uma regra de construção), mas como *monumentos*: Esse *arquivo*, segundo Foucault, não seria "nem a totalida-

16 Lacan (1973) fala da fixação mortal do sujeito em *Fascinum*, uma dimensão do poder do olhar, que sabe parar e banir o movimento. Sobre a análise lacaniana da função da câmera e do olhar veja ainda Silverman 1996, 125 e seguintes.

de dos textos [ou imagens], conservados por uma civilização, nem o conjunto de rastros, que puderam ser salvos da destruição, mas a regra que em uma cultura determina o surgimento e o desaparecimento de enunciados [énoncés], sua perduração e sua exclusão, sua existência paradoxal como *eventos* e como coisas"(tradução para o alemão de C.B)[17].

O conjunto de normas de uma cultura de memórias inclui mais do que o mero documento, mais do que a relação referencial de um evento histórico ou um contexto. Em LEVEL FIVE não vemos somente os rastros de granadas suicidas na parede de uma gruta, mas também os respectivos dioramas e as fotografias nos museus vizinhos, a classificação das listas de nomes e séries de retratos como "Concorrências da memória". O imaginário de uma imagem aqui está localizado antes de seu caráter documentário. Ele provoca uma distância à relação comprometida de um local histórico sobre o real ou passado. As imagens e palavras nunca valem como "meros" documentos, mesmo que façam uso de testemunhos orais ou fotográficos. Aqui não se trata de provar a veracidade de uma história, mesmo que as referências históricas de Marker sejam válidas. Na alocação dos símbolos está a força imaginária de LEVEL FIVE, uma dimensão de fabulação a qual objetiva mais a (de-)construção da memória do que a reconstrução da história. O que Raymond Bellour escreve, que o CD-Rom de Marker é "um auto-retrato que está sendo criado", pode ser aplicado analogamente ao LEVEL FIVE: "Marker não relata – ele aloca símbolos, atravessa esses, acumula-os e os compõe; sua ficção é gerada com a sua mise en circulation (colocação em circulação" (1997, 90; traduzido para o alemão por C.B.).

Também as imagens "atuais" da estrutura eletrônica de Marker, que afinal informa sobre a elaboração do filme LEVEL FIVE, são compreendidos a partir de uma posição futura (fictícia) como monumentos: "Na época pré-histórica do Minitel eram usados pseudônimos, aqui poderíamos emprestar máscaras virtuais", consta sobre uma das viagens de Laura para o futuro pela interface O.W.L., a "rede das redes". O jogo com o computador é compreendido no LEVEL FIVE como a visita de um cemitério, como um ritual moderno de sepultamento. Marker/Laura descreve nesses termos a nossa era de mídia, adiantando-se a afirmação de um "etnologista do futuro" de forma irônica-distanciada: "Era uma prática usual entre esses povos de procurarem um espírito conhecido e protetor que em algumas tribos era denominado de computador, em outros de ordenador. Ele era consultado sobre tudo, a ele era confiada a memória, enfim, não se possuía mais memória, ele era a sua memória."

17 Foucault 1994, 708. A análise de Foucault do discurso científico certamente não pode ser aplicada sem problemas ao cinema. Mesmo assim, a discussão epistemológica sobre a história parece em alguns aspectos também esclarecer a função de arquivos modernos mediais.

CHRISTA BLÜMLINGER é mestre de conferências em Estudos de Cinema e Audiovisual na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Realiza diversas atividades de crítica e programação de cinema e novas mídias na Áustria, Alemanha e França. Autora de numerosas publicações (em alemão, inglês e francês) sobre teoria e estética do cinema, sobre o filme-ensaio, cinema de vanguarda e arte nas novas mídias. Entre suas publicações estão os livros *Kino aus zweiter Hand* e *Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (Vorwerk 8, Berlim, 2009).

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords. Em: *Documenta Documents,* 2, página 68-75, 1996.

Barthes, Roland. *Die helle Kammer*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le Cinéma. 1.* Paris: Editions du Cerf, 1958.

Bellour, Raymond. Le livre, aller, retour. In: *Qu'est-ce qu'une Madeleine? A propos du CD-Rom ÇImmemory' de Chris Marker*. [catálogo] Paris/ Bruxelles: Centre Georges Pompidou / Yves Gaevart Editeur, página 65-103, 1997.

Bonitzer, Pascal. *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Ed. de l'Etoile, 1982.

De Certeau, Michel. *L'Ecriture de l'Histoire*. Paris: Ed. Gallimard, 1975.

Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

Foucault, Michel. Sur l'Archéologie des Sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie [1968]. Em: *Dits et Ecrits. 1. 1954-1988*. Paris: Gallimard, pp. 696-731, 1994.

Jousse, Thierry. Jean Cayrol récrit le Commentaire de NUIT ET BROUILLARD. Em: *Cahiers du Cinéma*, no. spécial: 100 Journées qui ont fait le Cinéma, p. 77, 1995.

Kämper, Birgit; Tode, Thomas (orgs.) *Chris Marker. Filmessayist*. Munique: Institut de Français de Munich / Cicim (Revue Cicim. N.45-47), 1997.

Lacan, Jacques (1973) *Qu'est-ce qu'un Tableau?* In: *Quatres Concepts fondamenteaux de la Psychoanalyse*. Paris: Editions du Seuil, pp. 97-109.

Lagny, Michèle (1991) L'Histoire contre l'Image, l'Image contre la Mémoire. In: *Hors Cadre*, 9, pp. 63-76.

Nora, Pierre. Le Retour de l'Evènement. Em: *Faire de l'Histoire. 1.*, Org. por Pierre Nora e Jacques le Goff. Paris: Gallimard, pp. 212-5, 1974.

Rancière, Jacques. L'Historicité du Cinéma. Em: *De l'Histoire au Cinéma*. Org. por Antoine de Baecque e Christian Delage. Bruxelles: Ed. Complexe, pp. 45-60, 1998.

Roskins, Edgar. Mensonges du Cinéma. Em: *Le Monde diplomatique*, Nov.1997, p. 32, 1997.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.

Warburg, Aby. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Org. por Dieter Wuttke e C.G. Heise. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1979.

SOBRE LEVEL FIVE

Jousse, Thierry. Mr and Mrs Memory. Em: *Cahiers du Cinéma* N° 510, pp. 60-2, falta ano de publicação.

Roth, Laurent. Okinawa, l'amour et l'ordinateur. Em: *Le Monde Diplomatique*, Fév. 1997, p. 21, 1997.

Tode, Thomas. Im Time-Tunnel von Chris Marker. Em: *Cinema* N°43/1997, pp. 32-45

DEPOIMENTOS

CHRIS MARKER

Anatole Dauman

1969

Chris Marker oferece um novo sentido à relação entre o som e a imagem. Nos seus filmes, a palavra irradia a imagem para então encontrar seu *status* cinematográfico. Evocar a vida desse homem secreto significa se expor às suas críticas. Circulam muitas lendas sobre ele e não me cabe destruí-las ou confirmá-las. Não cairia nunca na crônica indiscreta. Só o que conta é a obra. Podemos nos perder em conjecturas sobre a intérprete feminina de *La Jetée*, mas aonde isso nos levaria? *Alice no país das maravilhas* seria somente o rastro deixado por um momento de graça entre Charles L. Dogson, aliás, Lewis Carrol e a pequena Alice Liddel em um dia de julho à beira d'água?

Chris Marker é um homem desconhecido. Foge da imprensa, da rádio e da televisão, negando sua imagem a todos. Só uma vez o vi transgredir suas próprias regras. Foi no Festival de Veneza em que, após a projeção de *Le fond de l´air est rouge,* enfrentou os jornalistas. Havia ido defender fisicamente seu filme, motivado, sem dúvida, por fortes razões revolucionárias.

Henri Michaux, que o estimava, alardeou sua erudição com a afirmação: "É preciso demolir a Sorbonne e pôr o Marker em seu lugar!" Se alguns viam analogias entre *Plume* e o estilo de Marker, eu preferia ver nele puro coração[1]. Quando vi se esboçar numa exposição de arte moderna o crânio rasurado de nosso amigo Marker, me inclinei sobre o nu de Michaux para lhe perguntar sobre suas afinidades pretendidas. "Analogias?", ele me sussurrou, "de qualquer forma, nenhuma no plano político".

Uma das primeiras comissões de ajuda à qualidade viu *Lettre de Sibérie* e este areópago, escolhido entre os personagens mais brilhantes da época, e se perguntou sobre a origem do comentário: "pode ser Michaux?". Aquela carta começava assim: "Eu te escrevo de um país distante".[2]

Não foi no liceu Pasteur, diante do qual passo todos os dias a caminho do meu escritórios, onde conheci Marker; ele era alguns anos mais velho que eu. Devo esse encontro a Alain Resnais, que me apresentou um filme dele ainda em processo de montagem, coordenada por um de seus amigos.[3] Tratava-se do futuro *Dimanche à Pekín*, colorido, rodado em 16mm. Oculto por trás do filme, Marker parecia pouco aberto ao diálogo e, calado, deixava que Resnais falasse em seu lugar. "O que você viu é muito bom, somente falta o som. Paul Paviot financiou a filmagem. Você terá que se entender com ele para montar a trilha sonora". Eu me sentia honrado em produzir esse curta-metragem que, mesmo com um financiamento reduzido, permitia resultados sur-

preendentes. Apresentado no Festival de Tours (o Cannes do curta-metragem, este ensaio poético sobre a China recebeu o Grande Prêmio; e que hoje pode ser considerado a última das "cem flores"[4]. *Dimanche à Pekín* não era a primeira realização cinematográfica de Marker. Ele havia feito anteriormente um filme sobre os Jogos Olímpicos de Helsinki, que foi visto por dois ou três sortudos.

Apesar de todos seus segredos, ninguém desconhece o Marker que fundou em Seuil a coleção "Petit Planète" – um dos grandes fotógrafos do nosso tempo e autor do primeiro romance de juventude *Le Coeur Net* –, ainda que ele o tenha excluído injustamente de sua biografia. Seu verdadeiro estado civil nem é assim tão velado, ele consta nos registros da prefeitura de Neuilly. Eu mesmo tenho algumas fotografias amareladas, de personagens exóticos que compõem uma família pretensamente sua. Os Krasnapolski. Como as lendas se transformam em realidade, acaba sendo aquilo a que se converte, em estrangeiro.

Nos tempos de degelo de Kruchev, a associação França-URSS e o departamento cultural do Ministério soviético de Relações Exteriores se dispuseram a uma nova operação cinematográfica: estender à Sibéria, um país pioneiro, as curiosidades de um cineasta ocidental que compactuava com o ideal comunista, fiel e, no entanto, hostil que era à estética realista-socialista. A operação seduziu o nosso viajante – que então me recrutou – com garantias de que a empresa gozaria de total liberdade tanto na escolha de sua equipe técnica quanto na condução da fantasia do realizador. Do lado soviético reuniram-se consideráveis aportes técnicos: aviões, barcos, alocações, rebanhos, opera yakut [5], guias e intérpretes. *Lettre de Sibérie* beneficiou-se muito dessa hospitalidade. Foi assim que Sacha Vierny, Armand Gatti, e André Pierrard, nosso cicerone, plantaram a bandeira da Argos não muito longe do círculo polar.

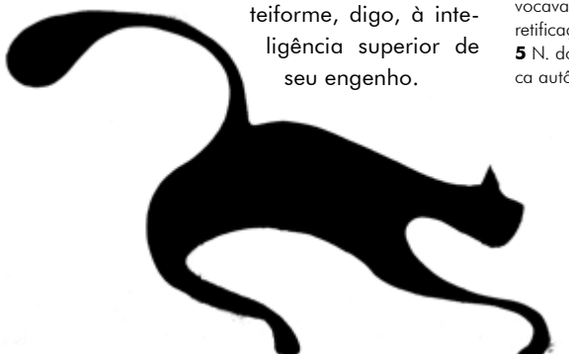
Quando regressou, Marker, certamente para me angustiar, perguntou a si mesmo em voz alta: "Não sei se de tudo isso nascerá um filme. Enfim, logo saberemos, assim que acabem os meses de montagem". Os grandes criadores sofrem dessa angústia que, inclusive, infundam em seus mecenas. Eu o tranquilizei, e ele pôde montar seu filme da forma como quis, com todos os atrasos, livre de pressões. Dei ao filme espaço no programa *Les hommes de la baleine*, em que Marker, com outro pseudônimo, havia escrito o texto para seu amigo Ruspoli.

Antes da estreia, quis agradecer nossos amigos soviéticos oferecendo um coquetel aos membros da embaixada. Ele se deu no Publicis Champs-Elysées, com a presença do embaixador Vinogradov. Acabava-se de ler a palavra "fim" quando o embaixador, sem deter-se frente ao suntuoso *Buffet*, precipitou-se em direção à saída, arrastando na sua fuga uma vintena de conselheiros. Tratei de interpor-me com o gesto mais parisiense dos diplomáticos: "Poderia ao menos saber sua opinião sobre o que acabamos de apresentar?" A resposta feriu minha nacionalidade: "Saiba que a Sibéria não é tão pobre!". Confundido, o presidente da França-URSS, o camarada Pierrard, balbuciou: "Sua excelência tem suas regras". Chris já tinha conhecido vários desenganos com as autoridades do condado. Do lado chinês, havíamos recebido as mais duras reprovações por termos mostrado em um plano de *Diamanche à Pekín* uma mulher com os pés amarrados, como um *souvenir* desmoralizante de outros tempos. A Coréia do Norte não foi menos amável, e um silêncio glacial se desabou com o curta que acabávamos de apresentar aos dois mil destinatários.

As andanças ideológicas de Marker, em nada desanimado, se estenderam mais tarde até Cuba, onde se deu durante algum tempo ao "amigo fraternal".

No próximo ano e no seguinte, empreendemos seu *opus magnum*, um filme de ficção científica que se passa em Okinawa, cujos episódios de guerra entram no computador para sair como dúvida sobre a natureza das coisas: o trágico e o cômico em uma causa comum. A palavra ganha *artiflex*.

Diferentemente do Politburro, as andanças políticas de Marker nunca me foram enfadadas. Há trinta anos que sou fiel ao seu gênio proteiforme, digo, à inteligência superior de seu engenho.



Este texto foi publicado em Jacques Gerber (ed.), Anatole Dauman. Argos Films. ***Souvenir- écran*** (Paris, Centre George Pompidou, 1989) e gentilmente cedido para reprodução no catálogo brasileiro por Florence Dauman.

ANATOLE DAUMAN foi, através da Argos Films, o produtor dos títulos mais importantes da filmografía de **Marker:** *Diamanche à Pekín, Leerte de Sibérie, La Jetée, Junkopia, Sans Soleil e Level Five*.

1 N. do T. "le coeur net", em referência ao romance de Marker, *Le Coeur Net* (Paris, Seuil, 1949).
2 Homenagem de Chris Marker a *Lointain intérieu*, de Henri Michaux.
3 Esta projeção aconteceu numa sala microscópica chamada Red Star, no sexto andar da rua Lamennais.
4 N. do T. Referência à campanha lançada por Mao em 1957, cujo *slogan* "Cem Flores" convocava o povo chinês a criticar o partido e exigir retificações.
5 N. do T. Os Yakutia integravam uma das república autônomas da ex-URSS.

MEMÓRIAS FORA DE SINCRONIA: o *making-of* de um vídeo

Michael H. Shamberg

Electronic

Electronic me convidou para fazer seu primeiro vídeo para a música *Getting away with it*. Logo pensei em Chris Marker. Não me lembro por que, mas sempre quis pedir a Chris para fazer um vídeo. Aquela era a minha chance.

Eu tinha *Sans soleil* na cabeça. Eu respeitava Chris como diretor e queria garantir que conseguiríamos realizar suas idéias. No entanto, preciso admitir que falhei como produtor. Minha reverência por Chris era grande demais. Quando me apresentou Catherine Belkhokja para ser o papel, eu deveria ter sugerido a filha, Maïwenn, em seu lugar. Era um videoclipe, e o público era jovem – eu já conhecia Maïwenn, mas ainda não conhecia Isild, a outra filha, que hoje é minha amiga. Catherine é linda, mas entendo por que Bernard e Johnny não aceitaram o vídeo. Catherine simplesmente era velha demais para o público do vídeo – e em outra ocasião, eu já havia passado pelo mesmo problema com o vídeo *Crystal* do New Order.

O vídeo é lindo, lírico e poético. Neil Tennant, do Pet Shop Boys, canta neste vídeo, e ele gostou, assim como Rob Gretton, o agente do Electronic, e eu. Mas agora sei que Chris não teria se ofendido, simplesmente porque esta não era sua forma de expressão artística; ele era apenas um gato de aluguel.

Começamos a filmar na Forêt du Sauvage (ou algo parecido), perto de Paris, com Yves Angelo na câmera. Chris tinha sido um bom amigo do falecido pai de Yves, e Yves era um jovem câmera talentoso, que logo passaria também a dirigir. Rodamos entre as emas e outros animais no brilho do outono. Depois, filmamos a banda nos estúdios Abbey Road em Londres.

O filme em 16mm foi editado por Chris em uma *flatbed* no seu estúdio, uma prática não muito comum na indústria de vídeos de música. Porque a técnica não deixa o artista ou a gravadora reeditar o material; apenas o corte final é transferido para vídeo. Por algum motivo, nunca conseguimos obter sincronia. Ainda não entendo; tentei corrigir, mas esse descompasso parece ter assombrado o filme.

A banda usou um pavão ou um plano parecido na sua refilmagem do vídeo, que o Chris usou em sua instalação "Silent Movie", em Londres, na Galeria Beaconsfield, em em 1999. Os problemas de sincronia haviam desaparecido. Foi nessa época que o seu *Level 5* tocou em uma série com o meu *Souvenir* na ICA, em Londres.

Em outra ocasião, convidei Robert Altman para realizar um vídeo do Electronic. Ele ficou interessado, mas, o fato de ter que educar a banda sobre quem era Robert Altman acabou me desmotivando. Tive então que cancelar o acordo para não desperdiçar o tempo de que ele dispunha. De qualquer forma, o encontro que tive com Altman será guardado como um tesouro para mim.

Imagem de *La Jetée*, 1962

FILMOGRAFIA COMENTADA

Originalmente publicada no livro *Mystère Marker*, com textos editados por Maria Luisa Ortega e Antonio Weinrichter, no ano de 2006. Agradecemos o apoio de Maria Luisa Ortega, Antonio Weinrichter, Festival Internacional de Cinema de Las Palmas e T&B Editores que autorizaram sua tradução e publicação.

OLYMPIA 52 (1952)

IMAGEM CHRIS MARKER, ROBERT CARTIER, CHARLES SABATIER, JOFFRE DUMAZEDIER **VOZ** JOFFRE DUMAZEDIER
MONTAGEM SUZY BENGUIGUI **PRODUÇÃO** PEUPLE ET CULTURE, MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
FORMATO 16MM AMPLIADO PARA 35MM, P/B **DURAÇÃO** 82 MIN

Produzido pelo Peuple et Culture e dirigido ao público integrado no movimento de educação popular que auspiciava a citada organização, este filme sobre os Jogos Olímpicos do Helsinki (1952) – os primeiros dos quais a União Soviética participou – e considerado a renovação da tradição olímpica depois da Segunda Guerra Mundial, foi realizado com equipes amadoras e em condições técnicas precárias pelos próprios membros do Peuple et Culture. Entre eles se encontrava Marker, a quem caberia a filmagem com uma das quatro câmaras utilizadas, a direção do filme terminado e a redação da narração. O filme procura principalmente ressaltar a humanidade de atletas e espectadores, sem deixar de dar atenção às sombras que pairavam sobre a história dos jogos. Embora seja eminentemente informativo, permite-se a licenças irônicas e brincalhonas que irão caracterizar os exercícios de escritura cinematográfica posteriores de Marker.

Eu havia filmado Zatopek em 52, nos jogos Olímpicos de Helsinki. O que nos pareceu uma pausa, um oásis de paz na guerra fria, será possivelmente considerado pelos historiadores como uma genuína tentativa de estabelecer contato entre o leste e o oeste, um anúncio da diplomacia do ping-pong e do basquete, num momento em que a guerra da Coréia parecia anunciar outra coisa bem diferente... Havia em Helsinki uma equipe da Coréia do Sul, e o cozinheiro desta equipe era um homem que em 1936, em Berlim, havia vencido a maratona diante das câmaras de Leni Riefenstahl... Só que nessa época ele era japonês... Nunca sabemos o que filmamos. Leni Riefenstahl acreditou filmar um japonês, e filmou um coreano. Eu, seguindo o campeão de salto da equipe chilena, acreditei filmar um cavaleiro, filmei um golpista: o tenente Mendoza, mais tarde transformado em general Mendoza, um dos quatro da junta de Pinochet... Nunca sabemos o que filmamos.
Chris Marker narração de *Le fond de l'aire est rouge (1977)*

Olympia 52, realizada com poucos meios, não é mais que um esboço do filme que Marker havia desejado. Mas, por sua preocupação como o homem, seus gestos, sua vontade de situar o olimpismo em nosso tempo, opõe-se à metafísica de Olympia. O atleta, como o garimpeiro de ouro de Yakutia, o tratorista do kibutz ou o camponês cubano, não é um "desconhecido". Pertence a nosso tempo, a nosso planeta. Se as olimpíadas fascinam Marker, é em boa medida por sua beleza espetacular, mas sobretudo por seu caráter unânime, porque são um símbolo, o símbolo

que anuncia um mundo antigamente imenso e díspar, mas que hoje, através de milhares de contradições, está procurando e talvez encontre sua unidade.
Jacques Chevallier *"La camera et et le porte plume selon Chris Marker", Image et son*, nº 161-162, 1963, p.5-6

LES STATUES MEURENT AUSSI (1953)

ROTEIRO E REALIZAÇÃO ALAIN RESNAIS, CHRIS MARKER **IMAGEM** GISLAIN CLOQUET **MONTAGEM** ALAIN RESNAIS
NARRAÇÃO JEAN NEGRONO **MÚSICA** GUY BERNARD **SOM** STUDIOS MARIGNAN LABORATOIRE LTC **PRODUÇÕES**
PRÉSENCE AFRICAINE ET TADIÉ-CINÉMA **FORMATO** 35 MM, P/B **DURAÇÃO** 30 MIN **PRÊMIO JEAN VIGO** 1954

Originalmente encomendado a Marker pela organização Présence Africaine como um filme sobre a arte africana, o filme toma corpo a partir do trabalho conjunto entre Resnais e Maker, primeiro, em um ensaio sobre a fratura e perversão que o olhar ocidental exerce sobre a arte africana ao desligá-la do contexto e a significação original que lhe deu sentido, depois, em um panfleto cinematográfico, no mais nobre sentido da palavra, de denúncia aberta contra o colonialismo, o que acarretou sua proibição pela censura francesa durante dez anos.

Eis aqui um filme de que se falou muito. Demais, sem dúvida. E é provável que, liberado por uma censura que o manteve trancado durante dez anos, decepcione. O "colonialismo" que se denuncia em sua última parte, quem o reivindica nestes tempos ilustrados e descolonizadores que vivemos? Na realidade, inclusive na época em que foi realizado, as razões da proibição desta "Grandeza e Decadência da Arte Africana" nunca ficaram claras. Possivelmente tiveram mais relação com a forma do que com o conteúdo, e mais precisamente com certa regra de jogo não respeitada, antes de com "a forma" [...] É claro que o panfleto, gênero admitido e honrado na literatura, não o é no cinema, entretenimento de massas.
Chris Marker apresentação do filme em *Commentaires 1 (1961)*, pp. xx

Seja qual seja a forma como pensemos o valor sociológico, moral ou político dos argumentos de Chris Marker, se neles vemos antes a lógica do poeta que a de um etnólogo, supondo inclusive que consideremos a segunda parte do filme panfletária, continua sendo correto que o panfleto é um gênero que possui título de nobreza e obras primas. Não receio afirmar que Les statues *é uma delas. Gostaria de demonstrar porquê e como, se o leitor pudesse de alguma maneira verificar quanto minha crítica é bem fundamentada. Portanto renuncio a isto, e me limito a indicar que me parece que Resnais e Chris Marker utilizam a montagem de uma forma não apenas brilhante mas também sutilmente nova: ao mesmo tempo poética e intelectual,*

jogando simultaneamente com o impacto da beleza das imagens e da conflagração de seu significado, enquanto o texto intervém como a mão que faz entrechocar as pedras de sílex. Deste ponto de vista, afirmo que as seqüências proibidas pela censura são cinematograficamente falando, as mais interessantes e as mais originais.
André Bazin *"Les filmes meurent aussi", France Observateur*, 17 de janeiro de 1957.

DIMANCHE À PEKIN (1955)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER, GROUPE DES TRENTE **IMAGEM** CHRIS MARKER **MÚSICA** PIERRE BARBAUD **DECLAMAÇÃO** GILLES QUÉANT **MONTEGEM** FRANCINE GRUBERT **EFEITOS ESPECIAIS** ARCADY (ANTONIO HARISPE) **SOM** STUDIOS MARIGNAN LABORATOIRE ÉCLAIR **ASSESORA SINOLÓGICA** AGNÉS VARDA **PRODUTORA DELEGADA** MADELEINE CASANOVA-RODRÍGUEZ **PRODUÇÃO** PAVOX-FILMS E ARGOS FILMS **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARA 35MM, COR **DURAÇÃO** 22 MIN **GRAND PRIX DE CURTA-METRAGEM**, TOURS (1956) / **MEDALHA DE PRATA**, MOSCOU (1957)

Relato pessoal da visita que Marker realizou à China, organizada pelas Amitiés Franco-Chinoises, faz parte dessa esteira de filmes e escritos resultantes de seu desejo de ver e mostrar o mundo a partir de perspectivas insuspeitadas e que o transformariam em um globetrotter excepcional. O filme possui traços bem identificáveis do cinema de Marker, como a natureza íntima e poética da narração e a reverberação e as reminiscências que a voz cria sobre as imagens, assim como essa peculiar maneira de tornar familiar o que é exótico e estranho o que é próximo. Neste caso, as lembranças e as imagens da viagem - e a lembrança de outras imagens - articulam-se para falar da geometria e das formas de vida da Pequim contemporânea e dos rastros da história, da cultura tradicional e da luta contra o capitalismo e dos micróbios e da sujeira como um mesmo projeto.

Este curta metragem foi filmado em quinze dias, no mês de setembro de 1955, no decorrer de uma viagem mais longa à China organizada pelas Amitiés Franco-Chinoises. [...] O autor vangloria-se de um grandioso desconhecimento das leis elementares da fotografia, mas sabe usar o coração, e como diz Giraudoux em algum lugar, o que vale no salvamento é o sangue-frio, e não o saber nadar. Este filme não é, não pode ser, não quer ser um ensaio-sobre-a-China, empresa que exigiria mais tempo, muito mais esforço e infinitamente mais humanidade.
Chris Marker apresentação do filme no *Conmentaires I* (1961), p.29.

Da confrontação simultânea de duas imagens, uma visual e outra literária, nasce uma verdade nova, subitamente evidente, uma verdade sintética. Marker leva este método até a notação mais simples. No início de Dimanche à Pekín, percorre o caminho que conduz às tumbas dos imperadores Ming, "com os camelos Ming, tranqüilos como os frangos assados" [...] Esta forma particular de comparação é a base de seu método, que poderíamos resumir com esta frase de Dimanche à Pékin: "Tudo isto é longínquo como a China, e ao mesmo tempo tão familiar como o Bois de Boulogne ou as margens do Loing". O presente que Chris Marker filma é o meio para uma reflexão sobre o passado e sobre o futuro."
François Porcile *Défense du court-métrage français* (Paris, Editions du Cerf, 1965), pp. 116-117.

LETTRE DE SIBÉRIE (1957)

IMAGEM SACHA VIERNY **DECLAMAÇÃO** GEORGES ROUQUIER **SOM** RENÉ LOUGE, RENÉ RENAULT, ROBERT HAMARD **EFEITOS ESPECIAIS E ANIMAÇÃO** EQUIPE ARCADY **DESENHOS** REMO FORLANI **MONTAGEM** ANNE SARRAUTE **VOZES** CATHERINE LE COUEY, HENRI PICHETTE **AJUDANTES** MARIE-CLAIRE PASQUIER, JASMINE CHASNEY, O URSO OUCHATIK, A CORUJA GORGÔ **ORGANIZAÇÃO DA VIAGEM E RELAÇÕES PÚBLICAS** ANDRÉ PIERRARD **DOCUMENTAÇÃO** ARMANO GATTI **SOM** STUDIOS MARIGNAN - LABORATÓRIO ÉCLAIR **PRODUÇÃO** ARGOS FILMS E PROCINEX **FORMATO** 16MM AMPLIADO PARA 35MM **DURAÇÃO** 62 MIN **PRÊMIO LUMIÉRE 1958**

Nascida de uma proposta da associação URSS-França e do ministério de relações exteriores soviético com o objetivo de abrir a Sibéria aos olhos de um cineasta ocidental simpatizante do comunismo (como relata Anatole Dauman, produtor do filme), este filme constitui o ponto de partida daquelas que serão algumas constantes da filmografia de Marker: a forma epistolar com o característico "eu" markeriano manifestado em identidades emprestadas, a passagem do documentário para o ensaio fílmico, onde a cultura, a memória e a representação são apontadas como objetos principais da reflexão, a riquíssima natureza de recursos visuais (incluída a animação), a complexa relação entre a imagem e a narração e seu particular bestiário.

Embarcamos - Pierrard, Gatti, Vierny e eu - no final de agosto de 1957 em uma aventura da qual este filme e o livro de Gatti "Sibérie-mois-zéro-plus-1'infini" (Editions du Seuil, conhece?) oferecem pelo menos um pista. (...) Não fazíamos o jogo de documentário-soviético-de-antes-do-vigésimo-congresso cuja regra era: toda imagem deve ser como a mulher do Stalin, estar acima de qualquer suspeita. Positivo+positivo+positivo até o infinito - o que é no mínimo estranho no país da dialética. [...] Quando penso hoje neste filme, tenho ao menos uma certeza: não tê-los traído. Isto graças à firmeza do onorevole *Pierrard, sherpa e pilar da expedição - à ciência infusa, difusa e profusa, aumentada pelo iogurte e pela vodca, do camarada Gatti - e sobretudo à solidez de Sacha Vierny que é um gato, mas um gato de ferro.*
Chris Marker apresentação do filme *Commentaires I* (1961), p.43.

Ao longo de todo este filme singular, duplamente, triplamente singular, que não teme nem a literatura nem os piores tabus do cinema, o valor absoluto das imagens vê-se constantemente contestado em favor de seu valor relativo. Através da Sibéria, Marker nos conduz ao fundo de si mesmo, ao coração de uma mitologia cuja realidade, de fato, equivale à da Sibéria.
André S. Labarthe *Essai sur le jeune cinema français* (Paris, Editions du Terrain Vague, 1960), p.39.

Como apresentar Lettre de Sibérie*? Em primeiro lugar, como o que não é, constatando que não se parece com absolutamente nenhum filme do tipo documentário (de "tema") entre aqueles que até agora tenhamos visto. Mas agora é preciso tentar dizer o que é. Objetiva e sinceramente, este filme é a reportagem cinematográfica de um francês que tem o privilégio de visitar à Sibéria com total liberdade, seguindo um itinerário de vários milhares de quilômetros. Apesar de já terem sido vistas, há três anos, algumas reportagens filmadas por viajantes franceses na Rússia,* Lettre de Sibérie *também não se parece com nenhum deles. Para tentar captar de forma mais precisa sua natureza, proponho esta definição aproximada:* Lettre de Sibérie *é um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente. Ou melhor ainda, adaptando a fórmula que Vigo aplicava ao* À propos de Nice, *"um ponto de vista documentado", direi que é um ensaio documentado pelo filme. A palavra que importa aqui é "ensaio", entendida no mesmo sentido que na literatura: um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, embora escrito por um poeta.*
De fato, geralmente, e inclusive no caso do documentário "engajado" ou de tese, a imagem, ou seja, o elemento propriamente cinematográfico, constitui a matéria prima do filme. A orientação é dada pela seleção e pela montagem, e o texto termina de organizar o sentido conferido ao documento. No caso de Chris Marker, ocorre algo diferente. Diria que a matéria prima é a inteligência, a palavra sua expressão imediata, e que a imagem não paricipa mais que em terceiro lugar, em relação à inteligência verbal. O processo se inverteu. Arriscarei ainda outra metáfora: Chris Marker apresenta em seus filmes uma concepção completamente nova da montagem, que eu chamaria horizontal, em oposição à montagem tradicional que se realiza ao longo do filme, centrado na relação entre os planos. No caso de Marker, a imagem não remete ao que a precede ou a segue, mas sim, de certa forma, se relaciona lateralmente com o que é dito. Melhor ainda, o elemento primordial é a beleza sonora, e é a partir dela que a mente deve saltar em direção à imagem. A montagem é feita do ouvido para o olho.
André Bazin *"Chris Marker, Lettre de Sibérie", France Observateur*, 30 de outubro de 1958. (tradução castelhana em *Chris Marker: retorno à desmemória do cineasta*, Valência, Edições de la Mirada, 2000, pp.35-37)

DESCRIPTION D'UM COMBAT (1960)

IMAGEM GHISLAIN CLOQUET **SOM** PIERRE FATOSME **MÚSICA** LALAN **VOZ** JEAN VILAR **MONTAGEM** EVA ZORA **ENGENHEIRO DE SOM** PIERRE FATOSME **DIRETOR DE PRODUÇÃO** YITZHAK ZOHAR **AJUDANTES** MAUREEN STEWART, SARAH DAVIGDOR, CATHERINE BACHOLLET, ALEXANDER PFAU, BOB CAHEN, YA'ACOV MALKIN, ALFRED E. NEUMAN **SOM** SIMO - LABORATÓRIO LTC **PRODUÇÃO** WIM VÃO LER E SOPHAC **FORMATO** % MM, COR **DURAÇÃO**: 60 MIN **URSO DE OURO**, BERLIM (1961)

Um filme que se aproxima de Israel como uma nova nação que está inventando a si mesmo dia a dia, a meio caminho entre o traumático passado e o presente não isento de conflitos, entre o progresso científico e a religião, sendo capaz de criar uma forma de democracia original como o kibutz, um estado em busca de uma identidade com um futuro incerto sobre o qual Marker se pergunta no final do filme. "O quê será esta jovem judia que nunca será Anne Frank?"

Originalmente o filme estava destinado ao Festival de Moscou, mas as altas instâncias israelenses consideraram que a proporção de judeus mal barbeados ultrapassava a cota de alerta da contrapropaganda. As citadas instâncias preferiram buscar os louros em Berlim Ocidental, uma idéia como qualquer outra. Pelo menos o Urso de Ouro que disso resultou nos parece docemente compensatório: dado que os outros filmes tinham sido proibidos sistematicamente pela censura alemã, era reconfortante ver que embora não se pudesse falar na Alemanha de chineses, nem de siberianos - nem, sem dúvida, de cubanos - era possível falar, ao menos no momento, de judeus.
Chris Marker apresentação do filme *Commentaires I* (1961), p-124.

Em Israel, Marker não deixa de recordar a origem das imagens que filma. [...] Ao situar as imagens em seu tempo, Marker realiza assim o trabalho do historiador. Mas o resultado desta reflexão é uma pergunta sobre o futuro, que formula como uma hipótese a partir dos sinais que lhe são oferecidos pelas pessoas que ele observa. O último plano do Description d'um combat, *um longo plano de uma menina judia desenhando, inspira Marker a esta conclusão: "É necessário olhá-la viva. Está aí. Como Israel... Olhá-la, até o enigma, como essas palavras que repetimos sem cessar e que de repente não reconhecemos mais - até que entre todas as coisas incompreensíveis deste mundo, a mais incompreensível de todas seja que ela está aí, diante de nós, como um pássaro e como um sinal."*
François Porcile *Defense du court-métrage franjáis* (Paris, Editions du Cerf, 1965), P. 117

CUBA SÍ (1961)

IMAGEM CHRIS MARKER **VOZ** NICOLAS YAMATOV **SOM** JEAN NENY **MONTAGEM** EVA ZORA **ENTREVISTAS** ÉTIENNE LALOU, IGOR BARRÈRE **MÚSICA** E. G. MANTICI, J. CALZADA **CANÇÕES** CARLOS PUEBLA **EFEITOS ESPECIAIS** PAUL GRIMAULT, WILLIAN GUÉRY **DIRETORES DE PRODUÇÃO** JUAN VILAR (CUBA), ROGER FLEYTOUX (PARIS) **AJUDANTE DE IMAGEM** DERVIS P. ESPINOSA **AJUDANTES DE MONTAGEM** PASCALE LAVERRIÈRE, LILIANE KORB **COLABORADORES CUBANOS** SAUL YELIN, EDUARDO G. MANET, SELMA DÍAZ ACTUALITÉS GAUMONT E O ICAIC **SOM** SIMO - LABORATOIRE ÉCLAIR **PRODUÇÃO** PIERRE BRAUNBERGER (LES FILMS DE LA PLÉIADE) **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARA 35MM, P/B **DURAÇÃO** 52 MIN **PROIBIDO PELA CENSURA** DE 1961 A 1963

Rodada em janeiro de 1961 e montada enquanto ocorria a invasão da Baía dos Porcos, *Cuba si* é uma emocionada abordagem da Revolução cubana em um momento em que as fontes de informação sobre o que está ocorrendo na ilha estão seriamente cerceadas na França (o filme ficaria proibido pela censura durante dois anos). Embora o filme relate com bastante detalhe os projetos de transformação social e política e as significativas mudanças que a revolução operou em Cuba - sobretudo em suas luzes, embora algumas sombras ou dúvidas também permeiem o comentário - o que o filme transmite basicamente é a vitalidade e a alegria desse processo na rua, o ritmo de uma revolução em marcha, sem evitar a fascinação pelo carisma de Castro.

Eis aqui o filme que trago mais perto do meu coração... Rodado a toda velocidade em janeiro de 1961, no momento do primeiro alerta (sabemos bem, no momento em que a maioria dos jornalistas franceses se desconjuntavam de rir diante da paranóia de Fidel que acreditava na ameaça de um desembarque...) tenta comunicar, se não a experiência, ao menos a agitação, o ritmo de uma revolução que um dia possivelmente será considerada o "momento decisivo" de toda uma faceta da história contemporânea.
Chris Marker apresentação do filme no *Commentaires I* (1961), p-155

*Houveram por bem me solicitar o visto comercial para a exploração de dois filmes de curta-metragem titulados "*Cuba, si*" e "*Liberté*", [...] Estes filmes não podem ser qualificados de documentários, porque constituem uma apologia ao regime castrista. Certo, o que se recorda ou relata do regime anterior se adapta à verdade histórica; mas a passagem de um sistema totalitário de extrema direita a um sistema totalitário de extrema esquerda não deixou que implicar, em Cuba, novos excessos e múltiplas privações de liberdade, das quais os filmes em questão não dão nenhum testemunho. Por outro lado, trata-se de uma regra geral: todo filme de propaganda ideológica não pode receber autorização em razão dos riscos que este tipo de produção representa para a ordem pública. Finalmente, no caso particular de Cuba, talvez ignorem que a imprensa e a rádio desse país se dedica a freqüentes ataques contra os eleitos e a população de nossos departamentos de La Martinica e Guadalupe. Oferecer, nestas condições, uma platéia cinematográfica aos dirigentes cubanos não parece conveniente.*
Louis Terrenoire Ministro do Interior. Recolhido como anexo ao documentário em Chris Marker, *Commentaires I* (1961).

Em 20 de abril de 1961 o mundo toma conhecimento de que o ataque contra Cuba fracassou. O mundo toma conhecimento ao mesmo tempo que o povo cubano cumpre sua revolução, que está disposto a defendê-la. Gostaríamos de ter anunciado estas notícias ao mundo, se nos tivesse pedido. Mas parece que este mundo só crê nas testemunhas que são decapitadas. E que quando é necessário está disposto a decapitá-las, para crer nelas.
Chris Marker última frase do comentário do filme, *Commentaires I* (1960), p.181.

Cuba sí *é a evidência. A prova dos nove: a censura francesa é a mais retrógrada do mundo.* Cuba sí, *é Robin Hood visto por Chris Marker. Robin Hood (que leu Marx) diz: "nós não gostamos da guerra. Vivemos em um mundo onde é preciso defender-se. Preferimos deixar de lado os canhões e ver os desfiles dos ginastas". E Marker, que persegue seu sonho de ginastas em qualquer país do mundo, filma ali os movimentos da História e as danças que são sinais. Filma a Conga Brava, faz um filme sobre uma revolução viva. Era o ano passado em Havana. Nosso cineasta globetrotter teve uma forma cubana de começar o ano, festejando, câmara na mão, "em primeiro de janeiro que é o primeiro janeiro, em 2 de janeiro que é o aniversário da Revolução, e no dia de Reis que é Natal". Era Cuba, em 1961, o ano da Alfabetização. Havia uma forma simples de contar a História de Cuba, informar. Esta forma não agradou.* Cuba sí *foi totalmente proibida pelo Ministério de Informação. [...] Em Paris, em 1962, começa possivelmente o ano da Bestialização. Gostaríamos que fosse de outra forma e que Marker não abandonasse o cinema pela cerâmica (pense nisso), por falta de público.*
Agnés Varda e **Jacques Demy** *"La photo du mois (en forme de voeux tardifs)"*, Cahiers du cinema, nº 128, fevereiro 1962. (texto acompanhado da foto de um Rei Baltasar cubano).

Imagens de *La Jetée*, 1962

LA JETÉE (1962)

MONTAGEM JEAN RAVEL **MÚSICA** TREVOR DUNCAN **VOZ** JEAN NEGRONI **PRODUÇÃO** ARGOS FILMS **COM** HÉLÈNE CHATELAIN, DAVOS HANICH, JACQUES LEDOUX, ANDRÉ HEIRICH **FORMATO** 35MM P/B **DURAÇÃO** 28 MIN **PRÊMIO JEAN VIGO** 1963 / **GRANDE PRÊMIO TRIESTE** (1963) E **ASTRONEF D'OR**, TRIESTE (1983) / **PRÊMIO GIFF-WIFF** (CLUBE DE DESENHOS ANOMADOS) 1963

Único filme complemente ficcional de Marker, é construído a partir de imagens fixas, fotografias que transmitem a sensação de serem fotogramas extraídos de um filme acompanhados por um narrador onipresente, para relatar a história de um homem marcado por uma imagem de infância (a imagem de sua própria morte) e submetido a experimentos de viagens no tempo depois da III Guerra Mundial, que acarretou a destruição nuclear de Paris e encerrou seus habitantes no subsolo. Fábula de ficção científica sócio-política que reflete sobre a história contemporânea, sobre o passado, o presente e o futuro da civilização, mas também uma história de amor. *La jetée* transformou-se na obra mais conhecida e citada de Marker (infelizmente às vezes só como inspiradora de *12 Monkeys/12 Macacos* (Terry Gilliam, 1995)) e considerada uma das grandes obras da história do cinema, lugar que poucos curtas-metragens ocupam.

Uma vez que a humanidade havia sobrevivido, não podia negar a seu próprio passado os meios de sua sobrevivência. Este sofisma foi aceito como um disfarce do Destino. Deram-lhe uma central de energia suficiente para voltar a pôr em funcionamento toda a indústria humana, e as portas do futuro voltaram a se fechar.
Chris Marker comentário do filme. *L'avant Scéne du Cinema*, n°38, 15 de junho de 1964, p.29.

*[*La jetée*] Apresenta-se diante de meus olhos com uma intensidade imponente, ao mesmo tempo como um ato teórico, uma espécie de filme-pensamento que articula modelos conceituais complexos (do tempo, do espaço, da representação, da vida psíquica), e como uma obra pura, não uma ilustração de uma aposta conceitual, mas uma criação de uma força viva e ainda hoje irresistível, sem equivalente e que termina por arrastar toda teoria. Interessa-me e me fascina esta dupla dimensão, da mesma forma que interessou e fascinou mais de uma geração tanto de teóricos como de criadores, incluído seu próprio autor. "*La Jetée *é o único dos meus filmes cuja projeção eu gosto de apresentar", gosta de dizer Chris Marker.*
La Jetée *é a história (passada, para o narrador, mas presente para o personagem) de um passado (a imagem de infância) que não tem (terá) sentido mais que no futuro - que é (será, foi) o presente da história do homem que estamos seguindo (seguimos, vamos seguir). O filme se apresenta assim como uma complexa maquinaria temporal (o futuro já aconteceu, o passado está por vir) na qual, no fim das contas, o conceito*

de presente é o central. [...] Encontra-se aqui uma concepção do tempo totalmente markeriana, que fundamenta literalmente sua relação com a representação.
La Jetée *nos conta de uma vez a história de um filme mental que se sustenta completamente sobre uma fotografia e que é, por sua vez, o próprio filme (uma fotografia que dura). Um fotograma da consciência.*
Philippe Dubois *"La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience"*, Théoréme, nº 6, 2002

*A natureza especulativa do filme baseia-se nas implícitas referências que remetem a conflitos recentes e contemporâneos, da II Guerra Mundial e da Guerra Fria, à Indochina e à Argélia. A idéia de uma população subterrânea vincula o subtexto psicanalítico individual ao cultural, ao sugerir um inconsciente social, misturando a psique individual danificada com a do corpo social, que sofreu uma experiência traumática e foi, como coletivo, forçado a viver sob a superfície. Assim é estabelecida uma simetria entre o trauma individual e a repressão e o conceito mais amplo de uma sociedade igualmente traumatizada, uma sociedade cujo objetivo será sobreviver através da manipulação e da eliminação de um de seus representantes. [...] Estas duas visões futuristas [*Alphaville *e* La Jetée*] adquirem sua significação no momento específico na cultura francesa em que nascem, um momento no qual os traumas sociais dos anos quarenta e cinqüenta estão ainda muito vivos em um presente igualmente traumático e difícil, entretanto um presente no qual a experimentação e a inovação artísticas estavam também na ordem do dia. As críticas cinematográficas alusivas e imaginativas de Chris Marker e de Jean-Luc Godard neste momento estão carregadas de referências ao controle e à repressão, tanto individual como social, em relação com a imagem e com a linguagem natural.*
Lee Hilliker *"The History of the Future in Paris: Chris Marker and Jean-Luc Godard in the 1960s"*, Film Criticism, vol.24., nº 3, 2000.

Ao contrário de Robbe-Grillet, que deixa a sensação de que seus personagens estão fixados para a eternidade, a arte de Marker em La Jetée *reside em intensificar a impressão de vida, como o faria um escultor. Além disso, a natureza estática das imagens sugere a estratificação da memória. Recordar algo é deter o tempo. E* La Jetée *é um filme sobre o tempo, a única via de escape aberta aos sobreviventes da III Guerra Mundial. Portanto Marker editou sua obra como um filme do qual só conservou um de cada 24 segundos, mas prolongando este fragmento de tempo tanto tempo quanto considerasse necessário. [...] Para aqueles que ainda possam ter dúvidas,* La Jetée *prova uma vez e para sempre que Marker deve ser incluído entre os* auteurs. *Seu olhar está fixado na conjugação do tempo, na mutação do homem para quem não existe "nem destino nem fatalidade, só forças a vencer".*

[...] Observando o homem e a história, observando o futuro conforme amadurece no presente, Marker não só observa mas também se pergunta: talvez, por contágio, possa conjurar a mesma pergunta em nós.
Gilles Jacob *"Chris Marker and the Mutants"*, Sight and Sound, vol,35, nº4, 1966.

LE JOLI MAI (1962)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER, PIERRE LHOMME **PESQUISADORES** HENRI BELLY, HENRI CRESPI, NATHALIE MICHEL **HOMENS DE IMAGEM** ETTIENE BECKER, DENNIS CHERVAL, P. VILLEMAIN **HOMENS DE SOM** ANTOINE BONFANTI, RENÉ LEVERT **HOMMES DE MAIN** PIERRE GRUNSTEIN, ANDRÉ HEINRICH, JACQUES TRIBAULT, JACQUES BRANCHU **MÚSICA** MICHEL LEGRAND, BORIS MOKROUSSOW **VOZ** YVES MONTAND **MULHERES COM TESOURAS** EVA ZORA, ANNIE MEUNIER, M. LECOMPÉRE **PRODUÇÃO** SOFRACIMA **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARA 35MM, P/B **DURAÇÃO** 165 MIN Na cópia que circula nos Estados Unidos, foi eliminada mais de meia hora de metragem, reduzindo algumas cenas chave (CF. SAM DIIORIO, FILM COMMENT XXXIX/3, MAIO-JUNHO 2005, P.46) **PRÊMIO DA CRÍTICA**, CANNES (1963) / **POMBA DE OURO**, LEIPZIG (1963) / **DUCADO DE PRATA**, MANNHEIM (1963).

É o filme de Marker que mais se aproxima do cinema direto - na época o assina junto com o operador Pierre Lhomme - para nos oferecer um retrato das relações sociais através de um caleidoscópio de personagens na Paris de 1962: a cidade vive a primeira primavera de paz depois da assinatura dos acordos de Evian que põem fim à guerra de Argélia. Divide-se em duas partes: "Prière sur la Tour Eiffel" e "Le retour de Fantômas". Se na primeira os entrevistados falam principalmente de sua vida e preocupações cotidianas (desde suas esperanças e sua felicidade até os problemas econômicos ou de moradia), na segunda a pulsação da atualidade política se faz mais explícito nos apresentando a um conjunto de personagens conscientes social e politicamente do mundo e da época em que vivem.

Encontramo-nos com homens livres. A eles dedicamos a parte mais importante neste filme: àqueles que são capazes de se perguntar, de negar, de comprometer-se, de refletir ou simplesmente de amar. Não careciam de contradições e inclusive de erros, mas avançam com seus erros, e a verdade pode não ser o fim, embora possivelmente seja o caminho. Mas cruzamos também com outros, muitos, sobre os quais o olhar do prisioneiro se detém, algo incrédula, porque, neles, a prisão está no interior.
Mas o que é isto? Estão em Paris, a capital de um país próspero em um mundo que se cura lentamente dessas doenças hereditárias que considera jóias de família: a miséria, a fome, a fatalidade, a lógica. Estão abrindo, talvez, a segunda mudança de linhas na história humana desde a descoberta do fogo. E então? Têm medo dos fantasmas? Por acaso, como se costuma dizer, pensam muito em vocês mesmos? Ou será que, sem sabê-lo, pensam muito nos outros? Talvez sintam de forma confusa que sua sorte

está ligada à dos outros, que a felicidade e o infortúnio são sociedades secretas, tão secretas que estão filiados a elas sem sabê-lo? E que, sem ouvi-la, abrigam em algum lugar uma voz que diz: enquanto existir a miséria, você não será rico; enquanto existir a tristeza, você não será feliz; enquanto existirem as prisões, você não será livre".
Chris Marker última parte do comentário do filme, *Positif*, 54-55, 1963, p. 114

Comigo, Chris trabalhava sempre a pinceladas. As idéias que tinha costumavam ser extremamente precisas, mas chegava a isso sempre na ponta dos pés, através de um diálogo. Tinha obviamente idéias mestras, mas permanecia discreto. Eu contribuía com o olhar. E o diálogo com ele me ajudava a ter um bom olhar. Sem dúvida por isso nossa colaboração foi tão completa. Daí minha presença nos títulos de crédito como co-realizador [...] depois deste filme tive outras experiências de "cinema direto", mas não duraram muito porque havia sempre um sentimento de frustração por comparação com o trabalho com Chris. [...] Um dos princípios da montagem foi dar verdadeiramente a palavra às pessoas. Chris montou sempre momentos que tinham uma verdadeira duração, para não trai-las. Era nossa obsessão, não fazer como os noticiários ou o cinema de pesquisa, que não conserva a não ser partes de frases fora de contexto. É um ponto de vista moral.
Pierre Lhomme Operador e co-diretor. *Positif*, nº 433, 1997, p. 91.

Em Le joli mai *eu trabalhava com fones, quer dizer, enquadrava em função da impressão sonora que recebia. A maior parte do tempo, não fazia uma imagem, fazia um documento sonoro, me dei conta disso depois de oito dias de rodagem.*
Pierre Lhomme Operador e co-diretor. *Image et son*, nº 173, 1964, p.40.

Depois de passar um bonito maio com Marker, e um verão com Rouch, certamente menos prodigioso que o de Barnett mas decisivo no que diz respeito às relações entre o cinema e a verdade, voltei a me encontrar sozinho em Paris, num mês de dezembro de 1965, entre duas eleições.*
Jean-Luc Godard texto prefácio de *Masculin féminin*. **Godard joga com os títulos dos filmes* Le jolie mai *e* Chronique d'un été *(Jean Rouch-Edgard Morin, 1960)*

Este filme, Le joli mai, *quer se mostrar como um viveiro para os pescadores do passado no futuro. A eles caberá escolher o que permanecerá verdadeiramente e o que não terá sido mais do que espuma.[...] Em princípio, este filme não tem outra ambição que não a de ser um retrato sincero, se não fiel, da forma de ser de alguns parisienses na primavera de 1962 - o que já é aceitavelmente ambicioso.*
Chris Marker notas preparatórias, citadas em Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia* (Paris, L'Harmattan, 2001), pp.94-95.

Esta pesquisa no coração de uma realidade vai muito além e penetra profundamente na vida de uma nação, com as grandezas e mesquinharias, a inconsciência e a lucidez, a ingenuidade e a inteligência dos homens, das mulheres, dos meninos que a compõem. Le joli mai *é, neste sentido, o filme mais importante dos pertencentes ao "cinema verité" cujos contornos estão mal definidos, mas que adquire sua importância na medida em que participa da escrita da História.*
Samuel Lachize *L'Humanité*, 16 de novembro de 1963.

LE MYSTÉRE KOUMIKO (1965)

IMAGEM CHRIS MARKER **SOM** JEAN NENY **MÚSICA** TORU TAKEMITSU **AJUDANTES** HAYAO SHIBATA, KOICHI YAMADA, MICHEL MESNIL, CHRISTINE LECOUVETTE **PROTETORES** WIM VAN LEER, MARCEL GIUGLIARIS, O GATO POMPOM, O TUBARÃO CHAGRIN **AUDITORIUM** SIMO LABORATÓRIO LTC **CO-PRODUÇÃO** SOFRACIMA-APEC JOUDIOUX-SERVICE DE LA RECHERCHE DE L'ORTF **INTRODUCING** KUMIKO MURAOKA **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARA 35MM, COR **DURAÇÃO** 54 MIN **GRANDE PRÊMIO**, OBERHAUSEN (1966)

O cineasta (Marker) viaja pela primeira vez ao Japão com a intenção de realizar um documentário sobre as Olimpíadas (Tóquio 64), e conhece na rua a uma jovem, Kumiko Muraoka (na realidade amiga dos ajudantes da produção) que se transforma na protagonista do filme. Com ela estabelece uma sutil relação onde a câmara segue alguns dos passos da jovem pela cidade ou se detém em suas expressões e gestos, e que se reforça através de uma entrevista que irá se transformar em correspondência quando o cineasta voltara para a França deixando a Koumiko um questionário que quer que ela responda enviando uma gravação de suas respostas. Na conversação e na correspondência são destilados elementos como a identidade (inclusive a feminina) e as contradições do Japão contemporâneo, tão ocidentalizado e preso a suas tradições ao mesmo tempo.

Kumiko Muraoka, secretária, mais de vinte anos, menos de trinta, nascida na Manchúria, gosta de Giraudoux, detesta mentira, aluna do Instituto franco-japonês, gosta de Truffaut, detesta as máquinas elétricas e os franceses galantes demais, encontrada por acaso em Tóquio, durante os Jogos Olímpicos.
Kumiko não é a japonesa modelo, supondo-se que exista esta espécie. Nem a mulher modelo, nem a mulher moderna. Não é um caso. Não é uma causa. Não é uma classe. Não é uma raça. Não se parece com outras mulheres, ou mais exatamente só se parece com aquelas mulheres que não se parecem com outras mulheres.
Chris Marker início da narração do filme, *Commentaires II* (1967), p.11.

Koumiko é o ponto de fuga em que ficção e documentário se encontram, um personagem cujo mistério reside em ser simultaneamente uma mulher japonesa real

e uma invenção da fértil imaginação de Marker. E se algo em sua forma de andar pelas ruas de Tóquio evoca Anna Karina, musa de Godard, pode não ser totalmente acidental. Le mystére Koumiko *é a homenagem carinhosa e brincalhona de Marker à Nouvelle Vague, explicitamente indicado pela escolha da melancólica melodia do agridoce musical de Jacques Démy* Les Parapluies de Cherbourg *(1963) para acompanhar suas imagens de Tóquio sob a chuva.*
Catheríne Lupton *Memories of the Future* (2005), p.100.

SE J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES (1966)

FOTOGRAFIAS E MONTAGEM CHRIS MARKER **VOZES** PIERRE VANECK, NICOLAS YUMATOV, CATHERLNE LE COUEY **SOM** ANTOINE BONFANTI **MÚSICA** LALAN, TRIO BARNEY WILEN **AJUDANTES** J. F. LARIVIÈRE-BROCHARD, CHRISTINE LECOUVETTE, WOLFGANG THEILE **ENTRETÍTULOS** SERIA LABORATÓRIO GTC **PRODUTORES EXECUTIVOS** HENRI RÉGNIER (ALEMANHA), CLAUDE JOUDOUX (FRANÇA) **PRODUÇÃO** NORDDEUTSCHER RUNDFUNK (HAMBURGO)- APEC (PARIS) **FORMATO** 35 MM, P/B **DURAÇÃO** 49 MIN

Um fotógrafo (Pierre Vaneck) e dois amigos (Nicholas Yumatov e Catherine le Couey) conversam, a partir de um álbum de fotografias tiradas em diversos lugares do mundo - Escandinávia, China, Israel, Cuba, Coréia do Norte, Japão, União Soviética e França - nos últimos dez anos (entre 1956 e 1966), dialogam sobre a fotografia, a civilização e o progresso humanos, as diferenças entre uma e outra cultura, e suas formas de olhar, para a morte, a vida, a injustiça, os ideais revolucionários... Nos é apresentado em duas partes: Le château e le jardin, e se no primeiro a conversa gira principalmente em torno do progresso e da cultura, da religião ou do comércio, a segunda concentra suas reflexões sobre as aspirações de transformação do mundo e o ímpeto de alcançar esse jardim da utopia para o qual alguns começaram a caminhar.

A foto é a caça, o instinto de caça sem o desejo de matar. É a caça dos anjos... você olha, aponta, dispara e - clac ! Em vez de um morto, você tem um eterno.
Existe a vida, e existe seu duplo, e a foto pertence ao mundo do duplo, é! (pronunciado à italiana, com gesto de destaque com as duas mãos). Além disso, aí, aí é onde está reside armadilha. À força de se aproximar dos rostos, você tem a impressão de que participa de sua vida e em sua morte como rostos vivos, rostos humanos. Não é verdade: se você participa de algo é de sua vida e de sua morte como imagens.
Chris Marker narração do filme. *Commentaires II* (1967), pp.87-8

Nunca vi as imagens dos filmes do Chris, até que estivessem totalmente terminadas. [...] Inclusive em Si j 'avais quatre dromadaires, os atores diziam seu texto sem ver as imagens. Marker já havia feito sua montagem e escrito o comentário. Eu gravava a voz e ele cronometrava. [...] A montagem é o reino do Chris.
Antoine Bonfanti engenheiro de som. *Positif*, nº 433. 1997, p.93

LOIN DU VIETNAM (1967)

FILME COLETIVO DE JEAN-LUC GODARD, JORIS IVENS, WILLIAM KLEIN, CLAUDE LELOUCH, CHRIS MARKER, ALAIN RESNAIS, AGNÉS VARDA, MICHÈLE RAY **PRODUÇÃO** CHRIS MARKER **VOZ** JEAN LECOUTURE **ASSISTENTE DE DIREÇÃO** CHARLES L. BITSCH **CÂMERA** LEAN BOFFETY, DENYS CLERVAL, GHISLAIN CLOQUET, WILLY KURANT, ALAIN LEVENT, KIEU THAM, BERNARD ZITZERMANN **SOM** ANTOINE BONFANTI **MONTAGEM** JACQUES MEPPIEL **COM** ANNE BELLEC, KAREN BLANGUERNON, BERNARD FRESSON, MAURICE GARREL, VALÉRIE MAYOUX, MARIE-FRANCE MIGNAL **FORMATO** 16MM E 35 MM, P/B E COR **DURAÇÃO** 130 MIN

Um dos projetos coletivos mais importantes da história do cinema militante, manifesto contra a guerra do Vietnã que conduziria à criação do coletivo de produção e distribuição SLON, e filme em que Marker se ocupa da organização, montagem e redação do comentário. Junto a cineastas tão reconhecidos como William Klein, Agnés Varda, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Joris Ivens e Claude Lelouch, trabalharam nele mais 150 profissionais anônimos (a hierarquia que o sino de distribuição do filme impôs entre uns e outros iria gerar não poucas tensões e provocaria

Nesta página e na anterior,
imagens de *Loin du Vietnam*, 1967

uma mudança de perspectiva nos projetos posteriores da SLON). O filme consta de doze segmentos (só dois deles com assinatura de autor, a cargo do Godard e Resnais) nos quais são misturadas peças de ficção, com o ensaio fílmico, a análise documental e o noticiário, para realizar uma apaixonada defesa da solidariedade internacional e expressar, junto à condenação da guerra, a paradoxal situação da Europa, ao mesmo tempo distante e implicada totalmente nela.

Loin du Vietnam *é uma colaboração única entre sete famosos cineastas que incrivelmente parece uma obra orgânica. Grande parte do mérito se deve a Chris Marker, que organizou tudo. Mas também se criou um espírito de equipe devido à situação no Vietnã que estimulou os artistas a elevar a voz, de forma direta e audaz, em uma obra coletiva. Resnais: "É um filme de sinais de interrogação, de perguntas que fazemos a nós mesmos possivelmente com tanta freqüência como vocês. Por esta razão as levamos à tela: é tão natural que um cineasta fale sobre um tecido branco como em qualquer café". Klein: "Em um canto da rua 42 de Nova York uma pessoa recita um poema que consiste nas sílabas na-palm. E ninguém sabe o que é o napalm. Fez-me pensar em como as pessoas estão cegas diante de coisas que ouvem mencionar diariamente. Assim decidimos fazer algo como fez Picasso quando se inteirou do bombardeio de Guernica".*
Pacific Films Archive

OS ANOS SLON

A partir da realização de *Loin du Vietnam*, nasce em 1967 a SLON (suposto acrônimo de Societé pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles), coletivo de produção e distribuição de cinema militante que tem Marker como principal criador e motor até 1976, projeto do qual surgiriam os filmes coletivos que a seguir são detalhados, e que teria sua prolongação na criação da ISKRA alguns anos depois. De forma paralela, Marker e o restante dos integrantes da SLON apóiam a constituição e as atividades dos grupos Medvedkine, associação de operários-cineastas.

Na gloriosa época do cinema militante, um dia expliquei a meus camaradas operários que seria necessário que eles batalhassem para fazer os verdadeiros filmes sobre sua condição, porque os filmes sobre os pingüins não seriam convincentes até o dia em que um pingüim soubesse utilizar uma câmara.
Chris Marker *"Les pingouins ont pris le pouvoir"*, Libération, 11 de Fevereiro de 2004.

Para começar, uma imagem: um bar parisiense alguns meses antes do Maio do 68. Dois homens sentados frente a frente, em silêncio, durante uma hora. Um é Jean-Luc Godard, o outro, Pol Cèbe, um trabalhador e militante da feitoria Rhodicieta em Besançon, que logo irá se transformar operário-cineasta dentro do Grupo Medvedkine. Ao redor da mesa, fora de quadro, um terceiro homem, o intermediário que esteve calibrando a cena em termos de linguagem cinematográfica: um plano fixo de uma hora do cineasta e o militante. Porque, como Chris Marker irá relembrar em uma entrevista em 1995, era "a primeira vez que Godard via um operário". Marker nunca rodaria este plano de uma hora. Mas nos anos seguintes se perguntaria pela natureza desse silêncio, uma questão compartilhada por muitos outros nesse momento e que se converteria em central para o projeto SLON.
Min Lee *"Red Skies"*, Film Comment, XXX/4, 2003.

Ligada ao filme (Loin du Vietnam), *teve lugar a criação da SLON, com Inger Servolin, Paul Bouton, André Delvaux, Chris, é obvio, e outros. Decidimos que a sociedade seria belga para que o negativo não fosse embargado em caso de proibição, mas estávamos conscientes de que por isso mesmo não poderíamos nos beneficiar das subvenções francesas. Depois de cinco ou seis anos criamos a ISKRA, sociedade francesa, que nos permitiu ter direito aos prêmios por qualidade. Com relação ao grupo Medvedkine, era uma espécie de associação, não uma sociedade de produção, criada para dar a palavra aos que não a tinham e queriam falar, dizendo-lhes que não podíamos fazê-lo em seu lugar. Tinham uma equipe de*

montagem, nós lhes enviávamos uma montadora, mas eram eles que tomavam as decisões, e no final eu me encarregava das mixagens.
Antoine Bonfanti engenheiro de som, *Positif* n°433, 1997, p.93.

Nos operários-cineastas como nos cineastas militantes acontece que nas redes de objetividade se desliza cada vez mais o motivo do subjetivo: seguir, por exemplo, a passagem progressiva para o princípio subjetivo de À beintôt j'espère *(1967, Chris Marker e Mario Marret, formação sindical e política de um militante, individualizado, subjetivizado, remodelado em personagem de cinema) a* Classe de Lutte *(1969, grupo Medvedkine de Besançon, centrado na personagem de uma militante filmada não apenas em suas lutas mas também em sua vida, ela se transforma claramente em "atriz" do filme), e depois em* Lettre à mon ami Paul Cèbe *(1970, Michael Desrois, Antoine Bonfanti, Jose Tey e o grupo Medvedkine de Besançon, percurso de carro seguido por uma voz, espécie de* road movie *pioneiro, onde a improvisação, o prazer, a ironia, a insolência, a liberdade, entram no jogo e se convertem no sentido mesmo da luta - e do filme).*
[...] E eu me pergunto hoje se a lição do slogan "todo filme é político" não era (insidiosamente) que a política, filmada, não podia senão render-se ao jogo do cinema.
Jean-Louis Comolli *"Aquí y ahora: ¿De um cine sin amo?"* em *Filmar para ver. Escritos de teoria e crítica de cinema*, (Buenos Aires, Edições Simurg/Catedra La Ferla (UBA), 2002), p.220.

LA SIXIÈME FACE DU PENTAGONE (1967)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER E FRANÇOIS REICHENBACH **CÂMERA** TONY DAVAL, CHRIS MARKER, CHRISTIAN ODASSO E FRANÇOIS REICHENBACH **TEXTO** CHRIS MARKER; FALADO POR HENRI DE TURENNE **SOM** ANTOINE BONFANTI, HARALD MAURY **MONTAGEM** CARLOS DE LOS LLANOS **FOTOGRAFIAS** MARC RIBOUD **PRODUÇÃO** LES FILMS DE LA PLÉÍADE, SLON **FORMATO** 35 MM P/B E COR **DURAÇÃO** 28 MIN

O filme, que abre com o provérbio "Se as cinco faces do pentágono lhe parecerem impenetráveis, ataque pela sexta", acompanha física e emocionalmente a marcha sobre o Pentágono de 21 de outubro de 1967, um ponto de inflexão central no movimento de oposição nos Estados Unidos à guerra do Vietnã. O filme segue todo o percurso e as atividades da manifestação, festiva e reivindicativa, até sua chegada ao Pentágono e seu bloqueio pela polícia, em um estilo fílmico característico do cinema direto (as cenas de tensão com a polícia diante do Pentágono estão entre as melhores na história do cinema direto) e onde o comentário, principalmente destinado a explicar o evento à platéia francesa, destila pontualmente o inconfundível toque de Marker.

Ao lado, imagem de *La Sixième Face du Pentagone*, 1967; abaixo, imagem de *À Bientôt, J'espère*, 1968

A força deste documento montado por Chris Marker e François Reichenbach reside tanto na violência que nos mostra como na forma com que os dois realizadores nos mostram o acontecimento. Uma cena em particular atrai nossa atenção. Exatamente no momento em que os manifestantes e as forças da ordem se encontram frente a frente, separadas por apenas alguns metros, a câmara se une aos manifestantes, abraçando seu ponto de vista e seu ritmo. No momento em que explode a violência, a câmara troca de lado e, contra todas as expectativas reaparece atrás das linhas dos soldados americanos e pode filmar assim em primeiros planos os rostos incrédulos dos jovens GI. Momentos de suspense, eminentemente emocionantes porque dão conta do desenvolvimento de todo um país (tanto o dos manifestantes como o dos militares), esses poucos minutos filmados do ponto de vista das forças da ordem testemunham admiravelmente a liberdade permitida à mídia para dar conta da realidade do conflito vietnamita.
Luc Lagier *Bref*, nº48, p. 63

O que Chris Marker conserva desta jornada que assistiu à marcha de 100.000 jovens sobre o Pentágono, é a experiência cívica que eles mesmos conservam: passar do discurso à ação. Tê-la vivido juntos, ter passado assim da adolescência à idade adulta. De alguma maneira o filme poderia hoje parecer uma apologia da sociedade americana, graças à maneira em que permite a sua juventude assumir suas responsabilidades. Um filme em alguma medida mais cívico que militante.
Gérard Collas *"La sourire du chat", Images documentaires*, nº 15, 1993, p.27.

À BIENTÔT, J'ESPÈRE (1968)

REALIZAÇÃO MARIO MARRET E CHRIS MARKER **IMAGEM** PIERRE LHOMME **SOM** MICHEL DESROIS **VOZ** CHRIS MARKER **MONTAGEM** CARLOS DE LOS LLANOS **PRODUÇÃO** SLON **FORMATO** 16 MM, P/B **DURAÇÃO** 55 MIN (OUTRAS FONTES: 43 MIN)

Filme que aborda as greves e as atividades reivindicativas e culturais dos trabalhadores da fábrica têxtil da Rhodiaceta em Bensançon durante 1967, todo um prelúdio ao Maio do 68. A maior parte do tempo é ocupado com entrevistas com os trabalhadores e suas mulheres que descrevem suas condições e demandas trabalhistas não como mera reclamação de direitos sindicais mas como recusa do sistema, e a reivindicação de direitos culturais e educativos. O filme foi a origem da organização dos grupos Medvedkine, uma idéia proposta por Marker e que seriam torandos realidade sobretudo por Pol Cèbe e Bruno Muel, onde os trabalhadores passariam a realizar documentários e noticiários militantes com o apoio da SLON.

A bientót, j 'espere. *Passou pela primeira vez na televisão no programa Camera 3, em 5 de março de 1968, e a primeira projeção pública ocorreu em Besançon em 27 de março seguinte. O belo maio* estava muito próximo e a história estava apenas começando. Esta projeção diante os "Rhodia", da qual Marker participava, era consoante com o espírito dos tempos: agitada. Às críticas feitas pelos operários à imagem que fazia deles, Marker respondia: "no máximo seremos sempre exploradores bem intencionados, mais ou menos simpáticos, mas do exterior e, da mesma forma que para sua liberação, a representação e a expressão no cinema da classe trabalhadora será obra dela mesma. E quando os operários tiverem em suas mãos aparatos audiovisuais, nos mostrarão seus filmes sobre a classe operária e sobre o que é uma greve, e o interior de uma fábrica." Antoine Bonfanti, engenheiro de som, registrou todo este debate. É, se podemos dizer, um filme sem imagens, chama-se* La Charniére, *e é um dos documentos mais preciosos que possuímos para compreender o espírito daquela época.*
Émile Breton *1'Humanité*, 30 de novembro de 2002 ** "Le joli mai", no texto original, utilizando o título do filme de Marker para referir-se ao maio de 68.*

Lembro-me de um dia quando entrei na sala de montagem de À bientôt j'espère, *quando ele [Marker] preparava as mixagens: vi realmente um compositor compondo música, era fabuloso.*
Valèrie Mayoux montadora. *Positif*, nº 433, 1997, p. 95.

*[*À bientót j espere*] É imenso. E, sim, é um prazer para o espectador. E inclusive um alívio que se parece um pouco com a felicidade. Nestes inícios do salazarismo brando que ameaça ser o pompidoulismo, é como respirar um balão de oxigênio. Há um espetáculo mais belo que ver aparecer a luz em um rosto, em um olhar? Um rosto de um homem, em* À bientôt j'espère. *Um rosto de uma mulher em* Classe de Lutte *[...] Chris Marker descobre que estar longe do Vietnam é estar muito perto de Bensançon e que se trata do mesmo combate. O terceiro mundo na França chama-se classe operária. Que os* maquis *na França são as fábricas onde se ganha a guerra no dia-a-dia e de todos os dias contra o patrão capitalista, e os guerrilheiros são os torneiros, fresadores, datilógrafos, pedreiros, manipuladores de fábricas de iogurte.*
Jean-Louis Bory *Nouvel observateur*, 28 de julho de 1969.

Imagem de *On vous Parle de Prague: Le Deuxième Procès d'Artur London*, 1969

ON VOUS PARLE DE PRAGUE: LE DEUXIEME PROCES D'ARTUR LONDON (1969)

COMENTÁRIO E MONTAGEM CHRIS MARKER **IMAGEM** PIERRE DUPONEY **INTERPRETAÇÃO** YVES MONTAND, JORGE SEMPRÚN **PRODUÇÃO** SLON **FORMATO** 16 MM, P/B **DURAÇÃO** 30 MIN

É ao mesmo tempo documento do processo de realização de *L'Aveu/A confissão* (Costa Gavras, 1970), adaptação das memórias do comunista tcheco Arthur London, e manifestação de solidariedade com os principais colaboradores do filme de Gavras - Yves Montand, Simone Signoret, Jorge Semprún e o próprio London. Arthur London foi detido em 1951 em um expurgo stalinista, encarcerado e torturado durante dois anos e forçado a confessar no processo Slansky (1952) que julgou quatorze pessoas em um dos últimos julgamentos públicos stalinistas na Europa Oriental. O filme analisa algumas das razões da controvérsia despertada pelo filme de Gavras, acusada de panfleto anti-comunista, destacando também, e em relação com a polêmica deflagrada, a importância política do filme por sua natureza de ficção elaborada para o grande público. O segundo processo contra London, a que faz alusão o título, refere-se à retirada da nacionalidade tcheca que London sofreu pela segunda vez por participar em A Confissão.

Quando em 6 de junho de 1990 acompanhei Yves Montand e Costa-Gavras na primeira projeção de L'Aveu/A Confissão *em Moscou, pensamos no que se dizia freqüentemente durante a filmagem: "O dia em que mostrarmos isto na URSS, é que algo realmente mudou". A projeção teve lugar no Kinocentr. Os soviéticos - ainda eram soviéticos - compreendiam as palavras do processo, viam a multidão enfrentar os tanques russos em Praga... Entre a imprensa da perestroika, reconhecia-se que, havia não muito tempo, explicavam a seus leitores que Montand se havia vendido ao capitalismo, e o mostravam recebendo um punhado de dólares dizendo: "Muito bom..." Algo realmente havia mudado.*
Chris Marker *"Six lettres à Alexandre Medvedkine (Le tombeau d'Alexandre)", Positif*, nº391, setembro 1993, p-53.

ON VOUS PARLE DE BRÉSIL: TORTURE (1969)

FORMATO 16 MM **DURAÇÃO** 20 MIN

Utilizando materiais de noticiário procedentes de Cuba, Marker reedita as entrevistas com quinze prisioneiros políticos brasileiros postos em liberdade em troca da liberação do embaixador norte-americano no Brasil seqüestrado por um grupo guerrilheiro em setembro de 1969. Os prisioneiros relatam as torturas a que foram submetidos nas mãos dos militares da ditadura.

JOUR DE TOURNAGE (1969)

IMAGEM PIERRE DUPONEY **PRODUÇÃO** SLON **FORMATO** 16 MM **DURAÇÃO** 11 MIN

Uma espécie de seqüela do *On vous parle de Prague*, que condensa os momentos mais relevantes de um dia de filmagem de *L'Aveu/A confissão* (Costa Gavras, 1970)

ON VOUS PARLE DE BRÉSIL: CARLOS MARIGHELA (1970)

IMAGEM: CHRIS MARKER **PRODUÇÃO** SLON **FORMATO** 16 MM, P/B **DURAÇÃO** 17 MIN

Filme de contra-informação, tanto em seu conteúdo como em sua forma cinematográfica, analisa a história recente do país através do retrato político do brasileiro Carlos Marighela, que lutou pela liberdade e contra o apoio dos Estados Unidos à ditadura em seu país, organizando pequenos grupos de guerrilha urbana, e foi assassinado em uma emboscada realizada por 80 policiais dos esquadrões da morte em novembro de 1969.

LA BATAILLE DES DIX MILLIONS (1970)

IMAGEM SANTIAGO ÁLVAREZ, NOTICIÁRIOS ICAIC **MÚSICA** LEO BROUWER **VOZ** GEORGES KIEJMAN, EDOUARD LUNTZ **MONTAGEM** VALÉRIE MAYOUX, CHRIS MARKER **PRODUÇÃO** K. G. PRODUCTION, SLON, RTB, ICAIC **FORMATO** 16 MM, P/B **DURAÇÃO** 58 MIN

Depois de *Cuba sí*, Marker volta a manifestar sua solidariedade com a Revolução cubana abordando possivelmente o mais emblemático dos projetos do Castro: la zafra (reunião da colheita de cana de açúcar) de 1969-70 que, com o esforço coletivo de todo o povo cubano, devia alcançar os dez milhões de toneladas. Com o apoio de Valérie Mayoux (colaboradora habitual de Marker nesta época), Marker utilizou

Imagens de *On vous Parle de Brésil: Torture*, 1969

imagens dos filmes de propaganda de Santiago Álvarez e do noticiário cubano junto a materiais recolhidos durante sua própria visita a Cuba - sobretudo do final de colheita de cana-de-açúcar no leste, filmados pelo mesmo Álvarez - para colocar no contexto das tensões internacionais este utópico e simbólico gesto de resistência ao bloqueio norte-americano que finalmente não pôde ser alcançado, e refletir a dura realidade cubana contemporânea marcada pelo racionamento e as privações. Mais austero e rigoroso, o filme realiza veladas críticas àqueles que no Ocidente só consideram a revolução cubana como uma moda e se esquecem da luta diária em que o povo cubano está implicado. Inicia com a frase: "Cuba este ano já não está na moda".

Fazendo La Bataille des dix millions *ele teve que ir embora e me disse : "Valérie, vou deixar você montar a seqüência", e eu fiquei espantada, porque naturalmente não disse nada sobre o quê imaginava para aquilo. De qualquer modo, não poderia dizer previamente, da mesma forma que um alquimista não conhece a fórmula do seu experimento com antecedência. Por isso o surgimento do vídeo, da informática e de outros sintetizadores foram motivo de alegria para ele, porque lhe permite uma flexibilidade formidável.*
Valérie Mayoux montadora. *Positif*, nº 433, 1997, p. 95.

O comentário de Marker é ao mesmo tempo informativo (dados econômicos da batalha pela colheita, os problemas centrais da moenda, cifras de produção de leite, pneus, sabão) e reflexivo. ("Algo que não se deve jamais esquecer quando se tenta fazer balanço. Uma cidade sediada não é um cortejo amoroso"). Só excepcionalmente descobrimos toques mais próximos dos comentários precedentes de Marker, um aspecto mais "escrito", mais "literário", como quando, ao tomá-la com a indiferença que certos europeus às vezes demonstram ao se desinteressarem dos países revolucionários no momento em que a revolução se converte em local, para eles em "realidade cotidiana ... dificuldades cotidianas", e se reservam aos povos "completamente mártires ou completamente vitoriosos", Marker arrisca esta comparação: "Como essas velhas atrizes que se casam a cada vez com homens mais jovens, nos casamos com causas mais jovens e procuramos também um novo rosto para nossos sonhos".
Albert Cervoni *L'Humanité*, 3 de fevereiro, 1971.

ON VOUS PARLE DE PARIS: LES MOTS ONT UN SENS (1970)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER E COLETIVO SLON **IMAGEM** CHRIS MARKER **PRODUÇÃO** SLON **FORMATO** 16 MM, P/B **DURAÇÃO** 19 MIN

O livreiro e editor François Maspéro fala, em sua livraria 'La joie de lire', de seu papel de divulgador do pensamento revolucionário contemporâneo. Este caloroso filme nos mostra uma editora e uma livraria diferentes, que desejam abrir um espaço de contra-informação e de reflexão política.
Catálogo da Videoteca de Paris

LE TRAIN EM MARCHE (1971)

IMAGEM JACQUES LOISELEUX **VOZ** FRANÇOIS PÉRIER **PRODUÇÃO** SLON **FORMATO** 16 MM, P/B **DURAÇÃO** 32 MIN

Marker concebeu este ensaio para ser projetado como um prefácio antes da projeção de Stschastje (*Happiness, Le Bonheur, Ladrones*, em seus diferentes títulos internacionais), um esquecido filme mudo rodado por Medvedkin em 1934 (Jay Leyda dá a data de 1935 em seu *"Kino"*), para sua reestréia parisiense em 1971 (Marker adicionou uma trilha sonora com temas de Mussorgski). O média-metragem inclui fragmentos de *Turksib* (Viktor Turin) e do *kino-glaz* de Vertov, assim como uma longa entrevista com o próprio Medvedkin em que este, aos 70 anos, evoca os tempos do cinema-trem. Uma das produções SLON mais significativas. Com admiração e simpatia, Marker e seus companheiros cineastas-operários nos apresentam um setuagenário Alexandre Medvekin nos depósitos dos trens cinematográficos dos anos 30, um experimento mítico do cinema participativo e itinerante, que seria emulado em alguns projetos de cinema militante nos anos 60 e 70.

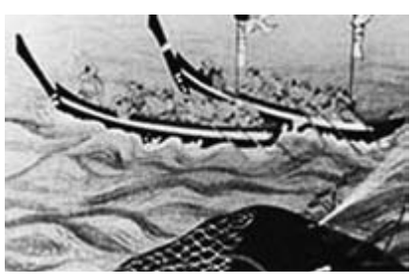
Ao lado, imagens de *On vous Parle de Paris: Les Mots ont un Sens*, 1970; abaixo, imagem de *Vive la Baleine*, 1972

*Num dia de janeiro de 71 conheci Alexandre Medvedkin em Paris, e passamos uma semana juntos. Chris organizava: projeções e filmagem. Mostrava nossos filmes para Medvedkin e o filme de Medvedkin [*Le bonheur*] aos militantes de Bobinbny, e filmávamos nos depósitos de locomotivas de Noisy-le-Sec, e Medvedkin falava, falava, falava. O velho lutador vencia todos os combates por desistência, utilizando três intérpretes por dia. Marker telefonava para encontrar um quarto, porque Medvedkin continuava falando: do cinema, da Revolução, da alegria de viver seu combate dos anos trinta, da alegria dos encontros de 71, de* Bonheur. *Contava seus velhos roteiros que para nós pareciam novos, seu cinema "satírico-político", todos os filmes que havia feito e os que não havia conseguido fazer. Nós perguntávamos: e o trem?*
Pol Cèbe animador dos grupos operários-cineastas. *L'avant scène du cinéma*, nº 120, 1971, p.9

E o trem, o cine-trem, transformou-se um pouco em um mito para todos nós. Como se apesar da diferente distância dos trilhos, tivesse escapado de seu lugar e de seu tempo para identificarse com tudo o que avança, tudo o que se move. Cine-trem, trem da Revolução, trem da História, não lhes faltaram sinais contraditórios, nem mudanças de linha. Mas o erro maior que se pode cometer é acreditar que está parado.
Últimas frases do comentário. *L'avant scène du cinéma*, nº 120, 1971, p.14

VIVE LA BALEINE (1972)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER E MARIO RUSPOLI **FORMATO** 35MM **DURAÇÃO** 30 MIN



Incorporando materiais de *Les Hommes de la baleine* (1965), filme de Mario Ruspoli sobre a caça de baleias nos Açores para o qual Marker havia escrito o comentário, este curta-metragem, com maior carga política do que o estudo antropológico de Ruspoli, aborda a relação entre os homens e as baleias no passado, com referências a Herman Melville, à cultura dos Inuit ou às gravuras japonesas e pinturas dos séculos XVIII E XIX, para desembocar em uma condenação das frias e impessoais práticas da indústria baleeira contemporânea que estão provocando a ruptura do equilíbrio e a ecologia da relação entre o homem e a natureza. O comentário combina uma voz masculina, que encarna a tradicional voz do documentário expositivo, com uma voz feminina (Valérie Mayoux) íntima e poética que evoca a baleia.
A partir de Catherine Lupton, Memoires of the Future (2005)

ON VOUS PARLE DE CHILI: CE QUE DISAIT ALLENDE (1973)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER **PRODUÇÃO** SLON **DISTRIBUIÇÃO** ISKRA **FORMATO** 16 MM, P/B **DURAÇÃO** 15 MIN

O filme remonta algumas passagens do filme de Miguel Littin *Compañero presidente* (1971), que reunia uma longa conversa entre Régis Debray e o presidente Allende, com a finalidade de ajudar o público francês a compreender o projeto político de Salvador Allende e das força que são enfrentadas.

L'AMBASSADE (1974)

PRODUÇÃO E.F.K. **FORMATO** SUPER 8, COR **DURAÇÃO** 20 MIN

Uma espécie de "conto político" (Guy Gauthier), na forma de um diário fílmico rodado em Super-8, imagens supostamente encontradas em uma embaixada francesa. Nele ficaram registradas visualmente a convivência e as discussões de um grupo heterogêneo de homens e mulheres politicamente ativos e refugiados na embaixada após um golpe de estado, imagens sobre as quais o autor da filmagem anota verbalmente seus comentários como observador discreto e privilegiado. O filme, cujo conteúdo evoca e reflete sobre o recente golpe de estado no Chile, expõe as fragmentações e os desencontros ideológicos e estratégicos da esquerda.

Este não é um filme. São notas registradas dia a dia, na verdade comentários de outras notas escritas quando não filmava. Embora fosse para fazer uma demonstração das possibilidades do super-8, teria preferido fazer em outro local diferente desta embaixada, e com outros personagens diferentes dos refugiados políticos.
Chris Marker comentário inicial do filme, reproduzido em Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivais multimédia* (Paris, L'Harmattan, 2001)

Voltar a ver este filme hoje significa primeiro calibrar em que medida o tempo passado modificou nosso olhar. Divisar a torre Eiffel no final do filme já não nos deixa em guarda diante de um possível cenário político "à moda chilena" em uma França onde a esquerda tivesse vencido as eleições, mas diante da impressão de realidade produzida pelo filme em si. A chave abre hoje uma nova porta que entra em contradição, sem dúvida, com as intenções originais do filme. Embora a torre Eiffel seja bem real, e baste para situar o filme em Paris, ao mesmo tempo revela ao espectador que está assistindo a uma ficção! Como se a vontade de agitação política tivesse dado lugar a uma reflexão moral sobre o poder da imagem.
Gerard Collas *"Le sourire du chat"*, Images documentaires, nº15, 1993, p.4

Ao lado, imagem de *On vous Parle de Chili: Ce que disait Allende*, 1973; abaixo, imagem de *L'Ambassade*, 1974

Documentário sobre a greve que os trabalhadores da fábrica de relógios Lip em Besançon (França) que se inicia em 1973 com a ocupação da fábrica, e sua volta à operação administrada pelos próprios operários, até que a polícia a fecha nove meses depois. O material havia sido filmado pelo coletivo CREPAC (Centre de Recherchce de L'Education Populaire et Action Culturelle), convidado pelos trabalhadores a registrar o desenvolvimento da greve, coletivo que recorreria a Marker para que se ocupasse de lhe dar forma e editar.
Refundido de *Film Comment* e *Catherine Lupton*

LA SOLITUDE DU CHANTEUR DE FOND (1974)

IMAGEM PIERRE LHOMME, YANN LE MASSON, JACQUES RENARD **SOM** ANTOINE BONFANTI, MICHEL DESROIS **PRODUÇÃO** SEUIL AUDIO-VISUEL COM YVES MONTAND, BOB CASTELLA **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARR 35MM, COR **DURAÇÃO** 60 MIN

Em fevereiro de 1974, Yves Montand aceitou preparar em uma semana uma apresentação com suas canções mais conhecidos em prol dos refugiados chilenos do golpe de estado que derrubou Allende. Este filme mostra a tensão nervosa, os momentos de relaxamento, tudo o que precedeu sua impecável aparição no cenário do Olympia parisiense. Uma hábil montagem alternada entre a atuação final e os ensaios da semana anterior, mostra o cuidado com o que a apresentação é preparada por Montand. Enquanto nos deliciamos com o virtuoso estilo do cantor, Chris Marker nos faz entender mais profundamente o homem. Montand fala de política, de mulheres; e assistimos a fragmentos de alguns de seus melhores papéis (*La Guerre est Finie, Z, Le aveu/A confissão*). No final entendemos Montand quando diz, 'Canto hoje para que não esqueçamos o sangue de ontem'.
Pacific Film Arquive

LA SPIRALE (1975)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER, ARMAND MATTELART, JACQUELINE MEPPIEL, VALÉRIE MAYOUX, SILVIO TENDLER E PIERRE FLEMÓNT **SOM** ANTOINE BONFANTI, LUC PERINI, SPIRAL **VERSÃO EM INGLÊS** COMENTÁRIO TRADUZIDO POR SUSAN SONTAG **PRODUÇÃO** REGGANE FILMES, SEUIL AUDIVISUEL **FORMATO** 35 MM **DURAÇÃO** 155 MIN

Obra coletiva realizada por Armand Mattelart, Jacqueline Mappiel e Valérie Mayoux em que Marker colabora como supervisor de produção e com a redação do comentário, cuja inscrição no filme foi conflitiva. A partir da experiência no Chile de Armand Mattelart (que havia sido expulso depois do golpe) e de suas perspectivas de análise sócio-política do que havia ocorrido no Chile, constroem um filme de compilação contando com os materiais excepcionais que televisões e cineastas da esquerda de diferentes países tinham filmado no Chile durante os três anos anteriores. O filme apresenta uma detalhada análise do processo que conduz à derrocada do governo da Unidade Popular, reconstruindo o período completo da eleição de Salvador Allende em 1970 até o golpe de estado do General Pinochet em setembro de 1973. A estrutura, construída a partir de sete figuras que pontuam o desenvolvimento da estratégia da burguesia chilena e do imperialismo (O Plano, O Jogo, O Front, O Enfoque, O Ataque, A Arma, O Golpe), joga com o conceito de espiral para organizar a progressão dramática e dar sentido a uma série de ocorrências e personagens, aparentemente e às vezes intencionalmente fragmentários, evocando talvez o resultado dialético entre a circularidade e o sentido da história.

La Spirale é sem dúvida o relato definitivo do golpe de estado no Chile em 1973, e está entre os filmes políticos mais importantes de todos os tempos. Utilizando uma sofisticada montagem de imagens de noticiários e outros materiais filmados do período, La Spirale investiga cuidadosa e logicamente os detalhes de como sob a inspiração e a direção dos Estados Unidos, a direita chilena pôde desestabilizar e finalmente destruir o governo democraticamente eleito de Allende e da Unidade Popular. Os cineastas rechaçam a idéia de que o brutal desenlace no Chile tenha sido um fato trágico inevitável. A mensagem implícita é que a espiral de reação e terror poderia ter sido detida, mas só se as forças organizadas da esquerda se unissem ao redor de um programa revolucionário. O título descreve tanto o tema do filme como sua estrutura. Diversas partes do filme se desenvolvem em progressão dramática do nascimento até a destruição da Unidade Popular, mas a ordem dos acontecimentos é determinada antes pela tese coletiva do filme que por sua cronologia. [...] O caráter "definitivo" do filme reside na consciência dos cineastas da distância analítica entre eles e o golpe. Em La Spirale o golpe não é um evento finito e histórico: sua significação muda constantemente durante o processo de ser reescrito e recriado por aqueles que pensam sobre e falam dele. "O primeiro filme sobre o Chile que consegue realizar uma análise completa da esquerda e do centro chilenos", segundo Costa Gavras.

Blinding Light Cinema blindinglight.com:8o81/prog.asp?archive=aso00

La Spirale é o resultado de um trabalho realizado por um grupo de pessoas procedentes de horizontes muito diferentes, e com práticas diferentes. Minha vida no Chile e na América Latina (vivi ali desde 1962 até que a ditadura militar me expulsou em 1973) me havia permitido estar em contato profundo com os três períodos determinantes (Alessandri, Frei, Allende) para reunir os elementos e começar a elaboração política de uma questão crucial: a ascensão do fascismo no Chile. Além disso, minha experiência profissional e militante foi centrada na análise das ideologias e dos problemas que o controle do aparato cultural representava para a esquerda, e seu papel na batalha da mídia. É por isso que Chris Marker (que desempenhou o papel de aglutinador da equipe), e que eu havia conhecido no Chile em 1972, propôs desde minha chegada a Paris materializar esta experiência, estas idéias e esta análise em forma cinematográfica. Entramos em acordo sobre o eixo sobre o qual íamos organizar e dar unidade à história chilena, unidade que tinha origem em uma proposição simples: como a burguesia havia construído sua estratégia, como havia descoberto "sua" linha de mobilização? Dialeticamente, estavam fadadas a desaparecer as ocasiões perdidas da esquerda, e a serem descritos seus feitos e gestos. [...]

A última etapa foi a do comentário. E é onde Marker volta a intervir. No começo de dezembro (1974), revisamos completamente o filme. Enquanto Marker fazia criteriosas sugestões, eu indicava um esboço, por assim dizer, de comentário, o por quê e o valor de cada elemento, as correspondências, a lógica dos encadeamentos, as alternativas que se abriam para comentar um acontecimento, o lugar de um personagem, etc... [...] Michèle Mattellart e eu redigimos então um longo texto de comentário, um rascunho que passamos a Chris e que ele trabalhou, adaptou, enriqueceu com suas contribuições pessoais, esse estilo por outro lado tão reconhecível (e não falo somente do crocodilo e das tulipas que com certeza antes foram gladíolos).

"**Entretien avec Armand Mattelart**", *Positif*, n°180, 1976.

Uma das razões de ser do filme era a excepcional quantidade de material existente sobre o Chile, uma vez que durante três anos todo mundo tinha ido filmar lá: as televisões americanas, as equipes de cinema da esquerda, americanos e também europeus... Era preciso reunir os documentos. Fomos um pouco a todos os cantos. Lembro de um dia na Film Library de Nova York. Revisei os rolos em uns aparelhos vetustos que não seria de imaginar que fossem encontrados ali: uma pequena manivela manual, e eu olhava o filme inclinando a cabeça 45 graus! Tudo o que esperávamos encontrar sem acreditar que poderíamos, estava ali! Era como se eu

visse o filme desenrolar diante dos meus olhos. Jacqueline [Meppiel] por sua vez, recuperou muitas coisas em Havana, entre outros lugares.
Valone Mayoux montadora. *Positif*, nº 433, 1997, p. 95.

Uma concepção do tempo não-histórico, circular, que parece condicionada pela fatalidade, faz que transpareçam os encontros devidos ao acaso e que não são menos terríveis - quando ouvimos na trilha sonora as conversas pelos radiocomunicadores entre os oficiais rebeldes no momento do golpe, uma frase em espanhol, retornamos repentinamente à Espanha de 36, à voz pela rádio de Queipo de Llano ("para cada nacionalista morto mataremos dez marxistas", e o oficial chileno diz o mesmo só que com cem marxistas). Premonição e circularidade, que não deixa de evocar Jorge Luis Borges, e para dar uma medida adequada também há o "jogo", essa espécie de estratégia da aranha, de Monopoly do imperialismo: criado por mentes brilhantes para aprender como "desestabilizar" os regimes populares. [...] Bem entendido, os autores de La Spiral recusam o fatalismo. Sabem que a vitória do imperialismo não é inevitável.
Que La Spirale seja um filme belo, não é sem razão. Os figurinos ilustrativos de Folon [soldados desenhados por Jean-Michel Folon] pontuam a exposição, ritmando sua respiração. A montagem conhece perfeitamente nossas reações, sabe responder a nossas objeções, despertar nossa atenção. Marker, ao colocar a última forma verbal neste comentário virtualmente elaborado fora do filme, confere-lhe um brilhantismo e uma agressividade que fazem do filme um instrumento ainda mais agudo.
Paul-Louis Thirard "*À propos de La Spirale*", Positif, nº 180, 1976, pp. 25-6.

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (1977)

SOM E MONTAGEM CHRIS MARKER **EQUIPE DE TRABALHO** LAVÉRIE MAYOUX, LUCE MARSAN, PIERRE CAMUS, ANNIE-CLAIRE MITTELBERGER, CHRISTINE AYA, PATRICK SAUVION, JEAN-ROGER SAHUNET **VOZES** SIMONE SIGNORET, JORGE SEMPRÚN, DAVOS HANICH, SANDRA SCARNATI, FRANÇOIS MASPERO, LAURENCE CUVILLIER, FRANÇOIS PERIER, YVES MONTAND **SCRIPT** EUPHÉTE KOSINKI **TÍTULOS DOS CRÉDITOS** ETTIENE ROBIAL **LABORATÓRIOS** ÉCLAIR, SFP, SCIENCE-FILMS **DOCUMENTOS** SLON, CREPAC, INA, ICAIC, AFI, ARC, UNICITE, ALLIANCE DESJEUNES POUR LE SOCIALISME, ROUGE, TORR E BENN, GAMMA, VISNEWS, ATELIER POPULAIRE, NEWSREELS, NEYRAC FILMS, FILM POLSKI, ACTUALITÉS FRANÇAISES, PATHÉ CINÉMA **FILMAGEM DOS DOCUMENTOS** EUROTITRES **AUDITÓRIO** ANTEGOR **SINTETIZADOR** EMS **MÚSICA** LE TEMPS DES CERISES (ARRANJO DE J. F. GOYET, INTERPRETADA PELO THÉÂTRE Á BRETELLES), MUSICA NOTTURNA NELLE STRADE DI MADRID, DE LUCIANO BERIO, SOBRE O QUINTETO 60 DE BOCCHERINI (ORQUESTRA NACIONAL DA RADIO-FRANCE, DIR. PIETRO BELUGI) Estes créditos finais vêm precedidos do seguinte texto: "Os Verdadeiros autores deste filme, embora em sua maior parte não tenham sido consultados sobre o uso feito aqui de seus documentos, são os inumeráveis câmaras, operários de som, testemunhas e militantes cujo trabalho se opõe sem cessar ao dos Poderes, que gostariam que não tivéssemos memória..." [E a seguir, uma longa enumeração dos co-autores do filme.] **PRODUÇÃO** ISKRA, INA, DOVIDIS **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARA 35, P/B E COR **DURAÇÃO** 240 MIN

Existem diversas versões diferentes do filme. Em 1988 Marker produziu uma versão de 3 horas para a televisão britânica com uma novo final, registrando alguns eventos políticos ocorridos desde sua realização original, e com o título de A grin Without a Cat. Em 1993 Marker realiza uma nova "reatualização" de 3 horas, tanto em versão francesa como inglesa para acrescentar acontecimentos ocorridos desde a queda do Comunismo. Em 1997 Marker prepara uma terceira versão francesa para a retrospectiva na Cinemathéque Française de fevereiro de 1998, eliminando alguns materiais de difícil compreensão para o público francês contemporâneo e de fora da França, e tornando-o mais curto para torná-lo mais fácil de assistir.
Cf. Catherine Lupton *Memories of the Future* (2005), pp. 227- 8.

Um ambicioso ensaio global sobre uma década decisiva de historia política. Começando por 1967, o ano que Marker considera o ponto de não-retorno, são repassados os conflitos do Vietnam, da Bolívia, Maio de 68, Praga e Chile, e discute-se o destino da Nova Esquerda. O filme divide-se em duas partes, cada uma dividida em duas seções:

PRIMEIRA PARTE *LES MAINS FRAGILES*:
1. Du Viét-nam à la mort du Che
2. May 68 et tout ça

SEGUNDA PARTE *LES MAINS COUPÉES*:
3. Du Printemps de Prague au programme commun
4. Du Chili à... Quoi, au fait?

Cenas da terceira guerra mundial 1967-1977. Alguns pensam que a terceira guerra mundial começará com um míssil nuclear. Para mim, essa será a forma como irá acabar. Enquanto isso, estão tomando forma as figuras de um intrincado jogo, um jogo cuja decodificação dará aos historiadores do futuro - se é que eles ainda existirão – muitas dores de cabeça. Um jogo estranho. Suas regras mudam à medida que a partida evolui. Para começar, a rivalidade entre os superpoderes se transforma não apenas em uma Sagrada Aliança dos Ricos contra os Pobres mas também em uma co-eliminação seletiva das Vanguardas Revolucionárias, uma vez que as bombas poriam em perigo as fontes de matéria-prima. E também em uma manipulação dessas vanguardas para conseguir objetivos que não são delas. Durante os últimos dez anos, alguns grupos de forças (freqüentemente de forma mais instintiva que organizada) tentaram de jogar também esse jogo, embora o tenha feito quebrando as peças. Fracassaram em tudo o que tentaram. Entretanto, foi sua existência mesma o que transformou mais profundamente a política de nosso tempo. Este filme pretende mostrar algumas fases desta transformação.
Chrís Marker

Num belo dia, como estava de folga, decidi colocar em ordem o barracão da ISKRA. Era literalmente um barracão, com prateleiras onde se amontoavam latas de todas as pessoas que haviam filmado coisas em um ou outro momento desde 68, e que não haviam feito nada com isso. Filmagens de todo tipo estavam ali reunidas, cheias de etiquetas – algumas etiquetas paranóicas, clandestinas, camuflavam o conteúdo da lata. Comecei a abrir latas meio mofadas, a colocar um pouco de ordem naquilo tudo... e a descobrir coisas formidáveis. Eu contei a Chris e disse: "Aqui tem um filme a ser feito, um filme-colagem de todos estes fragmentos". Ele aceitou o desafio e começamos – era 1973 – a realizar um repertório do material a partir de seu ponto de vista.
Valone Mayoux montadora. *Positif*, nº 433, 1997, p.94.

Não pretendo ter conseguido um filme dialético. Mas tentei, por uma vez (tendo abusado outras vezes do exercício do poder através do comentário-dirigente) devolver ao espectador, por meio da montagem, "seu" comentário, ou seja, seu poder.
Chris Marker apresentação em *Le fond de 1'air est rouge. Scénes de la troisiéme guerre mondial*. 1967-1977. Textes et description d'um filme de Chris Marker (Paris, François Maspero, 1978)

Que risco querer abordar dez anos de lutas revolucionárias por meio de um filme de montagem. [...] O resultado é sem dúvida proporcional às dificuldades e armadilhas, numerosas, que assaltam tamanho empreeendimento. Isto nos diz respeito diretamente, isto nos chega direto ao coração, ao estômago, menos à cabeça, porque assim reconhecemos nossa implicação direta em tudo o que constitui a matéria deste filme. Se o filme estiver é inspirado, se chegar a nos emocionar, isto acontece porque o próprio Marker está refletindo conosco sobre o que foi uma parte absorvente de sua vida ao longo de todo esse período.
A reflexão é o ponto de partida, o método e a culminação natural deste filme. Le fond de l'air est rouge nos emociona, mas não "viola" o espectador, porque constantemente chama nossa atenção para aquilo sobre o que se baseia o trabalho do cineasta. Não é uma reconstrução histórica, a montagem não tenta jamais impor uma evidência que prescinda da reflexão do espectador. [...]
A revolução, nos lembra Marker, é um processo muito longo, em escala histórica, semeado de derrotas e de voltas atrás. Entretanto, o que me parece mais interessante para conservar do filme é que sua reflexão política parece justa, corrreta. Nem o reformismo, em suas variantes social-democratas ou stalinistas, nem o maoismo ou os burocratas soviéticos, nem a esperança guerrilheira na América Latina, ninguém fica fora.
Um tour de force *cinematográfico e palavras de alento à lucidez política. O genérico, onde se misturam magnificamente imagens do Potemkine de Eisenstein com*

aquelas das lutas dos anos sessenta, parece nos sugerir que os fracassos e as esperanças frustradas não são mais do que um ensaio geral como em 1905. Em todo caso, nossa época se transformou em um tempo de sobressaltos revolucionários.
Paulo Paranagua "*Droit au coeur*". Rouge, 9 de novembro de 1977.

Estamos todos cobertos de hematomas. Aqueles que saltaram uma ou outra trincheira nos últimos quinze anos - aqui na França ou em qualquer outro lugar. Le fond de l'air est rouge *será uma excelente terapia para aqueles que não quiseram deixar que lhes cortassem as pernas a amargura ou o rancor. [...]*
Este filme é um espelho que se estende até cada um de nós, um espelho que passeia por todos os caminhos que freqüentamos ou atravessamos. [...]
Subjetivo apenas o bastante para não ser didático, suficientemente objetivo para não cair no gratuito, o filme toma alguma coisa de todos os gêneros - poema visual, carta-confidência, crônica, reportagem, ensaio - para dissolvê-los ao final em um só: a descrição de dez anos de itinerários através do mundo. [...]
Chris Marker voltou o áudio-visual sobre si mesmo, tratando a imagem instantânea como um escritor faz com as notas escritas, o arquivista com os documentos: para transformar o acontecimento em experiência, relacionar os dados, os fatos, as pessoas umas às outras de forma que alcançam um sentido, ou seja, um conjunto. [...]
Marker não ajusta nenhuma conta pessoal, com ninguém: nem com Cuba, nem com o Vietnã, nem com Maio do 68. Interroga, corta, confronta - mas não como um policial: como testemunha. Não para confrontar um com o outro: mas sim para distinguir melhor entre as opções que poderão ser escolhidas amanhã entre os becos sem saída e as passagens impossíveis.
Sempre existiu a novela de aprendizagem, e estava em primeira pessoa. Aqui temos o "Bildungfilm", o filme de aprendizagem de nossa geração, escrito com muitas vozes, com nossas próprias mãos, e com centenas de rostos familiares ou desconhecidas em filigrana. [...] Fim da adolescência. Chris Marker faz adultos, sem rir sarcasticamente da juventude.
Regis Débray *Rouge*, 28 de dezembro de 1977.

JUNKOPIA (SAN FRANCISCO) (1981)

IMAGEM CHRIS MARKER, FRANK SIMEONE, JOHN CHAPMAN **EFEITOS ESPECIAIS** MANUELA ADELMAN, TOM LUDDY, SARA STRÖM **MÚSICO** MICHEL KRASNA **PRODUÇÃO**: ARGOS FILMS **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARA 35, COR **DURAÇÃO** 6 MIN **CESSAR DE MELHOR CURTA-METRAGEM DOCUMENTÁRIO** 1985

Durante uma visita a São Francisco em rezão da filmagem de Sans Soleil, Marker e dois colegas filmaram um grupo de desgastadas esculturas na praia de Emeryville,

na costa do Pacifico. As espectrais esculturas são feitas de sucata e restos de madeira jogada pelo mar, com toques de pintura colorida, e representam um avião com hélice, uma cegonha, um canguru, um bright fish e uma espaçonave rudimentar. O ambiente de elegíaco abandono é sublinhado por uma colagem sonora de música sintetizada, som ambiente e trechos de uma emissora de rádio de faixa do cidadão (que parecem comunicações entre uma longínqua astronave e a base na Terra).
Catherine Lupton *Memories of the Future* (2005), p. 151

SANS SOLEIL (1983)

COMPOSIÇÃO E MONTAGEM CHRIS MARKER **AS CARTAS DE SANDOR KRESNA LAS LEE** FLORENCE DELAY (VERSÃO FRANCESA), ALEXANDRA STEWART (VERSÃO INGLESA) **MÚSICA ELETROACÚSTICA** MICHEL KRASNA (TEMA DE SANS SOLEIL: MOUSSORGSKI) VALSE TRISTE DE SIBELIUS, TRATADA POR ISAO TOMITA **CANTO** ARIELLE DOMBASLE **MIXAGENS** ANTOINE BONFANTI, PAUL BERTAULT **IMAGENS INCORPORADAS** SANA NA N'HADA (CARNAVAL DE BISSAU), JEAN-MICHEL HUMEAU (CEREMONIA DES GRADOS) MARIO MARRET, EUGENIO BENTIVOGLIO (GUERRILHAS EM BISSAU) DANIÉLE TESSIER (MORTE DE UMA GIRAFA), HAROUN TAZIEFF (ISLÂNDIA 1970) **AMIGOS E CONSELHEIROS** KAZUKO KAWAKITA, HAYAO SHIBATA, ICHIRO HAGIWARA, KAZUE KOBATA, KEIKO MURATA, YUKO FUKUSAKI (EM TÓQUIO); TOM LUDDY, ANTHONY REVEAUX, MANUELA ADELMAN (EM SÃO FRANCISCO); PIERRE LHOMME, JIMMY GLASBERG, GHISLAIN CLOQUET (EM PARIS) **ASSISTENTE DE DIREÇÃO** PIERRE CAMUS **ASSISTENTES DE MONTAGEM** ANNE-MARIE L'HÔTE, CATHERINE ADDA **MESA DE ANIMAÇÃO INTERTÍTULOS** MARTIN BOSCHET, ROGER GRANGE **EFEITOS ESPECIAIS** HAYAO YAMANEKO **SINTETIZADOR DE IMAGEM** EMS SPECTRE **SINTETIZADORES DE SOM** EMS/VCS 5, MOOG SOURCE **LABORATÓRIO** LTC **AUDITÓRIOS** SIS, AUDITEL **PRODUÇÃO** ARGOS FILMES **FORMATO** 16 MM AMPLIADO PARA 35, COR, 1:1.66 **DURAÇÃO** 100 MIN **GRANDE PRÊMIO DA CRÍTICA INTERNACIONAL**, LONDRES (1983) / **GRANDE PRÊMIO DO FESTIVAL DES PEUPLES**, FLORENÇA (1983) **PRÊMIO DO BRITISH FILM INSTITUTE**, LONDRES (1985)

Uma mulher desconhecida lê e comenta as cartas que recebe de um amigo, um cameraman freelance. Ele viaja por todo o mundo e se mostra especialmente interessado pelos "dois pólos mas extremos de sobreviwência", Japão e África, representada por dois de seus países mais pobres e (apesar do papel histórico que desempenharam) dos quais menos se fala, Guiné Bissau e as ilhas de Cabo Verde. O cameraman se pergunta (e pergunta a todos os seus colegas, pelo menos os que aparecem no filme) que sentido tem esta descrição do mundo da qual ele é instrumento, e que papel desempenham as lembranças que ele mesmo contribui para criar. Um de seus colegas japoneses que tem uma obsessão, mas uma obsessão japonesa em forma de elétron, responde a estas perguntas à sua maneira: ataca as imagens da lembrança e deforma as lembranças por meio de um sintetizador. Um cineasta usa esta idéia para fazer um filme mas, em vez de mostrar os personagens e suas relações reais ou supostas, prefere apresentar a história como uma composição musical com temas recorrentes, contrapontos refletidos e fugas: as cartas, os comentários da mulher, a coleção de imagens, as fotos que tirou e outras tantas que tomou emprestadas. A justaposição destas lembranças cria uma memória fictícia e, ao da mesma forma como antes se lia nas portarias, "O porteiro está fora na escada", aqui se poderia mostrar no início do filme um letreiro dizendo "A ficção está fora".
Catálogo do Festival do Berlim 1983
Página da Internet: *http://www.geocities.com/wolfgang_ball*. Página completíssima dedicada a *Sans Soleil*, contém o roteiro, uma extensa interpretação, bibliografia, links e diversas informações sobre Marker

Sans Soleil *é a luz da memória, a memória das imagens encontradas, das sensações e das emoções vividas. [...]* Sans Soleil *procura recuperar e transmitir as vibrações da vida e de seu renascimento. Como em um jogo de notas da lembrança, de fatos triviais, de flashs que emergem à consciência do cineasta que os organiza e os entrega de novo. Esta estrutura em forma de colagem escolhida por Marker, seu movimento incessante, seu ritmo sempre variável transforma-se em uma espécie de composição musical. O texto, elaborado, discreto, misterioso,*

Imagem de *Sans Soleil*, 1983

aviva ainda mais este princípio quase de encantamento. É impossível não se deixar levar pela poesia lúcida, a inteligência de uma obra dessas. Não podemos mais do que nos deixar embalar, nos deixar levar pelo ouvido e pelo olho, experimentar, cúmplices, seu secreto desenvolvimento.
G.V. *L'Humanité*, 11 de março de 1983.

É possivelmente o filme intelectualmente mais excitante jamais realizado; abre espaços discursivos em sua mente de tal maneira que você sente como se estivesse sendo eletrocutado.
Jaime N. Christley *www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/marker.html*

2084: (CENTENAIRE DU SYINDICALISME) [VIDÉO-CLIP POUR UNE REFLEXION SYNDICALE ET POUR LE PLAISIR] (1984)

REALIZAÇÃO CHRIS MARKER, GROUPE CONFÉDÉRAL AUDIOVISUEL CFDT **IMAGEM** ROBERT MILLIÉ, CHRISTIAN BORDES, PASCAL LEMOAL **INTERPRETAÇÃO** S. GARNIER, B. KIRBY, A. TAHIRI **EFEITOS ESPECIAIS** HAYAO YAMANEKO **PRODUÇÃO** LA LANTERNE, GROUPE CONFÉDÉRAL AUDIOVISUEL CFDT **FORMATO** 35 MM, COR **DURAÇÃO** 10 MIN

Por oportunidade do centenário da lei de 1884 considerada ponto de partida do movimento sindical, o filme projeta e imagina três hipótese "coloristas" como cenário para a celebração do segundo *centerio*: uma crise econômica que se prolonga, o totalitarismo e a esperança na cultura, e a tolerância. O comentário descreve qual poderia ser em cada um dos casos o papel social do sindicalismo.

Não é de estranhar que Marker privilegie em suas peregrinações os países sujeitos a grandes transformações, terras onde o passado freqüenta o futuro. Sem dúvida porque o presente é freqüentemente pouco enaltecedor. "No fundo, o século XX nunca existiu. Não foi senão uma larga, interminável transição entre a barbárie e a cultura". Esta pequena frase de 2084, vídeo-clipe realizado para comemorar o centenário das leis sindicais, diz muito do humanismo do cineasta.
Jacques Lévy "*Chris Marker: 1'audace et 1'honnêteté de la subjectivité*", CinémAction, n°41, 1957, p. 131.

A.K. (1985)

IMAGEM FRNS-YVES MARESCOT **SOM** CATHERINE ADDA **MÚSICA** TORU TAKEMITSU **COMENTÁRIO** FRANÇÕIS MASPERO **MONTEGEM** CHRIS MARKER **PRODUÇÃO** SERGE SILBERMAN, GREENWICH FILM (PARIS), HERALD NIPPON INC. (TÓQUIO) HERALD ACE INC. (TÓQUIO) **FORMATO** 35MM COR **DURAÇÃO** 75 MIN

Imagens de *2084: (Centenaire du Syindicalisme) [Vidéo-Clip pour une Reflexion Syndicale et pour le Plaisir]*, 1984

"É 'O rei Lear' mas não é exatamente 'O rei Lear' - explica Chris Marker, que assiste à filmagem de *Ran,* de Akira Kurosawa. É mais o eco de Lear que reverbera através dos muros deste castelo erigido por pela Kurosawa no monte Fuji". *AK* é um atípico making of encomendado por Serge Silberman ao cineasta francês, como um sofisticado produto áudio-visual de apoio promocional à produção de Ran, um filme de cuja filmagem a câmara de Marker será inteligente e privilegiada testemunha. Incisivo retrato de um cineasta trabalhando, é ao mesmo tempo uma homenagem e um diálogo com a obra do Sensei, o mestre Kurosawa, sob a forma de um diário de filmagem dividido em dez seções rotuladas com caligrafia japonesa: Batalha (contra a velhice), Paciência (na filmagem), Fidelidade (de seus colaboradores habituais), Velocidade (com a qual são montados e desmontados os cenários), os Cavalos e a Chuva (com significação própria na obra de AK), Maki-e (a tradicional técnica japonesa de aplicar ouro sobre laca negra, que Kurosawa decidiu evocar em uma seqüência noturna), Fogo (da violência, do horror e da crueldade humana), Névoa (que ameaça a filmagem...) e RAN, o Caos.

Todas as tardes assistimos à televisão, e a história sem memória que desdobra se opõe brutalmente ao que é nosso universo cotidiano: as encostas negras do Monte Fuji, os personagens de outro tempo e a presença de Akira Kurosawa. [...] Nossos instrumentos de trabalho: estes frágeis cassetes, gravados por pessoas próximas a Kurosawa, que nos deram trechos de

conversações. As imagens do filme mesmo, Ran - ainda imóveis. E depois o pequeno milagre imperfeito do gravador magnético no qual assistimos repetidamente os filmes antigos. A primeira armadilha de uma filmagem como esta, é revestir uma beleza que não é nossa, jogar com a bela imagem e o contraluz [voz sobre um acusado recortado pelo contraluz de um guerreiro]. Sem dúvida algo dessa beleza emprestada aparecerá. Mas tentaremos mostrar o que vemos como o vemos – a nossa altura.
Chris Marker fragmentos da narração do filme. *Positif*, nº 296, outubro 1985 e L'Avant-Scène, 403-404, junho-julho 1991.

A estrutura geral se nos apresenta como um diário de filmagem, na verdade um diário de duas filmagens que se sobrepõem, a filmagem de Ran *e o de seu duplo,* AK, *porque na forma final do filme os tempos e os percursos de ambos se entrecruzam e são tão explícitos os rastros de um e outro processo de criação cinematográfica, cada um na materialidade que lhe é própria: a construção ficcional, nos minuciosos, pacientes ou rápidos gestos do ensaio, a preparação da cena e a filmagem, nos momentos de espera e os entretenimentos dos extras, tudo aquilo que será apagado do filme definitivo de Kurosawa; o trabalho documental, nos acasos e nas temporalidades da filmagem e da montagem que se conservam como (auto)conscientes rastros do processo no produto acabado. Os momentos auto-referentes em relação à filmagem documental ficarão refletidos em diferentes seqüências do documentário, em toques mais ou menos explícitos que se espalharão por todo o filme.*
Em AK, *os tempos e a matéria do cinema adotam formas múltiplos de de mostrar e enunciar através da inteligência, a matéria base de todo filme para Marker. Com ela nos mostra sua capacidade de dizer no presente, o passado e o futuro, a incomensurabilidade da imagem e da palavra, e também o respeito por mestre Kurosawa, sem comemorações nem hagiografias. Porque, fiel aos princípios, o documentário* AK *não ousará roubar uma beleza ou uma história alheia; tampouco poluir o olhar do espectador que chegará a Ran possivelmente um pouco mais sábio ou reflexivo, mas livre para ser transportado a uma história que talvez recorde a outra.*
Maria Luisa Ortega "*Los tiempos, los dobles y la memoria. AK, de Chris Marker*" Nosferatu, no 44-45, dezembro de 2003.

FROM CHRIS TO CHRISTO (1985)
(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE) **PRODUÇÃO** FILMS DE L'ASTROPHORE **DURAÇÃO** 24 MIN. COR

Marker filma a embalagem da Pont Neuf pelo artista Christo no verão de 1985.

MATTA (1985)
(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE) **CÂMERA** MICHAEL BIRNBAUM, MAKO IDEMITSU **PARTICIPAÇÃO** SUMIE OZAWA, KENJI HAMAMOTO, HIROSHI SUGATA, YUMI SAKANASHI **FORMATO** VÍDEO, COR **DURAÇÃO** 17 MIN. 18 SEG.

Durante uma exposição de 1985, o artista Matta guia Marker através de um percurso por seu trabalho. Seus comentários abordam questões de história da arte e de filosofia, de uma maneira ao mesmo tempo divertida e profunda. Matta demonstra ser um sujeito dinâmico durante a entrevista e a inquisitiva câmera na mão de Marker capta perfeitamente esta sensação.
Catálogo de Electronic Arts Remix (eai.org)

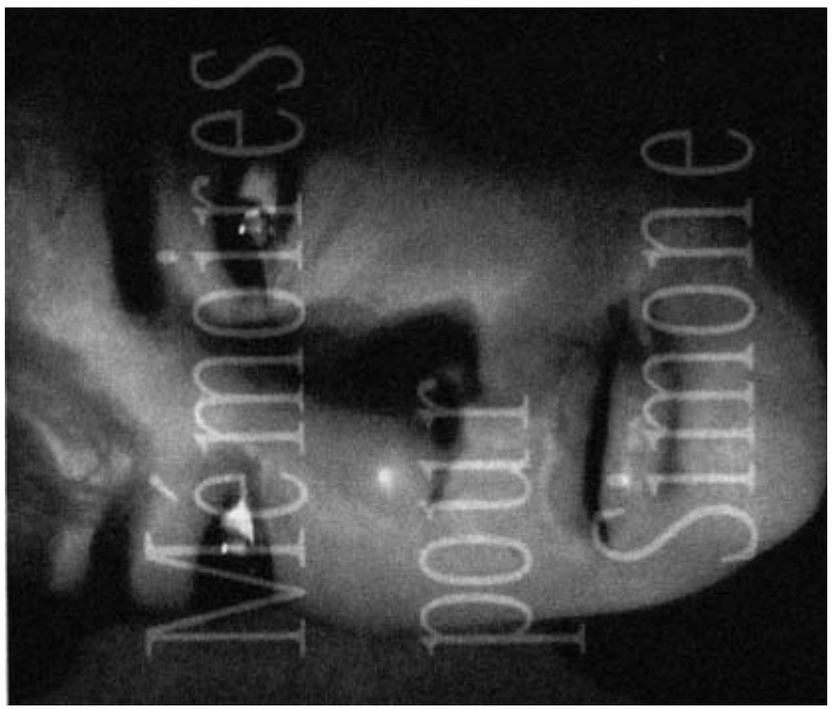
BESTIAIRE (1985-90)
(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE) **FORMATO** VÍDEO, COR **DURAÇÃO** 9:04 MIN (3 PARTES)

CHAT ÉCOUTANT LA MUSIQUE - 2:47 min.
A primeira parte da trilogia Bestiaire é protagonizada pelo querido gato de Marker, Guillaume no Egito, em seu papel cinematográfico "mais unanimemente aplaudido". Marker comenta: "Gostava de Ravel (como todos os gatos) mas tinha uma paixão especial por Mompu. Neste dia (era um belo dia ensolarado, eu lembro) coloquei o volume 1 da integral "Mompou por Mompou" no toca CDs para agradá-lo..."
AN OWL IS AN OWL IS AN OWL - 3:18 min.
Uma astuta e absorvente meditação sobre a suave e bela automatização do olhar de uma coruja.
ZOO PIECE - 2: 42 min.
Conforme a perspectiva varia da exibição ao aprisionamento, esta montagem de imagens de um zoológico vai adquirindo maior significado e pathos.
Catálogo de Electronic Arts Remix (eai.org)

MÉMOIRES POUR SIMONE (1986)
VOZ FRANÇOIS PÉRIER **PRODUÇÃO** FESTIVAL DE CANNES **FORMATO** 35MM, COR **DURAÇÃO** 61 MIN

Filme homenagem a Simone Signoret, cuja realização foi encomendada pelo Festival de Cannes para comemorar sua morte em setembro de 1985. Não foi lançado comercialmente, e foram muito poucas as oportunidades de ver este filme depois de sua exibição em Cannes 86. Nele Marker realiza uma sentida homenagem a uma velha companheira e amiga, que conheceu desde a adolescência, a quem admira como cidadã e como atriz e cujo afeto continuava cultivando junto a seu compa-

Imagem de *Mémoires pour Simone*, 1986



nheiro Yves Montand. Não se trata de uma biografia nem de uma hagiografia, mas sim de um percurso não cronológico pelas imagens, filmes e entrevistas através das quais se evoca sua vida e sua forma de ser no mundo.

Chris Marker, um ano depois da morte daquela de quem tanto lhe agradavam tanto as lutas quanto os filmes, rende homenagem àquela de quem tanto gostava com este filme de uma hora projetado em Cannes. Depois disto, foi exibido em poucos festivais, mas o público se viu privado dele. Contém muitos fragmentos de filmes e as televisões o consideram caro demais, muitos direitos a pagar, ouro, é uma obra prima. Durante toda sua vida, e sua vida continua, Chris Marker inventou uma linguagem documental de uma incrível riqueza. Um cinema particular, a meio caminho entre o livro de anotações, a novela, o documento histórico, como La Jetée, Le fond de 1'air est rouge. Era um dos amigos dos Montand. Em sua casa, em Auteil, tinham uma sala de montagem e podia procurar a vontade na cinemateca dos Montand. Quando Signoret morreu em 1985, apressou-se em fazer Mémoires pour Simone. Não é uma biografia precipitada nem uma hagiografia, não; é uma viagem de amizade. Pinçando na cinemateca dos Montand, compõe um filme subjetivo sobre a forma como a companheira Simone, atriz, transitou como cidadã e como atriz por seu século. Montagem notável. Marker evita a cronologia. Com um texto escrito com esmero, seu cinema sempre é muito escrito, com extratos de "La nostalgie n'est plus ce qu'elle était", o livro da Simone Signoret, e com que narrador, o ator François Périer, encadeia livremente fragmentos de filmes e entrevistas com a atriz aos quais são acrescentados, aqui e ali, os filmes domésticos realizados por Montand, José Artur rivalizando com Ester Williams na piscina de sua casa de Auteuil, é impressionante. E o quê dizer dessas fotos sublimes de Signoret, tiradas na filmagem interrompida, na Alemanha Oriental, nos anos cinqüenta, de "Mãe coragem" de Brecht? A magia procede de algo que não cessa, o uso feito por Marker da imagem dentro da imagem, e cria uma emoção permanente. Ao longo de uma hora é desenhada uma personagem peculiar, uma atriz como o século XXI não conhecerá, uma personagem preocupada com sua época, que não transformou sua idade em problema, mas que se obrigou a construir uma carreira em sintonia com suas idéias. "Muito caro", afirmam as televisões, algumas acrescentam "não é suficientemente moderno", ou pior, uma rede cultural disse a Catherine Allégret: "Chris Marker não vende". Não há nada mais frágil que a memória de um ator. Jérome Garcin, genro de Gérard Philipe, diz freqüentemente que os amigos de seus filhos não sabem quem é Gérard Philipe. Muito em breve nos corredores das escolas "Simone Signoret" escutaremos os meninos se perguntarem: "Mas quem é Simone Signoret?

Vincent Josse "*Mémoires pour Simone*". Crônica de 28 de setembro de 2005, radiofrance.fr/chaines france-intero1

TOKYO DAYS (1988)

(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE)
FORMATO VÍDEO, COR **DURAÇÃO** 20 MIN. 15 SEG.

Esta idiossincrática visão de Tóquio começa com um manequim vivo em uma vitrine. A atriz francesa Arielle Dombasle conversa com Marker enquanto passeiam por Tóquio. Quando Dombasle se vai, o filme prossegue com imagens do metrô de Tóquio e de um mercado. Marker pontua todo o filme com divertidos efeitos de montagem visual e sonora.
Catálogo de Electronic Arts Remix (eai.org)

L'HERITAGE DE LA CHOUETTE (1989)

ROTEIRO CHRIS MARKER **CÂMERA** EMIKO OMORI, PETER CHAPELL, ET AL **MONTAGEM** KHADICHA BARIHA, NEDJMA SCIALOM **PRODUÇÃO** FILM INTERNATIONAL, TELEVISION PRODUCTION, LA SEPT, COM A INTERVENÇÃO DE IANNIS XENAKIS, GEORGE STEINER, ELIA KAZAN, THEO ANGELOPOULOS, CORNELIUS CASTORIADIS, ETC. **FORMATO**: SÉRIE DE TELEVISÃO EM VÍDEO ¾", COR **DURAÇÃO**: 13X 26 MIN **IDIOMA** FALADA EM INGLÊS, FRANCÊS, GEORGIANO E GREGO, COM LEGENDAS EM INGLÊS. TÍTULO INTERNACIONAL: THE OWL'S LEGACY **CAPÍTULOS** SIMPÓSIO OU AS IDÉIAS RECEBIDAS / OLIMPISMO OU A GRÉCIA IMAGINÁRIA / DEMOCRACIA OU A CIDADE DOS SONHOS / NOSTALGIA OU O RETORNO IMPOSSÍVEL / AMNÉSIA OU O SENTIDO DA HISTÓRIA / MATEMÁTICA OU O IMPÉRIO DOS SINAIS / LOGOMAQUIA OU AS PALAVRAS DA TRIBO / MÚSICA OU O ESPAÇO INTERIOR / COSMOGONIA OU O EMPREGO DO MUNDO / MITOLOGIA OU A VERDADE DA MENTIRA / MISOGINIA OU AS ARMADILHAS DO DESEJO / TRAGÉDIA OU A ILUSÃO DA MORTE / FILOSOFIA OU O TRIUNFO DA CORUJA

"Deve ter sido um verdadeiro chato. Seria insuportável ter um homem assim em uma cidade". Assim é como George Steiner descreve Sócrates em um dos muitos momentos provocadores do último 'documentário cultural' de Chris Marker, uma série de televisão sobre a cultura grega e seu rico e freqüentemente problemático legado. A democracia ateniense, a gramática dos mitos, a sexualidade e o prazer, a invenção do eu, a música, Pitágoras, e a sempre dominante importância da linguagem. É realmente notável a capacidade de Marker para documentar de maneira contínua, sem jamais cair no tédio ou no repetitivo, a natureza relativamente abstrata e freqüentemente reservada a especialistas em temas como estes, que aqui aparecem - acadêmicos, filósofos, artistas, cientistas, políticos- entrevistados em Atenas, Berkeley, Paris e Tbilisi. As respostas às persistentes perguntas de Marker se alternam com literalmente centenas de inserções: seqüências de montagem de estátuas, fragmentos de filmes, gráficos gerados por computador e paisagens são utilizados para ilustrar ou contextualizar as respostas. É difícil imaginar uma ilustração mais perfeita do comentário que Castoriadis faz no final, sobre o que considera uma das maiores contribuições da filosofia grega: 'O que devo pensar?' Sua própria estrutura, e a dialética que tece com as reflexões de muitos pensadores, a série é também 'uma crítica da representação da tribo', neste caso o legado da cultura grega ao mundo.
Bertrand Augst *Pacific Film Archive*

Não é de surpreender que Marker se tenha dedicado recentemente à realização de uma série de televisão onde revisita o pensamento grego, intitulada L'heritage de la chouette. Sabemos que a ave da sabedoria, como destacava Hegel, não empreende seu vôo a não ser no crepúsculo, da mesma forma como o pensamento o faz uma vez que o acontecimento passou.
Desde o começo, a voz em off de André Dussolier nos avisa: "Um espectro habita os continentes do documentário cultural, e por isso Chejov formulou um princípio válido para sempre: dizer aquilo que as pessoas inteligentes já sabem e que os imbecis não saberão jamais". Em lugar da pedagogia, Marker prefere a provocação, o método de iniciação favorito dos gregos, afinal! [...] Deixar que se escute: "que os imbecis mudem de canal" não é um ardil adulador para chamar a atenção dos ignorantes? Só irão mudar de canal os que se achem suficientemente inteligentes (os que acreditam que sabem), ou seja, os verdadeiros imbecis, que ignoram o lema socrático 'só sei que nada sei'.
François Niney "*Le regard retourné, des Statues meurent aussi au Tombeau d'Alexandre*" e "*L'heritage de la chouette*", Images documentaires, no 15, 1993, p.30 e 41.

BERLINER BALLADE

(1990)
FORMATO VÍDEO HI 8, COR **DURAÇÃO** 29 MIN
PARTICIPAÇÃO CATHERINE BELKHODJA

As primeiras eleições na antiga Berlim Oriental, aos quatro meses da queda do Muro. Reportagem realizada por Marker para o programa 'Envoyé Special', exibido pelo canal Antenne 2. A voz de Belkhodja evoca a narração epistolar de Sans Soleil: "Desta vez você me escreve de Berlim...".
Catherine Lupton *Memories of the Future*, pp. 182 e 185.

BERLIN 1990 (1990)

(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE) **FORMATO** VÍDEO, COR **DURAÇÃO** 20 MIN. 35 SEG **IDIOMA** ALEMÃO

Berlim 1990 percorre as ruas e a paisagem política da recém reunificada cidade. No tumultuado ambiente de 1990, vemos os berlinenses atravessarem os checkpoints controlados por soldados, cruzar com vendedores de ruas que vendem salsichas e pedaços 'autênticos' do Muro, e os vemos contemplar os resultados das eleições para uma 'nova' Alemanha.
Catálogo do Electronic Arts Remix (eai.org)

GETTING AWAY WITH IT (1990)

(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE) VÍDEO CLIPE PARA O GRUPO ELECTRONIC **FORMATO** VÍDEO **DURAÇÃO** 4 MIN

O grupo Electronic recusou o trabalho de Marker (conforme se diz, Marker rodou parte do vídeo clipe no jardim zoológico do Château de Sauvage, e o cantor do grupo Bernard Sumner odeia animais), assim passou a fazer parte do Zapping Zone, a caminho de uma nova vida como o segmento 'Laura entre os animais' de Level Five.
Catherine Lupton *Memories of the Future*, pp. 182

DÉTOUR, CEAUCESCU

(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE)
FORMATO BETACAM SP, PAL, COR **DURAÇÃO** 8 MIN

A filmagem do processo de Ceaucescu e uma reflexão sobre a publicidade.
Programa da Filmoteca Espanhola, abril de 2003.

Chris Marker é um homem à espreita, sempre disposto a memorizar os grandes acontecimentos de nossa civilização, a mise em scène, as imagens múltiplas que lhe chegavam ontem através da escrita, da fotografia ou do cinema, hoje pelo computador e pela televisão. [...]
O olho atrás de sua tela fixa, a História em processo de (des)fazer-se: o processo contra o casal Ceausescu, sua execução, o espetáculo direto do regime totalitário. Mas o que ele aponta com acuidade não é tanto o lugar e o instante no qual a História é tramada, mas sim a forma como nos chega, solidamente enquadrada pelo comentário do jornalista, pelos encartes publicitários. Com espírito crítico, Chris Marker insere cada vinheta publicitária no próprio interior do documento, denunciando assim o absurdo, a complacência mórbida e o voyeurismo da mídia. Esta montagem destaca com força o significado da perversão de um tal dispositivo de divulgação e mostra como a mise em scène extrapola para a pura representação de seu valor comercial [...] Détour Ceaucescu *é uma resposta impulsiva, urgente, diante das manipulações midiáticas de uma das revoluções mais importantes deste final de século: a primeira que foi acompanhada ao vivo pelos telespectadores.*
Stéphanie Moisdon *newmedia-art.org*

THÉORIE DES ENSEMBLES (1991)

(INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE) **ASSESSOR MATEMÁTICO** ANTOINE HOFFMAN **DESENHOS** NIKO PIROSMANI **MÚSICA** SCHNITTKE **FORMATO** U-MATIC, PAL, COR **DURAÇÃO** 13 MIN

Théorie des ensembles *é um conto. Como classificar os animais na Arca de Noé? Conta o problema filosófico aos meninos e nos conduz até o "dilúvio das matemáticas". A imagem e o texto alternam-se sucessivamente sobre a tela infográfica. Cada vez Marker afirma uma pequena coisa cuja importância se revela graças ao encadeamento lógico no qual está inserida. Este conto, simples aparentemente, faz-nos penetrar em um universo onde o mundo do pensamento é heterogêneo: decorre do estabelecimento de relações entre Snoopy e Dürer, Marc Chagall, El Bosco, os coelhos da Dame à la Licorne... A afirmação extravagante é o procedimento poético pelo qual Marker nos inicia na teoria dos conjuntos graças à sabedoria das corujas. A música de Alfred Schnitke dramatiza o conto com seus caprichos. Entre a imagem, o texto e a música, vem à luz uma espontaneidade lúdica sem que os três elementos coincidam jamais; jogam mais uns contra os outros, nos mostrando a alegria do diferente e do discordante.*
Paul-Emmanuel Odin *newmedia-art.org*

LE FACTEUR SONNE TOUJOURS CHEVAL (1992)

DURAÇÃO 52 MIN.

Um dos projetos incompletos de Marker é [este] estudo do Palais Idéal, construído em parte com elementos reciclados no sul da França por um carteiro de vila, [Ferdinand] 'Facteur' Cheval, e muito admirado pelos surrealistas.
Catherine Lupton *Memories of the Future*, pp. 232, nº 3

LE 20 HEURES DANS LES CAMPS (1993)

(PRIME TIME IN THE CAMPS)1993 (INCLUÍDO NA INSTALAÇÃO ZAPPING ZONE) **VOZES** CATHERINE BELKHODJA, MATHIEU KASSOVITZ, FRANÇOIS PÉRIER (V. FRANCESA) - ROBERT KRAMER, KEJA HO, MIKEL BERRIER (V. INGLESA - COM A OFICINA DE VÍDEO DO CAMPO DE ROSKA) **FORMATO** VÍDEO HI 8, COR **DURAÇÃO** 28 MINUTOS

Primeiro dos quatro curtas-metragens em vídeo que Marker dedicaria ao conflito na Ex-Iugoslávia (*Casque Blue, Un maire au Kosovo, Avril inquiet*) e que se baseiam essencialmente em entrevistas com diferentes personagens envolvidos. Neste caso, um grupo de bósnios refugiados do campo de Roska na Eslovênia, que criou sua própria estação de televisão pirateando o sinal da CNN, Rádio Sarajevo e Sky News. Relatam sua experiência da guerra e do exílio, e expressam suas aspirações para preservar sua herança cultural e oferecer uma representação genuína de sua vida como refugiados. Para Catherine Lupton, esta série encarna a continuidade do espírito SLON, ao dar a voz àqueles que não a têm nos meios de comunicação dominantes.
Electronic Arts Intermix, eai.org

LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (1993)

(THE LAST BOLSHEVIK) **ROTEIRO E COMENTÁRIOS** CHRIS MARKER **CÂMERA** CHRIS MARKER, ANDREJ PASHKEVICH (MOSCOU) **MEMORY MANAGER** JULIA BODIN **COORDENADOR DE PRODUÇÃO** FRANÇÕISE WIDHOFF **MÚSICA** ALFRED SCHNITTKE **FORMATO** HI 8, P/B E COR **DURAÇÃO** 118 MINUTOS

O tributo de Marker a seu ídolo e amigo, o diretor soviético Alexandre Medvedkin, sobre quem havia já filmado em 1971 *Le Train em marche* (veja). O filme adota o markeriano formato epistolar, sete cartas a seu recém falecido amigo, nas quais evoca sua obra e a história do cinema e da também recém-extinta União Soviética.

Alexandre Ivanovich Medvedkin é um cineasta russo nascido em 1900. As marcas que os pais fazem nas soleiras das portas para medir como seu filho está crescendo, foram riscadas pelo século sobre sua vida; tinha quinze anos, Lenin escrevia: o quê fazer?; dezesseis, ele sabia...; vinte anos, a guerra civil; trinta e seis, os processos de Moscou; quarenta e um, a guerra; cinqüenta e três, Stalin morre; e quando ele morre em 1989, é a euforia da perestroika. Em uma das últimas entrevistas ele me insultava de longe, como de costume. Por que eu era tão preguiçoso para escrever, mesmo que fosse só um pouco?
Querido Alexandre Ivanovich...
Agora posso lhe escrever, antes teria que matar coisas demais, agora, pode-se dizer coisas demais, e vou tentar dizer isso embora você já não esteja aí para escutá-las; mas aviso: será preciso mais espaço do que há entre os seus dois dedos.
(...) De todos, Dziga Vertov era quem estava mais perto de você em ambição e sinceridade. Não deixarão alguma vez de compará-los, e algumas vezes de os contrapor, verdade Jean-Luc?
Chris Marker i*nício da narração e fragmento.*

No seio da Revolução, Medvedkin não foi jamais um dissidente. Não teve a oportunidade de abster-se. Permaneceu sendo o cimento moldado na imagem fixa. [...] Precioso trabalho o de Marker, que sabia o que escreveu Benjamin em "Das Passagen Werk": devolver à história o princípio da montagem (...) descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total" e converter a vida e os filmes de Medvedkin em cristais luminosos e afiados com os quais iluminar a tragédia soviética.
Olivier-René Veillon "*L'image dialectique, sur Le Tombeau d'Alexanre de Chris Marker*", Images documentaires, nº 15, 1993, p. 54.

A relação Marker/Medvedkin, exceto por suas afinidades pessoais, parece uma espécie de mal-entendido de ordem complexa. Um mal-entendido que adota um giro antiinstitucional na medida em que os itinerários dos dois cineastas parecem diametralmente diferentes. Chris Marker com Le Tombeau d'Alexandre *restitui uma herança errando de trem? ou de época, na medida em que os cine-trens de 1932 idealizados por Marker diferiam daqueles de 1919? Cineasta da norma, Medvedkin se opõe a Marker, cineasta fora da norma. Medvedkin consagrou sua vida ao partido através do cinema. Medvedkin e Marker puderam coincidir por um tempo no terreno da confrontação ou da experimentação. Mas sobre a realidade do documento, essa "necessidade de aprender a olhar, a identificar tudo o que avança, tudo o que se move", Marker parece mais perto em sua forma de provocação às preocupações de Dziga Vertov. [...]* Le Tombeau d'Alexandre *mede o desajuste entre uma trajetória individual e a história, na medida em que "com o final da utopia, a URSS - escreve Marker - foi depositária amnésica de uma esperança que havia deixado de encarnar".*
Kristian Feigelson "*Regards croisés Est/Ouest: 1'histoire revisitée au cinéma* (*Medvedkine/Marker*)", Théorème, nº 6, 2002, p. 129.

SLON-TANGO (1993)

FORMATO BETACAM SP, COR **DURAÇÃO** 4 MIN

Em Ljubljana (Iugoslávia) um elefante dança um tango de Igor Stravinski.

3 VÍDEO HAIKUS (1994)

1) PETITE CEINTURE L MIN: Homenagem às *actualités* dos irmãos Lumiére: Marker filma a partir de uma posição fixa de câmara um segmento da 'petite ceinture', a velha ferrovia circular que rodeia Paris.
2) TCHAIKA 1 MIN. 29 SEG: Em cinco planos Marker mostra imagens processadas e semi-abstratas do rio Sena.
3) OWL GETS IN YOUR EYES 1 MIN. 10 SEG: Catherine Belkhodja faz papel de diva do cinema fumando uma longa piteira. Sobre a imagem de seu sereno rosto entremeado de fumaça, aparece e some a de uma coruja em vôo.
Catherine Lupton, Memories ofthe Future (2005), p. 192

CASQUE BLEU (1995)

PARTICIPAÇÃO FRANÇOIS CRÉMIEUX **FORMATO** BETACAMSP, COR **DURAÇÃO** 27 MIN

Testemunho de François Crémieux, um jovem médico que se apresentou como voluntário para prestar seis meses de seu serviço militar na Bósnia. Marker reúne suas impressões sobre a missão dos capacetes azuis franceses ali, sobre a realidade da missão e as contradições com o que é dito na imprensa ou anunciam os políticos. É divido em 19 seções: razões, imagens, briefing, história, bósnios, agressões, missão, motivo, alistamento, obediência, cães, guerra, morte, meia volta, política, engano, positivo, ONU, balanço.

Sua confissão, coletada pelo cineasta Chris Marker, que o enquadra de muito próximo, para não perder nenhum detalhe de sua preciosa palavra, é realmente assombrosa. É um testemunho sobre o exército visto do interior, cheio de sentido e de verdade. Nele aparece tudo: os briefings de entrada em guarda caricatos e xenófobos sobre "a Iugoslávia". O racismo básico dos sub-oficiais que lhes faz passar do muçulmano daqui ao "bósnio" de lá. O tráfico de kalachnikovs *por pacotes de Marlboro. As matanças de cães, não apenas organizadas para desfazer-se dos animais vagabundos... Achavam que os alistamentos eram motivados por uma preocupação humanitária ou pelos direitos humanos? Realmente são muitas cadelas, inclusive para um simples soldado cujo salário passa de 500 a 10.000 francos! O mais alucinante do François Crémieux, é que sua capacidade de análise e de síntese é acompanhada de uma extraordinária capacidade para distanciar-se de si mesmo. Quando se reprova, estabelece os limites éticos, morais, de ter obedecido as ordens recebidas. Quando analisa friamente "a peculiar forma de excitação" que o assola quando tem a missão de recolher cadáveres nas linhas de frente. Quando confessa as mentiras ditas aos civis, mulheres e crianças, sua impressão de tê-los enganado prometendo defendê-los, quando a "ONU não tem feito nada para ajudar os oprimidos". "Será difícil que me levem para lá outra vez", conclui este monólogo de autenticidade e clareza absolutas. ""Gente disposta a te ouvir falar quase uma hora sobre a Iugoslávia, não há muitos assim por lá..." diz finalmente a Chris Marker.*
Magali Jauffret *L'Humanité*, 2 de outubro de 1995.

Casque Bleu *situa-se na trajetória dos retratos realizados por Chris Maker, como o do pintor Matta, dos cineastas Tarkovski e Medvedkin... fazendo o espectador tomar consciência de uma determinada situação sócio-política e/ou estética, e paralelamente sobre a pertinência dos propósitos, das obras de grandes personalidades. Depois de tê-lo visto e ouvido, não podemos mais considerar da mesma maneira as contas prestadas pela História.*
Christine Van Assche *newmedia-art.org*

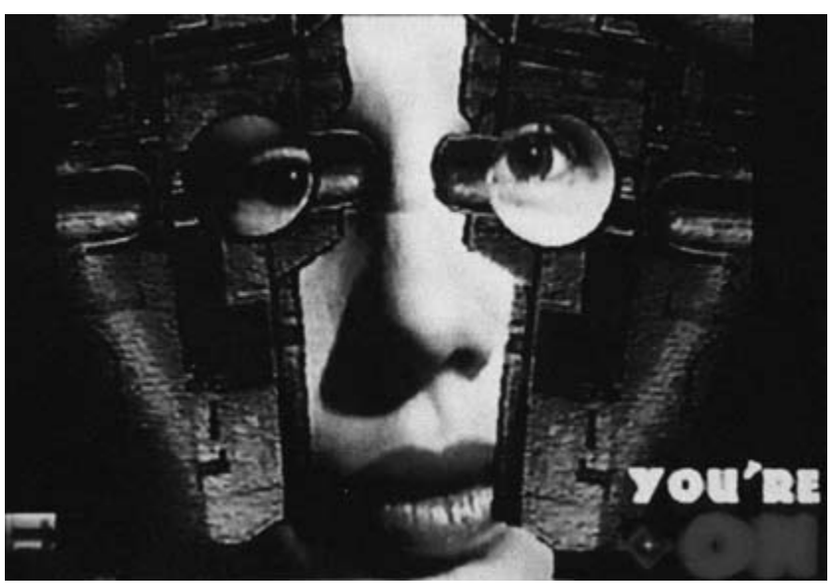
LEVEL 5 (1996)

ROTEIRO, COMENTÁRIO, MONTAGEM, IMAGEM CHRIS MARKER **FILMAGEM ADICIONAL** GÉRARD DE PATTISTA, YVES ANGELO **PRODUÇÃO** ANATOLE DAUMAN, FRANÇOISE WIDHOFF, RAPHÄEL ROMERO, UMA PRODUÇÃO DA ARGOS FILMS, LES FILMS DE L'ASTROPHORE COM A PARTICIPAÇÃO DE CANAL+, LA SEPT CINÉMA, LA PROCIREP, COFICINE, LE CNC E KAREDAS **COORDENAÇÃO** BERNADETTE CELLIER **TRILHA SONORA E TECLADOS** MICHEL KRASNA **VOICE WIZARD** FLORENT LAVALLÉ **AMIGOS E COLABORADORES** CATHERINE CADOU, EVGUENIA WIDHOFF, JACQUELINE HEYMANN, YOSHIÉ OSHITA, YUKO FUKUSAKI, TOMOYO KAWAI, HAYAO SHIBATA, SHINOSUKE MISAWA, HIROKO GOVAERS, RENÉ CHATEAU, TEISHU MURATA, EUPHÉTE KOSINSKI **ARQUIVOS** NAVL **FORMATO** BETACAM SP AMPLIADO PARA 35 MM, COR, 1:133 **DURAÇÃO** 106 MIN **INTÉRPRETE** CATHERINE BELKHODJA (LAURA) COM A PARTICIPAÇÃO DE NAGISHA OSHIMA, KENJI TOKITSU, JU'NISHI USHIYAMA E O REVERENDO SHIGEAKI KINJO

Uma mulher (Laura), um computador, um interlocutor invisível. Ela herda uma tarefa de seu amante morto: acabar um videogame baseado na batalha de Okinawa. Uma tragédia virtualmente desconhecida no Ocidente, mas que desempenhou um papel decisivo no final da segunda guerra mundial, no pós-guerra e inclusive em nosso presente.
É um jogo estranho. Frente aos jogos clássicos de estratégia cujo propósito é o de fazer retroceder a maré da História, este parece destinado apenas a reproduzir a História tal e qual ocorreu. Laura trabalha sobre Okinawa e conhece através de um conduto bastante atípico - uma rede paralela à internet - diversos informantes e

inclusive testemunhas da batalha (entre eles o diretor Nagisha Oshima), e vai recompondo os elementos da tragédia até que esta começa a interferir em sua vida.
Como qualquer videogame digno do nome, este funciona à base de 'níveis'. Laura e seu interlocutor, influenciados por seu projeto comum, utilizam isto como uma metáfora da própria vida e atribuem alegremente níveis a tudo o que lhes rodeia.
Será que Laura irá alcançar o nível cinco?
Pressbook do filme.

Fala-se muito agora de um CD-ROM sobre a guerra 1939-1945. Procura Okinawa: "Os japoneses perderam 110.000, muitos deles civis..." As perdas militares japonesas são de fato dessa ordem, os civis eram os habitantes de Okinawa, uma comunidade autônoma com sua própria história e sua cultura, anexada ao Japão depois de ter sido anexada pela China...
Calcula-se o número de seus mortos em 150.000, um terço da população da ilha,



Nessas páginas e na anterior,
imagens de *Level 5*, 1996

um nadinha... E uma grande parte das mortes ocorreu por suicídios coletivos; inclusive uma vez terminada a batalha, haviam sido condicionados a não se render. É um exemplo único, um dos episódios mais terríveis e sangrentos da Segunda guerra mundial, esquecido pela História, apagado da memória coletiva, que queria voltar à luz.
Chris Marker *Festival Resistances*, 1998.

Por um lado, o filme trabalha sobre o efeito de espelho, quase barroco, da superfície das telas, sobre as ramificações da rede, sobre a luz cintilante das máquinas, sobre a conexão de todas as coisas, sobre sua intensidade e às vezes seu absurdo. Por outro, aprofunda-se na memória, nas memórias, individuais, coletivas, no sentido histórico, mental, mais que cibernético, e o faz aflorar, como em uma pesquisa arqueológica íntima, os vestígios deste passado nos fazem pensar no presente. O filme é como o produto de um atrito desses dois hemisférios do cérebro, um prospectivo, o outro introspectivo. Deste ponto de vista, Level Five, *como* La jetée, *é sem dúvida um filme de ficção científica no qual o passado é a única condição de possibilidade do futuro, em oposição a uma concepção amnésica que desejaria que todo futuro apagasse, como tantas obsessões, os vestígios de seu passado. [...]*
Level Five *não é um filme abstrato, nem fúnebre, tampouco intimidatório. Se não há em Marker euforia tecnológica alguma, tampouco existe o catastrofismo, e menos ainda a nostalgia. Há em realidade um pensamento em movimento que se reflete em uma bricolagem freqüentemente lúdica, inclusive irônica e às vezes desordenada, sempre aberta. [...]*
Na verdade, Level Five *é um objeto completamente único, uma espécie de cubo de Rubik que cruza a literatura e a tecnologia, um desses estranhos filmes que, pródigo nas numerosas pistas que oferece, leva a pensar que existe uma alternativa a São Jean-Luc, o que, especialmente no Cahiers, onde Godard teve o papel de profeta e onde Marker foi quase sistematicamente subestimado, torna-se realmente estimulante. Definitivamente,* Level Five *é talvez esse quebra-cabeças de que Laura fala no filme, que não tem outro referencial e que não remete senão a si mesmo. Um filme-mundo em certa medida.*
Thierry Jousse "*Mr and Mrs Memory*", Cahiers du cinéma, nº 510, fevereiro 1997, pp.60-1.

Voltando para minha reação torpe, afetiva, a Level Five, *reconheço que seu poder depende não tanto de minha habilidade de compreensão ao encontrar nele essa qualidade da imagem dialética de Benjamim, capaz de unir fragmentos do passado e do presente (e na realidade do futuro) em uma constelação que ativa a consciência histórica. Também reside na maneira como involuntariamente retorno a meu lugar "dentro" da história. Estou desconcertada ao me sentir transportada para aquela época em que os originais gráficos de* Level Five *eram inovadores e excitantes, forçada a recordar um tempo histórico que vivi mas cuja memória reescrevi, esqueci ou reprimi para subscrever os mitos do presente e do passado tecnológico. Minha sensação de comoção origina-se de um Apple MAC que pertence a um limbo histórico tecnológico antigo o suficiente para ser obsoleto mas não o bastante para ser reciclado com nostalgia. Ao tentar compreender estas reações diante de algumas das obras de Marker, me vejo levada a entender a mim mesma como parte dos mitos do presente, e ao mesmo tempo a confrontar uma perspectiva alternativa sobre a história que tem o potencial de perturbar o impulso mitologizador.*
Catherine Lupton "*Shock of the Old*", Film Comment, XXX/4, 2003.

ECLIPSE (E-CLIP-SE) (1999)
PRODUÇÃO LES FILMS DU JEUDI **FORMATO** BETACAM SP **DURAÇÃO** 8 MIN

Vagabundagem visual ao redor do eclipse total de sol de 11 de agosto de 1999 no Jardin des Plantes de Paris. Graças aos avanços da técnica, a câmara, durante o minuto de semi-escuridão, toma emprestada a visão da coruja.
Folheto da "Retrospectiva Chris Marker". Festival de Criação Áudio-visual de Navarra, Planetário de Pamplona, 2000.

UNE JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVICH (1999)
CÂMERA DE VÍDEO, COMENTÁRIO E MONTAGEM CHRIS MARKER **IMAGENS ADICIONAIS** MARC-ANDRÉ BATIGNE, PIERRE CAMUS (16 MM.), FRANÇOISE WIDHOFF ("MEDVEDKIN 88") **VOZ** EVA MATTES, MARINA VLADY (V. FRANCESA), ALEXANDRA STEWART (V. INGLESA) **FOTOS** PIERRE FOURMENTRAUX **MULTIMÍDIA** RAMUTCHO MATTA **MIXAGENS** FLORENTE LAVALLÉE **PRODUÇÃO** THIERRY GARREL, CLAUDE GUISARD, JEAN-JACQUES HENRY, MIANE WILLEMONT **FORMATO** 16 MM. E VÍDEO, COR **DURAÇÃO** 56 MIN

Realizado para a série de televisão "Cinéma de notre temps", é um retrato do cineasta soviético Andrei Tarkovsky, falecido em 1986, traçado conforme sua vida terminava e a batalha com a burocracia soviética tinha por fim resultado que seu filho pudesse vê-lo antes de morrer. Marker filma, cúmplice e próximo, este encontro, Tarkovsky em seu leito de morte e a filmagem de *Sacrifício*, em cuja montagem trabalhou até o final, especialmente neste último plano, "talvez o mais difícil da história do cinema". O filme faz também um estudo de toda sua obra fílmica (que inclui cenas inéditas do filme de práticas de Tarkovsky - uma adaptação de 'The Killers', de Hemingway - e uma produção virtualmente desconhecida de 'Boris Godunov'), de suas ressonâncias com a pintura e a obra de outros cineastas, de suas crenças no espiritismo e suas conflitivas relações com as autoridades soviéticas, utilizando uma voz feminina na narração e a destreza habitual na montagem. Dessa forma Marker traça um paralelo entre a vida e o cinema do realizador, que inclui fragmentos dos escritos de Tarkovsky e inclusive uma "carta áudio-visual" que Medvedkin dirigiu a Marker, compartilhando com ele a dor pela perda do amigo e desaprovando as condenações e censuras das quais foi objeto em vida.

Em um determinado momento parte da premissa de que a casa em Sacrifício *é uma personagem, destacando que em outros filmes, Tarkovsky foi construindo uma casa "imaginária" e "única" em que "todas os ambientes conectavam-se uns aos outros e todos conduziam ao mesmo corredor. Ao abrir uma porta ao acaso, os atores de O Espelho poderiam encontrar-se com os de Nostalgia". Isto conduz finalmente a uma discussão em torno das casas literais nas quais Tarkovsky viveu, mas creio que Marker alude principalmente à casa que ele próprio está construindo - uma espécie de ponto de encontro dos diferentes filmes de Tarkovsky que além disso contêm muitas passagens entre a vida e a obra. É uma espécie de espaço utópico que possui uma particular ressonância na obra de Marker, de forma que só parece corresponder a que Marker encontra peças desta sabedoria cumulativa de sua própria vida refletidas nas visões extáticas de seu amigo russo.*
Jonathan Rosenbaum "*Critic With a Camera: One Day in the Life of Andre Arsenevich.*" Chicago Reader Movie Review
www.chireader.com/movies/archives/2000/0900/000915.html

UN MAIRE A KOSOVO (2000)
FORMATO VÍDEO **DURAÇÃO** 27 MIN

Entrevista/retrato do Bajram Rexhepi, prefeito de Mitrovica, e anteriormente sargento que lutou no UCK (Exército de Liberação Kosovar). Faz parte de um grupo de quatro curtas-metragens em vídeo sobre o conflito na Ex-Iugoslávia (*Le 20 heures dans les camps, 1993; Casque blue, 1995, Avril inquiet, 2001*)

AVRIL INQUIET (2001)

FORMATO VÍDEO **DURAÇÃO** 52 MIN

Último dos curta-metragens em vídeo que Marker dedicou ao conflito da ex-lugoslávia, é uma peça ainda inconclusa cujo título faz referência à novela do escritor albanês Ismail Kadaré, *Abril despedaçado*.

LE SOUVENIR D'UM AVENIR (2001)

REALIZAÇÃO YANNICK BELLON E CHRIS MARKER **VOZ** PIERRE ARDITI **TECIDO SONORO** MICHEL KRASNA
PÓS-PRODUÇÃO JEAN-FRANÇOIS NAUDON **SOM** FLORENT LAVALLÉE **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** ERIC LE ROY
PRODUÇÃO LES FILMES DE L'EQUINOXE, ARTE FRANCE **FORMATO** VÍDEO, P/B **DURAÇÃO** 42 MIN

É a terceira obra do Marker composta única e exclusivamente de fotografias, neste caso para construir um novo retrato, o de Denise Bellon, a partir do arquivo da fotógrafa, que conserva 25.000 negativos realizados entre 1937 e 1956. Nesses anos, Bellon, membro da agência Alliance Photo (antecessora da Magnum) fotografou as ruas de Paris, as exposições universais, os surrealistas, a África colonial francesa, os legionários em Magreb, as prostitutas na Finlândia, as esquecidas tentativas dos republicanos de retornar à Espanha de Franco... e suas duas filhas, uma delas, Yannick Bellon, assina com Marker o filme. O filme rastreia nas fotografias de Bellon os sinais do futuro por vir: a Segunda guerra mundial e as insurreições coloniais do pós-guerra.

Diferente, por exemplo, de Lee Miller, um dos ícones realmente brilhantes da fotografia da época, a musa de Marker não possuía um olho extraordinário. Talvez isto torne o projeto de Marker mais interessante. Bellon era, simples e misteriosamente, uma sólida testemunha, uma observadora confiável em lugares distantes, uma fotojornalista cujas imagens tornam-se reveladoras quando recaptadas, quase 70 anos depois, por um poeta. Ao mesmo tempo, há razões para admitir que Souvenir d'um avenir *reflete uma retirada dos ensaios/retratos que Marker dedicou a seus companheiros cineastas, Medvedkin e Tarkovsky. Estes filmes anteriores podem ser considerados, da mesma forma que este último, conferências heterodoxas ilustradas, mas também funcionam como comoventes prolongações póstumas da amizade e das carreiras que revisam. [...] Até que ponto Marker conhece Bellon - ou Breton, Duchamp, Henri Langlois ou outras figuras que aparecem no filme? Marker passa suficientemente desapercebido para evitar reconhecimentos pessoais. Mas um filme domesticado de Marker mostra seu aspecto selvagem em outros parâmetros, algo inestimável em qualquer circunstância. [...] Retratada como um anjo registrador, um sócio do Anjo da História de Walter Nejamin arrastado para trás no futuro, Denise Bellon oferece um retrato do mundo sob a sombra da guerra invisível e inevitável. Não é necessário deter-se muito para estabelecer paralelismos com o tempo presente, ou para sentir, com Marker, uma dor e um temor implícitos obscurecendo o espetáculo das pessoas e das coisas que já não existem.*
Michael Almereyda "*Deciphering the Future*", Film Comment XXXIX/3, maio-junho 2003, p. 37.

Utilizando o mesmo procedimento de montagem fotográfica que celebrizou La Jetée, Le Souvenir d'um avenir *traça o itinerário da fotógrafa através de suas reportagens realizadas nos anos 30... Marker decompõe assim os clichês tomados ao ritmo da História, entre a Exposição Universal de 1937, onde se exibiam frente a frente os pavilhões desmesurados da Alemanha e da União Soviética, as duas ditaduras que iam em breve destruir a Europa, e os surrealistas Dali, Picasso e Duchamp, precursores perseguidos por terem visto demais. Da Frente Popular à Ocupação, a câmara de Denise Bellon registrou essas imagens que passaram depois à memória coletiva, e o comentário de Marker (lido por Pierre Arditi) as re-situa no presente, nos revela sua força premonitória, mas também aquela dos sujeitos que a fotógrafa decidiu filmar. Uma mudança de ângulo entre duas fotografias de Marcel Duchamp, o mostram preocupado e melancólico em seu apartamento, e Marker nos fala do mal-entendido que o espera:*
"Quis mostrar a vaidade da arte. Um dia servirá de aval à arte da vaidade". O passar do tempo outorga também a algumas destas imagens a força de um ícone ou de um símbolo [...] Sem dúvida a conclusão do documentário remete precisamente a este excesso de imagens que recebemos hoje: "A História do fim de século será a de suas máscaras". Mas Chris Marker nos ajuda a decifrar essas máscaras através dos testemunhos de Denise Bellon, e Le souvenir d'un avenir, *tão essencial como os filmes precedentes do cineasta, dá assim continuidade assim notavelmente à obra de um autor estranho e precioso.*
Damien Detcheberry *cine-courts.com*

CHATS PERCHÉS (2004)

VÍDEO CHRIS MARKER **TECIDO SONORO** MICHEL KRASNA **TEMA DOS GATOS** ANTON ARENSKI **ENTREVISTAS** GIOVANNI FUSCO, JEAN-CLAUDE ELOY **PRODUÇÃO** FILMS DU JEUDI, LAURENCE BRAUNBERGER; EM ASSOCIAÇÃO COM ARTE FRANCE **DOCUMENTÁRIOS** THIERRY GARREL, ENCARREGADO DE PROGRAMAS: LUCIANO RIGOLINI) **FILMAGEM DA GRANDE MANI DOS GATOS** CORTESIA DOS "AMIS DU CHAT" **FORMATO** VÍDEO, COR **DURAÇÃO** 59 MIN

Na ressaca de 11 de setembro, este filme político-poético segue a pista de Monsieur Chat, graffiti que começou a povoar os muros de Paris e outras cidades francesas com seu amplo sorriso, cor clara e grafismo com parentescos tanto com o gato Cheshire de Alice como com o Guillaume-en-Egypte (alter ego de Marker), uma genealogia visual que o filme reconstrói de forma brincalhona, inserindo sua figura em toda a história da pintura, para construir um afresco dos novos movimentos que agitam as ruas de Paris na onda dos acontecimentos políticos dos últimos anos - campanha presidencial, divisão da esquerda, a passagem de Jean-Marie Le Pen ao segundo turno das eleições, a intervenção americana no Iraque, a luta dos imigrantes ilegais, a morte de Merie Trintignant... Mistura elementos (áudio)visuais do passado - sua construção verbal a partir de intertítulos - com as novas tecnologias do presente - a leve câmera DV com que Marker percorre as ruas e o metrô e os efeitos computadorizados tanto na inserção dos gatos como nas seqüências intituladas "Morpheye" que deformam de todas as maneiras os principais atores políticos (Bush, Raffarin...), - da mesma forma que em seu discurso político o passado ressoa nestas novas formas de ação e reação do presente.

A este balanço rápido mas lucidamente reunido de um mundo vítima, como nunca, da loucura e da injustiça, corresponde sobre outro plano - digamos o do imaginário e a poesia - a proliferação dos famosos gatos cujo reino Marker parece reclamar, sem ilusão mas com persistência. Todo o conjunto resulta em uma colagem de grande liberdade em seu tom, onde voltamos a encontrar a mão de um dos cineastas franceses mais sensíveis às lutas políticas de seu tempo, no compromisso revolucionário mas também na análise de suas desilusões. A partir desta perspectiva, a impressão que Chats perches *deixa é ambivalente, residindo a força do filme mesmo em concordância, poderíamos dizer, com a natureza de sua constatação: ao mesmo tempo chamada à intervenção poética como última forma de resistência e constatação de que a utopia - de agora em diante obtida pelo único truque da superimpressão - está em falta de forma cruel.*
Jacques Mandelbaum *Le Monde*, 1 de dezembro de 2004.

[...] Época de passar e testemunho também, anunciando a chegada de uma nova geração de artistas, tão iconoclastas como os ciné-tracteurs de antigamente: os artistas urbanos, perseguidos pelas brigadas anti-graffiti e ainda ignorados pela elite cultural... Chris Marker escolheu fazer de um deles, Monsieur Chat, quimera composta do Gato Félix, do gato de Lewis Carroll e os desenhos mangá, o herói de um conto dos tempos modernos que tem a rua como cenário. [...] A crônica agridoce que se apresenta primeiro como 'um pequeno filme de atmosfera, simples e despretensioso', vai ao encontro da política, que Marker pretende evitar 'desta vez',

[...] Marker filma, sempre muito próximo das pessoas, com elas e também contra elas. Seguindo sua leitura direta do mundo e da história se fazendo, pontuando-a com a "visita ao museu da rua", que indica que o homem não perdeu sua capacidade de abraçar o mundo:
um Space Invader encravado no concreto e uma planta do Miss Tic encontram-se no mesmo plano que os desvios dos pôsteres anônimos ou a "verdadeira" Sophie Calle posando diante do Beaubourg que expõe sua obra...
Annick Rivoire *Libération*, 4 de dezembro de 2004.

Guillaume foi um gato verdadeiro, que me adotou, que foi meu conselheiro, meu amigo íntimo, meu companheiro, inseparável, e a única pessoa que eu permitia que ficasse perto de mim enquanto eu montava. Via pela posição de suas orelhas se estava de acordo ou não com o que eu fazia. E depois ele foi para o paraíso dos gatos. Algum tempo mais tarde, me apareceu sob a forma de um fantasma, tinha muita vontade de intervir, e sobretudo tinha idéias. Pela manhã, quando ouvia as notícias, chegava com um balão (de desenho) e era ele quem se situava assim na atualidade. Não sou mais que o meio aí dentro. Doutor Jekyll e Mister Hyde. Guillaume é tudo o que eu não sou, fanfarrão, intervencionista, exibicionista, não pede mais do que se fale dele, nos complementamos perfeitamente.
O primeiro encontro [com M.Chat] ocorreu [no Canal Saint-Martin] no final de 2001. O eco de 11 de setembro estava ainda no ar, e a visão deste animal afável me pareceu um sinal. Alguém havia decidido colocar sobre os muros uma imagem de consolo, e de benevolência. [...] Pouco depois, um artigo no Parisién me mostrou os gatos de Réaumur e do boulevard de Strasbourg, e um amigo que mora nos subúrbios, os da estação de Montparnasse. E depois não parou mais, informantes voluntários me chamavam a cada semana para dizer que tinham encontrado um aqui, outro lá, estava aberta a caça. Ao passear quase todos os dias com minha pequena câmara DV, começou a germinar a idéia de fazer uma espécie de street-movie na Paris de pós 11 de setembro. Um pequeno filme de atmosfera, simples e despretensioso, e sobretudo, por uma vez, sem política! Este gato me atraía, enquanto gato, é obvio, pertenço a essa seita de seus adoradores, mas sobretudo pela simplicidade e o equilíbrio de seu grafismo, tão diferente do virtuosismo embrulhado dos grafites, ou do simbolismo latente dos gráficos. Evocava-me a perfeição instintiva dos primeiros tracts anaquistas, dos construtivistas da época das "vitrines Rosta" [Agência de Telégrafos Russa, para a qual os construtivistas realizaram pôsteres, ilustraram telegramas ou decoraram vitrines entre 1919 e 1921].
Chris Marker "*Chris Marker et 1'auteur de Monsieur Chat racontent leur rencontre artistique, et leur demarche dans Libération*", Libération, 4 de dezembro de 2004.

Nessas páginas e na anterior,
imagens de *Chats Perchés*, 2004

LEILA ATTACKS (2006)

FORMATO VÍDEO, COR **DURAÇÃO** 1 MIN. 16 SEG

Brevíssimo filme de 1 minuto e 16 segundos difundido pelo Youtube, em que uma rata, Leila, persegue um gato. http://www.youtube.com/watch?v=iParBp8cS0w

"Sob essa fórmula cifrada, o conhecedor irá identificar um caminho familiar para o Youtube, e especificamente para minha última obra: um vídeo de um minuto e dezesseis segundos intitulado Leila Attacks, *que apresenta um adorável combate entre ela-rata. Acho que devo dizer que não sou exatamente uma pessoa que se auto-cumprimenta, mesmo considerando o trabalho que fiz ali, mas posso chamá-lo de perfeito. Linearidade de ação, simplicidade de edição, sobriedade dos diálogos, tudo isso reforçado pelo desempenho de uma excepcional atriz principal, quem pode vencer isso? Não eu, de maneira alguma. Daí a conclusão de que se eu tivesse certeza de nunca ser capaz de fazer melhor, teria certeza de parar de fazer cinema de uma vez por todas."*
Chris Marker *A Farewell to movies* (2008), Zürich: Museum für Gestaltung, p.3.
*"*Leila Attacks *consiste na menor frase cinemática possível".*
Andres Janser *A Farewell to movies* (2008), Zürich: Museum für Gestaltung, p.61.

MULTIMÍDIA

*"De trinta anos para cá, as trajetórias de Chris Marker e de Jean-Luc Godard parecem ecoar uma na outra, ainda que (quase) em silêncio. Desde os anos "revolucionários" pré e pós-maio de 1968, com seus coletivos e realizações políticas de filmes (*o cinétracts e o grupo Dziga Vertov de um lado, os grupos Medevkine, Slon e Iskra de outro*) até as experimentações videotecnológicas mais recentes (Marker ensaiando mais radicalmente a passagem à exposição, com suas instalações de multimídia interativa –* Zapping Zone *(1990),* Silent Movie *(1995) -, com seu site internet –* www.cyberbohemia.com/o.w.l./- *e seu CD-ROM de artista* Inmemory *(2002), fascinante contraponto subjetivo às História(s) do cinema). Ainda está para ser feito um estudo detalhado deste "paralelismo à distância" dos dois maiores cineastas-pensadores da segunda metade do século XX."*

Phillipe Dubois, em nota de rodapé publicada na introdução do seu livro *Cinema, vídeo e Godard*, 2004, publicado no Brasil pela Cosac&Naif em 2004

QUAND LE SIÈCLE A PRIS FORME (GUERRE ET REVOLUTION) (1978)

INSTALAÇÃO VÍDEO DE TELAS MÚLTIPLAS APRESENTADA POR OCASIÃO DA EXPOSIÇÃO "PARIS-BERLIN 1900-1933", CENTRE GEORGES-POMPIDOU, PARIS (JULHO-NOVEMBRO 1978)
PRODUÇÃO MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (MNAM), CENTRE GEORGES-POMPIDOU

Fita de vídeo U-matic Secam, cor, sem som. 15 minutos. Apresentada em loop em dois monitores.
A instalação consiste em uma montagem de filmes de arquivo (A. Kahn, *Pathé Cinema*), processadas com um sintetizador de imagens e pedaços de textos.
Bamchade Pourvali, Chrís Marker (Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, 2003) P. 89.
Monitores dispostos sobre uma parede mostram uma dinâmica montagem alternada de material de arquivo da primeira guerra mundial e de imaginário da revolução russa. Imagens dos cataclísmicos acontecimentos que serviram de introdução ao século XX durante os últimos dias da Idade do Maquinismo, adaptadas por Marker à principal mídia da Idade da Informação.
www.artmuseums.harvard.edu/press/releases2003/romancingWreck

ZAPPING ZONE (PROPOSALS FOR AN IMAGINARY TELEVIVION) (1990-1997)

INSTALAÇÃO MULTIMÍDIA INTERATIVA APRESENTADA POR OCASIÃO DA EXPOSIÇÃO "PASSAGES DE L'IMAGE", CENTRE GEORGES-POMPIDOU, PARIS (SETEMBRO 1990 - JANEIRO 1991)
PRODUÇÃO MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (MNAM), CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE GEORGES-POMPIDOU
ITINERÂNCIA CENTRO CULTURAL DA FUNDAÇÃO CAIXA DE PENSIONS DE MARCELONA (FEVEREIRO-MARÇO 1991), WEXNER ART CENTER DE COMUBUS (JUNHO-OUTUBRO 1991) E MODERN ART MUSEUM DE SÃO FRANCISCO (FEVEREIRO-ABRIL 1992)

Esta instalação sofreu diversas modificações. Esta é a descrição contida no catálogo de sua apresentação na Fundação Antoni Tápies (Barcelona) em 1999:
Videoinstalação, cd-rom e dez fotos de 40x50 cm.
1 Apple II GS TV MAC, 12 discos laser, 2 fitas U-Matic, 12 reprodutores de disco laser, 1 reprodutor U-matic, 13 monitores, 1 reprodutor de som, 1 controle remoto.

Marker incluiu em Zapping Zone as seguintes obra em vídeo gravadas entre 1985 e 1990, antepondo ZONE ao título original:
ZONE MATTA (*Matta '85*), ZONE Christo (*Christo '85*), ZONE TARKOVSKI (*Tarkovski '86, 26'*), ZONE CLIPE (*Getting Away With It*, vídeo-clipe do grupo Electronic), ZONE PRISCO (*Junkopia*), ZONE SÉQUENCES (montagem de 21', com seqüências de seus

filmes *Le fond de 1'air est rouge, Sans soleil, Le joli mai, La Sixième face du Pentagone, L'Heritage de la chouette, La solitude de chanteur de fond*), ZONE ECLATS (montagem de 22', com uma dúzia de curtas, muitas inéditos: *Cocteau, 2084, KFX, Statues 1, Taps, Statues 2, Kat Klip, Alexandra, Vertov, Arielle, Chouettes, Zeroins, Moonfleet, Flyn's Fractals*), ZONE BESTIAIRE (*Bestiaire*), ZONE SPECTRE (27'). ZONE TOKYO (*Tokyo Days*), ZONE BERLIN (*Berlin '90*), ZONE PHOTOS, ZONE TV (*Détour, Ceausescu*).
E posteriormente foram sendo acrescentadas estas peças e modificações:
Em 1992 ZONE AZULMOON (loop de 30', 1992) substituiu ZONE TV, e *Coin fenêtre* (9'35", 1992) foi acrescentado a ZONE BESTIAIRE.
Em 1994 ZONE SÉQUENCES foi reeditada; em ZONE TV foram incluídos *Montand* e *Belko Expo*; em ZONE BESTIAIRE foram incluídos *Slon Tango* e *Bullfight/Okinawa* (4', 1994), e ZONE ECLATS foi substituída por ZONE BOSNIAQUE (*Prime Time in the Camps*).
Catherine Lupton, Memories of the Future, 2005.

Zappping Zone *se compõe de uma série de fotografias feitas pelo mesmo autor, programas informáticos e vídeos. Estes últimos podem ser visto através de computadores e de monitores superpostos ou dispostos em círculo em um espaço escuro, a 'zona'. Esta idéia alude ao filme de Andrei Tarkovski,* Stalker, *onde a 'zona' deve ser entendida como um espaço hermeticamente fechado, complexo e enigmático, que só pode ser conquistado por seus criadores ou por aqueles que têm vontade de conquistá-lo. A 'zona' de Chris Marker contém uma seleção de seqüências de seus filmes, extratos de seus programas de televisão, documentos gravados em diversos lugares e nunca exibidos, fotos de suas numerosas viagens ou de imagens televisivas, assim como computadores ativos e interativos. A partir de todos estes elementos Chris Marker modificou imagens informáticas ou criou outras novas e manipulou ao acaso ou de propósito imagens de vídeo. Por meio de imagens sintéticas em movimento obteve também um breve filme de ficção:* Théorie des ensembles. *Por último, estas imagens 'fabricadas' foram combinadas com imagens diretamente extraídas de programas televisivos.*
A idéia do 'zapping' alude à atitude dos espectadores dos anos oitenta, que se viram inundados por uma avalanche de sons e imagens que surgiam de seus televisores. O subtítulo deste trabalho, "Proposals for an Imaginary Television", nos lembra que estamos sem dúvida diante de uma crítica à televisão e a seus conteúdos, mas também de seus sistemas de produção. Certamente, um mundo eletrônico imaginário não é uma utopia.
Christine van Assche *notas do programa da Fundação Antoni Tápies*, 1999

Entre a memória e o amor, entre a vida dos homens e a do cinema, Chris Marker traza há quarenta anos redes hipnóticas e secretas, soma de filmes curtos e longos - postais ou cartas procedentes de lugares longínquos - instalações de vídeo, inclusive um CD-ROM. Esta soma se parece hoje com um espaço laminar, uma superposição de zonas, uma arborescência que não tem outra lógica senão o prazer, o sonho ou a lembrança. Passeios por algumas zonas do cérebro-Marker. [...]
Zapping Zone manifesta o contrário do que sempre foram os filmes de Maker. Por uma vez, é o espectador, só e sem sinais, quem faz sua própria montagem. Esta falsa demissão do cineasta, a guisa de manifestação, adquire ainda mais valor na medida em que os filmes de Marker são acima de tudo filmes de montagem.
Stéphane Bouquet "*Chris Marker, dans le regard du chat*". Cahiers du cinéma, 522, março, 1998.

A Zona é o universo das obsessões por excelência, das novas obsessões nascidas com "a questão da técnica", contra as quais estaremos sem recursos se não tivermos a força de nos apropriar das técnicas para produzir - é uma das formas de resistir - ainda mais metamorfoses. [...] Zapping Zone *é assim esse espaço que permite zapear na zona. Zapear supõe neste caso circular entre zonas. Em torno de vinte monitores amontoados, algumas zonas sonoras autônomas e computadores. Reunidos, formando uma massa ao mesmo tempo compacta e discreta (no sentido dos lingüistas), compõem tanto uma feira de sucata como uma distribuição calculada, o esgoto e ao mesmo tempo o sonho de uma obra nascida dos lixos da História e das utopias. De forma mais simples,* Zapping Zone *é um supermercado, um mini BHV [Bazar do L'Hôtel de Ville, grandes armazéns parisienses] sabiamente desorganizado, onde cada um pode, se não encontrar o que necessita, ao menos ver como são exibidos alguns de seus desejos. Desde que filma, à mercê de uma das vidas mas dicretas mas mais variadas e interessantes que existem (o segundo poderia ser a condição do primeiro), Marker utilizou e cruzou à vontade os suportes, os modos de filmagem e as fontes: foto, cinema, vídeo... filmagem direta de imagens, interlítulos, animações diversas... documentos de arquivo e imagens apropriadas internacionalmente dos amigos... Aqui quis destacar tanto a distinção entre níveis como as misturas (por exemplo, duas zonas para suas fotos, uma para o preto e branco, outra para a cor; duas zonas consagradas às corujas que reverencia, uma ligada aos movimentos e às cores, outra fixando um movimento de giro perpétuo; uma zona para as imagens apropriadas - enquanto ready-made - da televisão japonesa; outra para algumas seqüências de seus filmes anteriores, etc.) Isto dota as zonas de uma diversidade que oferece ao passante-visitante, atento ou distraído, tanto modalidades de passagem entre regimes e modos da imagem como entre temas e assuntos (Japão, sempre, Berlim, atualidade obriga, Takevski e Matta, figuras escolhidas e amigos, cinema e pintura, etc.) O zapping não é mais do que a forma externa (e afinal nula) da passagem. Mas exercendo-se aqui de Marker a Marker, como sobre as*

diferentes alturas de uma cadeia particular segundo o capricho das incursões que pratica em todas as cadeias que o rodeiam e o obcecam, a passagem, como idéia e como experiência, acaba por conseguir uma singular consistência.
Raymond Bellour "*Eloge en si mineur. Zapping Zone, 1990*", Passages de L'Iimage (Paris, Centre George Pompidou, 1990), P. 169.

SILENT MOVIE

INSTALAÇÃO MULTIMÍDIA APRESENTADA POR OCASIÃO DO CENTENÁRIO DO CINEMA PELO WEXNER CENTER FOR THE ARTS, THE OHIO STATE UNIVERSITY, COLUMBUS (JANEIRO-ABRIL 1995).
ITINERÂNCIA: MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES, 1995; "VIDEO SPACES: EIGHT INSTALLATIONS" (EXIBIÇÃO COLETIVA), MOMA, NOVA IORQUE, 1995; PACIFIC FILME ARCHIVE, BERKELEY, 1996; WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, 1997; ART GALLERY OF ONTARIO, TORONTO, 1997; PALAZIO DELLE ESPOSIZIONE, ROMA,1997; PALAIS DES BEAUX-ARTS, BRUXELAS, 1997; BIENAL DE KWANGIU, CORÉIA DO SUL, 1997; MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO, 1998; BEACONSFIELD, LONDRES, 1999; MONTEVIDEO/TIME BASED ARTS, AMSTERDAM, 1999; ESPAI D'ART CONTEMPORANI, CASTELLÓN, 2001; STUDIO NATIONAL DE FRESNOY, TOURCOING, 2002 E 2003-2004. [Sob esta enumeração, publicada na Trafic, n° 46, verão de 2003, e depois da tradução francesa do texto que Marker escreveu para a apresentação original, aparece uma citação de São Marcos: "Ninguém é profeta em sua terra". De fato, nesta longa lista não aparece nenhum museu francês...]

Silent Movie é uma imponente torre de cinco grandes monitores empilhados um em cima do outro. Mais especificamente, segundo a página do Museum of Modern Art na internet: "Uma instalação penta-canal de imagem em vídeo e som controlada por computador, com cinco monitores de 25" colocados em uma prateleira metálica e presos por cabos. As imagens controladas por computador são acompanhadas de um sistema de som independente e de fotografias" (moma.org/exhibitions). Lupton acrescenta os seguinte detalhes sobre o conteúdo da instalação: *5 videodiscos com seqüências de 20 min. (The journey, The face, Captions, The Gesture, The Waltz), 18 diapositivos em preto e branco, 10 posters de filmes, trilha sonora "The Perfect Tapeur" (peças de piano solo, 59' 32")*.
Catherine Lupton, Memories of the Future, 2005.

Silent Movie. Colocar em uma instalação o nome de algo que nunca existiu é provavelmente menos inocente do que possa pensar um gato normal. Nunca existiu um cinema mudo, salvo no princípio, ou nos arquivos de cinema, ou quando o pianista estivesse com gripe. Havia pelo menos um pianista, e depois houve uma orquestra, depois o Wurlitzer, e que truques utilizariam, na época de minha infância, para tocar sempre os mesmos temas para acompanhar um determinado filme? Sou possivelmente um dos últimos terráqueos - o 'último', diz o gato - que recorda que temas musicais iam com cada filme: 'O sonho de uma noite do verão' com o Wings *(as brigas), os 'Prelúdios' de Liszt com* Ben Hur. *É um toque de* humour noir *pensar que a saga do jovem príncipe hebreu era enfeitada com a música favorita de Hitler, o que por sua vez explica por que é mais freqüentemente ouvida que a de Wagner, nos noticiários de guerra alemães. Mas perdi o fio...*
Chris Marker *"The Rest is Silent"*. Em Bill Horrigan (ed.) Chris Marker: *Silent Movie*. (Wexner Center for the Arts, Ohio State University, 1995). [Tradução ao francês: Trafic No. 46, verão de 2003.]

Como a maior parte da obra de Marker, Silent Movie *oferece múltiplas entradas e saídas do complexo conjunto de questões que apresenta. No passado, a complexidade de Marker encontrava-se inserida na sedutora organização de imagens e sons e nossa relação com eles na qualidade de espectadores comprometidos diante de uma tela de cinema ou de um monitor de vídeo. Mas com* Silent Movie, *a contemplação da obra transformou-se em física, além de perceptual: as pessoas podem observar as imagens em um monitor durante um tempo, depois mover-se pelo espaço da galeria e olhar as imagens emolduradas, ler os textos que as acompanham, e depois voltar novamente aos monitores. É como se Marker houvesse criado a extensão física ideal para a natureza ricamente vertiginosa de suas melhores obras. [...]Como nas melhores obra de Marker, Silent Movie parece banhada por uma sensação de história perdida, uma tentativa de recuperar uma forma de organizar a visão e os fenômenos já perdidos para nós (neste caso, os do cinema mudo), e a consciência de sua impossibilidade determina a significação da obra a todos os níveis. [...]*
Quantos cineastas de sua geração estariam dispostos a criar uma obra como esta em que grande parte do efeito da edição consiste em deixar "o corte final" a uma aleatória seqüência e justaposição de imagens? Mas poucas coisas em Marker são tão simples, e certamente não são aqui. Suas intenções originais bem podem ter sido modestas, mas o resultado final não o é.
Joe McElhaney "*Primitive Projections. Chris Marker's Silent Movie*". Millenium. No. 29, 1996.

IMMEMORY (1997)

INSTALAÇÃO MULTIMÍDIA INTERATIVA
PRODUÇÃO CHRISTINE VAN ASSCHE, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (MNAM), CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE GEORGES-POMPIDOU, PARIS

1 master Gold 34 MB, sonoro, cor, 1 disco rígido externo 1 GB com o aplicativo Immemory, 3 computadores Macintosh com trackball, 3 monitores cor 17", 2 alto-falantes,

3 mesas pretas, 6 assentos ergonômicos pretos, 1 gato mural pintado.@"@
Sala cinza com cerca de 50 m2. 1/1
Catálogo do fundo de obras do Centre Pompidou.

Immemory, *este objeto de arte realmente curioso, autobiografia apresentada na forma de uma vasta coleção de lembranças que nos falam de um mundo comum, dispersa em diferentes parcelas que somente a atividade de recepção do espectador pode dar novamente seu caráter total, não foi posto à venda nas livrarias junto ao outros CD-ROMs de forma imediata. Primeiro foi exposta, de 4 de junho a 29 de setembro de 1997, nas salas do Museu nacional de arte moderna, Centre George Pompidou.*
Em uma sala escura, três computadores estão à disposição do público. Ao inscrever a recepção deste CD-ROM na instituição museística, Chris Marker propõe uma escapatória dos impasses estéticos dessa cultura de gabinete particular próprio das redes digitais. Este gesto para liberar da esfera privada a criação digital carrega um sentido. Porque a exposição é um ato fundador da constituição de um espaço público estético, ou seja, da esfera pública da arte que ainda nos é contemporânea, tanto no domínio das artes plásticas como no das artes do espetáculo. [...]
Não obstante, exatamente o que confere à exposição do Immemory *em um museu de arte contemporânea a dimensão de um gesto, a exposição de um CD-ROM, revela-se paradoxal. [...] Um dia de visita comum pode-se observar um curioso espetáculo na sala de exposição de* Immemory. *Os garotos em visita escolar se precipitam sobre os computadores e se afastam igualmente depressa: ler um CD ROM requer mais tempo e atenção do que jogar um videogame. Os visitantes olham por cima do ombro dos felizardos que podem navegar à vontade, deixando-os no "cyber-porto". Perguntam-lhes: como funciona? pode-se comprar? Alguns espectadores-clicadores trocam conselhos, quando um deles, por exemplo, trava. Um guarda do museu deve interpelar um deles: "Você está monopolizando o computador há uma hora, há muitas pessoas que não viram o CD-ROM, você precisa dar o lugar". Este último protesta, argumenta que "não fazem com que aqueles que contemplam lentamente os quadros saiam correndo", que um "museu deve tornar as obras acessíveis", que "é um escândalo". "O que é escandaloso é monopolizar assim o computador", responde o guarda. O visitante vai embora. As pessoas presentes ao redor do computador comentam o incidente. Uma jovem conclui: "Estão vendo? os CD- ROM criam encontros, coisa que os quadros nem sempre fazem". O espetáculo da memória viva, será a partir de agora improvável?*
Laurence Allard "*Le spectacle da mémoire vive. À propos des créations numériques de Chris Marker (Level 5 e Immemory) em Philippe Dubois (ed.) "Recherches sur Chris Marker*", Théorème. No. 6, 2002.

IMMEMORY ONE (1998)

EDIÇÃO EM FORMATO CD- ROM. CENTRE GEORGES-POMPIDOU, PARIS, 1998, ISBN 2 85850 947 6, MAC/WIN. EDIÇÃO EM INGLÊS: EXACTCHANGE BOOKS.

Nestes tempos de fantasia megalomaníaca, tendemos a ver nossa memória como uma espécie de livro de História: ganhamos e perdemos batalhas, encontramos e perdemos impérios. No mínimo somos personagens de uma novela clássica ("Que novela é minha vida!", disse Napoleão). Uma aproximação mais modesta e talvez mais frutífera seria considerar os fragmentos de memória em termos de geografia. [Henri Langlois admitia que quando criança não podia compreender o tempo. Quando lhe diziam "Joana D'Arc cercou Paris", pensava que se tratava de outra Paris, e que portanto existia a Paris de Joana D'Arc, a Paris de seu pai, etc. sobre um mapa-mundi ilimitado]. Em toda vida encontramos moderados, ilhas, desertos, pântanos, territórios superpopulados e terrae incognitate. *Podemos traçar o mapa desta memória e extrair imagens com mais facilidade (e verdade) que dos contos e das lendas. Que o sujeito/objeto desta memória seja um fotógrafo ou um cineasta não quer dizer que sua memória seja por si só mais interessante que a de um senhor qualquer (e menos ainda se se tratar da de uma dama), mas simplesmente que ele deixou pegadas sobre as quais se pode trabalhar, e contornos sobre os quais traçar seus mapas.*
Tenho ao meu redor centenas de fotos, a maioria delas nunca foi mostrada (William Klein diz que, à cadência de 1/50 segundos por imagem, a obra completa do fotógrafo mais célebre dura menos de três minutos). Tenho esses "descartes" que um filme deixa para trás como a cauda de um cometa. De cada país visitado trouxe cartões postais, recortes de jornal, catálogos, às vezes pôsteres arrancados dos muros. Minha idéia foi me inundar nesse redemoinho de imagens para estabelecer sua Geografia.
Minha hipótese de trabalho era que toda memória, já extensa, está mais estruturada do que parece. Que as fotos tomadas aparentemente ao acaso, os cartões postais escolhidos segundo o humor do dia, a partir de uma determinada quantidade começam a traçar um itinerário, a cartografar o país imaginário que se estende em nosso interior. Ao percorrê-lo sistematicamente estava certo de descobrir que a aparente desordem de meu imaginário escondia um plano, um mapa, como nas histórias de piratas. E o objeto deste disco seria apresentar a "visita guiada" de uma memória, ao mesmo tempo que propor ao visitante sua própria navegação aleatória. Bem-vindo portanto a "A Memória, terra de contrastes" - ou melhor, como decidi chamá-la, desmemória: Immemory.
Chris Marker *apresentação da edição comercial de Immemory.*

Chris Marker utiliza o formato do CD-ROM para criar memórias multimídia e de múltiplos níveis. O leitor investiga diversas "zonas" (a viagem, a guerra, o cinema, o museu, a foto, a poesia e a memória), navegando através de fotos, fragmentos de filmes, música e texto, como se estivesse explorando fisicamente a própria memória de Marker. O resultado é uma autêntica versão de 'Em busca do tempo perdido' *para o século XXI, uma exploração do estado da memória nesta era digital. Com esta obra, Marker inventou e aperfeiçoou ao mesmo tempo uma forma literária.*
Nota promocional de ExactChange Books, editora americana do CD- ROM.
exactchange.com/ecbooks

*Depois de uma hora e meia de navegação entre essas camadas de tempo, diríamos que Immemory One tangencia o ponto de contato sutil entre a memória individual e a memória coletiva. A partir daí a evocação a Proust e sempre a Hitchcock de "*Vertigo*", definitivamente o filme-fetiche de Marker e autêntica matriz de* La Jetée*, a quem podemos considerar como os dois pais fundadores deste CD- ROM. Neste sentido, o ponto central de* Immemory One *é sem dúvida aquele no que Marker produz um telescopado violentamente poético entre a madalena de La Recherche e a Madeleine de* Vertigo*. Magnífica síntese de um procedimento que consiste em levar a mais pura intimidade até aquele ponto no que pertence a todo mundo. É nesta dimensão em que Immemory One é realmente emocionante -nunca pensei que me emocionaria com um CD- ROM - porque permite a um cliqcador anônimo visitar clandestinamente a memória do Chris Marker da mesma forma que se atravessa como* catimini *uma coleção pessoal e, fazendo o caminho, apropriar-se desta parte íntima, também lúdica, dolorosa, até que se converte na própria memória, ou seja, na de qualquer pessoa...*
Thierry Jousse *Cahiers du cinéma*, no. 515, 1997, p.6.

ROSEWARE (1998)

INSTALAÇÃO INTERATIVA DE CHRIS MARKER E LAURENCE RASSEL. OBRA COLETIVA ABERTA INICIADA EM 1998, DESCRITA COMO: COLLECTIVE WORK IN PROGRESS NEVER ENDING CD-ROM
PRODUÇÃO CONSTAMT, BRUXELAS (COM A COLABORAÇÃO DO ATELIER DE JEUNES CINÉASTES) **ITINERÂNCIA** BRUXELAS (FESTIVAL VERBINDINGEN JONCTIONS, 1998); BONN (VIDEONALE, 1998): GRAZ (STEIRISCHER HERBST, 1998), BARCELONA (FUNDACIÓ ANTONI TÁPIES, 1999), SEVILHA (CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1999)

1 omega Jaz Disc, 2 PC Apple G3 A V Power, 1 PC Apple 200 MHz Power, 2 monitores AV, 1 scanner, 1 câmara de vídeo, 1 reprodutor Jaz, 1 projetor de slides e tela, mesas, cadeiras, material de desenho.
Programa da fundação Antoni Tápies, 1999

Na apresentação de seu CD-ROM Immemory*, Chris Marker formula um desejo: "que aqui se encontrem códigos familiares suficientes (a foto de uma viagem, o álbum de família, o animal fetiche) de modo que, imperceptivelmente, o leitor substitua minhas imagens pelas suas; e que minha Desmemória tenha servido de trampolim para a sua, para seu próprio peregrinar no Tempo recuperado". A obra em progresso* Roseware *desenvolve o conceito de* Immemory*, ou seja, de uma memória estruturada por relações entre as imagens e os sons. É concebida como um livro em branco, do qual cada pessoas teria a possibilidade de escrever um capítulo.*
Tecnicamente, Roseware *constitui uma versão simplificada do CD- ROM de Marker, utilizando o mesmo programa hipermídia, por meio do qual o espectador cria, com a ajuda de uma pessoa encarregada de guiar o processo técnico, seu próprio capítulo desta memória coletiva armazenada no computador. [...] Em poucas horas de manipulação, qualquer pessoa pode depositar na memória móvel e aberta de* Roseware *uma pequena parte de sua vida íntima.*
À medida que vão sendo introduzidos novos documentos nesta estrutura que no início está completamente esvazia, vai constituindo também uma rede infinita tecida com as lembranças e impressões de todas as pessoas que vão acessando o dispositivo. Em progressão constante, Roseware *é armazenada em uma série de discos rígidos e pode assim desenvolver-se eternamente e ao mesmo tempo ser exportada facilmente de um computador para outro por todo o mundo.*
Devemos pois nos equipar, para atravessar este território de desmemória, de imagens em qualquer tipo de suporte, de textos, de paciência ou simplesmente de nossa memória, depois de nos termos detido nas próprias associações sugeridas por Immemory*.*
Laurence Rassel *Chris Marker: retorno ou a desmemória do cineasta* (Valencia, Ediciones de la mirada, 2000)

Balanço: Roseware *era sobretudo um gesto baseado no tempo e no contexto. Não era uma instalação, era uma obra conceitual. Não se pretendia transformá-la em um objeto, foi uma ação desenvolvida naquele momento sob certas circunstâncias. Havia o artista, Chris Marker, que trabalha com lembranças do passado e do presente, com imagens, sons e textos, havia o público e havia Constant [coletivo de Bruxelas dirigido por artistas, que combina trabalho artístico e pensamento teórico sobre a internet e a comunicação digital]. Queríamos transformar o museu, de um local onde o espectador se limita a passear, em um local no qual possa transformar-se em participante [...] Para mim não era o mesmo que essas oficinas de pintura para crianças que os museus organizam, porque empregávamos esta tecnologia. A idéia era atuar no museu e acompanhar o ciclo de Chris Marker.*

Havia Zapping Zone, Immemory, *a programação de filmes e* Roseware. *Fizemos o mesmo em Barcelona e Sevilha.* Roseware *não devia ser apresentada separadamente, porque perderia todo o contexto se não estivesse vinculada a uma visão histórica da obra de Chris Marker. [...]*
*[*Roseware*]funcionou, foi um sucesso. Mas houve coisas que me decepcionaram. A gente não estabeleceu um vínculo entre eles e Marker, estavam mais interessados neles mesmos. Também propusemos que se vinculassem com outras pessoas no interior do projeto mas, nada, não funcionou. Além disso sentiram-se desiludidos porque no final do processo não tinham um objeto, algo para levar para casa com eles. Outro problema é que não dominávamos muito bem a técnica. Não lamento o desaparecimento do projeto mas me surpreende muito que seis anos depois todo mundo me pergunte por ele. Para mim foi algo muito importante, mas não foi feito para durar.*
Laurence Rassel *constantvzw.com* (outubro 2004)

OWLS AT NOON PRELUDE: THE HOLLOW MEN (2005)

FORMATO VÍDEO PROJETADO EM LOOP, 19 MIN **EXIBIÇÃO** MUSEUM OF MODERN ART, NOVA YORK, ABRIL-JUNHO, 2005

Esta instalação é a primeira parte de um work in progress concebido especificamente para The Yoshiko and Akio Morita Gallery. Usa como título e ponto de partida o poema escrito em 1925 por T.S. Eliot "The hossow men", que refletia sobre uma Europa transformada em terra arrasada depois da primeira guerra mundial. A meditação de Marker mistura suas idéias sobre o poema com imagens de veteranos feridos e de mulheres incrivelmente bonitas, evocando a desesperança dos que viveram o quase suicídio da Europa. Agora que esta guerra volta a nos atormentar, tanto nos Bálcãs quanto no Oriente Próximo, Marker vasculha um grande número de imagens para criar uma câmara de ressonância que permite ao espectador recordar ou presenciar pela primeira vez a realidade de uma civilização no processo de aniquilar a si mesma.
Notas da exposição da página da Internet do MoMA, moma.org

Corujas ao meio dia, *aves noturnas em pleno dia, coisas, objetos, imagens fora de lugar mas que no entanto estão aí. Folhetos, postais, selos, pichações, fotografias esquecidas, imagens roubadas de fluxo contínuo e insensível de material televisivo (é o que eu chamaria de síndrome de Duchamp: quando olho atentamente para 1/50 segundo que passou desapercebido para todo mundo, inclusive para seu próprio criador, esse 1/50 segundo é meu). Trata-se de iluminar ocorrências e pessoas que normalmente nunca sairiam à luz. Desse material bruto, do caldeirão da história, eu tento extrair uma viagem subjetiva através do século XX. Todos estão de acordo que o momento fundamental desta era, sua forja, foi a primeira guerra mundial, e isso foi também o que serviu de fundo a T. S. Eliot para escrever seu belo e desesperado poema "The Hollow Men". Assim que o* Prelúdio *à viagem será uma reflexão sobre esse poema, misturada com umas tantas imagens colhidas nos limbos de minha memória.*
Chris. Marker *silcom.com/~dlp/Passagen/cm.home2.html*

STARING BACK (2007)

Staring Back é um conjunto de cerca de duzentas fotos p&b de Chris Marker, mostrado ao público pela primeira vez em 2007, no Wexner Center for the Arts, em Columbus, Ohio, com curadoria de Bill Horrigan. Nesse trabalho, Marker revisita imagens produzidas entre 1952 e 2006 e, através de novos cortes e de manipulações digitais, destaca sobretudo expressões e olhares de anônimos ou personalidades como Simone Signoret, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovsky, Fidel Castro, Salvador Dali, Akira Kurosawa, pessoas que testemunharam e marcaram a história.

O título Staring back (algo como "olhando atentamente de volta"), pode ser lido de várias formas. Primeiro, refere-se ao retorno que Marker faz a seu acervo, não tanto para produzir uma síntese de sua trajetória, mas para buscar significados e relações latentes, alguns deles despercebidos até então. É assim que convida o publico a olhar para uma árvore que aparece ao fundo de uma fotografia do início dos anos 60 e que reaparece em outra imagem feita quatro décadas mais tarde. Marker relembra que, enquanto a árvore crescia, presenciou as tensões e transformações do mundo, que exibe na exposição através de registros fragmentários. Segundo, ao olhar novamente para essas imagens, percebe que aqueles olhares que testemunharam e marcaram a história, vez ou outra, voltaram-se para o próprio fotógrafo.
Essa exposição tem circulado por várias cidades do mundo, às vezes, incorporando novas obras, às vezes integrando mostras mais amplas. O catálogo, publicado pelo Wexner Center e pelo MIT Press em 2007, inclui comentários e ensaios de Chris Marker, Bill Horrigan e Molly Nesbit, além da narração integral em inglês do documentário Chats Perchés (2004), de Marker.
Ronaldo Entler (abril 2009)

COLABORAÇÕES

A lista de colaborações foi elaborada basicamente a partir da filmografia de Sam Dilorio (encontra-se apenas na página da revista *Film Comment* na Internet filmlinc.com/fcm/online, não na edição impressa).

Imagem do filme *Le Bonheur (Stschastje)*, 1934/1971

NUIT ET BROUILLARD

ALAIN RESNAIS, 1955, 32 MIN

Marker aparece como assistente de direção. Segundo relata Resnais, o primeiro texto escrito por Jean Cayrol para o filme seria adaptado por Marker na sala de montagem das imagens, e sobre este, Cayrol faria a narração final. Resnais atribui também a Marker a sugestão de contar com Hanns Eisler para a música. Cfr. Birgit Kämper e Tomas Tode. Entrevista com Alain Resnais publicada em italiano em Bernard Eisenschitz (ed.), Chris Marker (XXII Mostra Internazionales del nuovo cinema, Pesaro, 1996) e em alemão em Birgit Kämper e Thomas Tode (eds.), Chris Maker: Filmessayist (Munich, Institut Français de Munich. 1997)

TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE

ALAIN RESNAIS, 1956, 22 MIN

Nos créditos aparece a colaboração de Chris e Magic Marker, em alusão à marca de rotuladores da qual nosso cineasta parece ter tomado seu nome artístico. Conforme relata Resnais na entrevista com Birgit Kämper e Thomas Tode citada, Marker escreveu a última frase do comentário, e daí decorre o reconhecimento. "Aqui se prefigura um tempo onde todos os enigmas serão solucionados, um tempo onde este universo - e alguns outros - nos ofereçam sua chave. E tudo isto simplesmente porque estes leitores sentados diante de seus fragmentos de memória universal terão colocado um depois do outro os fragmentos de um mesmo segredo, que possivelmente tem um nome muito belo, que se chama felicidade". (Última frase do comentário, *L'Avant scène du cinéma*, no. 52, 1965)

LES HOMMES DE LA BALEINE

MARIO RUSPOLI, 1956, 26 min

Marker assina o comentário, sob o pseudônimo de Jacopo Berenizi.

BROADWAY BY LIGHT

WILLIAM KLEIN, 1957, 10 MIN

Autor do texto introdutório: Chris Marker. (Nos créditos figura como autor dos subtítulos, mas o filme não os tem.)

LE MYSTÈRE DE L'ATELIER QUINZE

ALAIN RESNAIS/ANDRÉ HEINRICH, 1957, 18 MIN

Comentário: Chris Marker (recitado por Yves Montand)

DJANGO REINHARDT

PAUL PAVIOT, 1957, 22 MIN

Comentário: Chris Marker.

DES HOMMES DANS LE CIEL

JEAN-JACQUES LANGUEPIN/A. SUIRE, 1958

Comentário: Chris Marker.

O SIÈCLE A SOIF

RAYMOND VOGEL, 1958

Comentário em verso alexandrino: Chris Marker.

LA MER ET LES JOURS
RAYMOND VOGEL/ALAIN KAMINKER, 1958, 22 MIN
Comentário: Chris Marker.

LES ASTRONAUTES
WALERIAN BOROWCZYK, 1959, 15 MIN
As notas do Pacific Filme Arquive atribuem a Borowczyk e a Marker a criação conjunta deste curta de ficção científica surrealista que mistura ação real e animação.

L'AMÉRIQUE INSOLITE
FRANÇOIS REICHENBACH, 1960, 86 MIN
O comentário escrito por Marker e publicado a seguir em "Commentaires I" como roteiro de um filme imaginário intitulado *L'Amérique Rêve*, não foi seguido fielmente por Reichenbach. De fato o filme não dá crédito a Marker.

A CASA NEGRA *(HOUSE IS BLACK)*
FOROUGH FARROKHZAD, 1962, 22 MIN
A edição no DVD deste curta-metragem iraniano contém um ensaio escrito especificamente para a ocasião por Marker.

JOUER À PARIS
CATHERINE VARLIN, 1962, 27 MIN
Montagem: Chris Marker. Segundo Dilorio, trata-se de uma *postdata* a *Le Joli Mai*, com sobras de filmagem e um comentário novo.

À VALPARAISO
JORIS IVENS, 1963, 29 MIN
Comentário: Chris Marker.

LES CHEMINS DE LA FORTUNE
PIERRE KASSOVITZ, 1964, 42 MIN
Marker ajudou Kassovitz a completar este filme de viagens sobre a Venezuela.

LA DOUCEUR DU VILLAGE
FRANÇOIS REICHENBACH. 1964, 47 MIN
Montagem: Chris Marker

LA BRÛLURE DE MILLE SOLEILS
PIERRE KAST, 1964, 25 MIN
Montagem: Chris Marker.

LE VOLCAN INTERDIT
HAROUN TAZIEFF, 1965, 55 MIN
Comentário: Chris Marker.

EUROPORT-ROTTERDAM
JORIS IVENS, 1966, 20 min
Marker é responsável pela adaptação ao francês do texto original do escritor holandês Gerrit Kouwenaar.

CINÉ-TRACTS
1968
Filmes militantes de curta duração (2-3 minutos) feitos para conclamar à luta política. Marker rodou diversos, especialmente o 'número 5', *Mouvement étudiant débouchant sur mouvement ouvrier (ou C'était la nuit)* e costuma-se atribuir a Marker a idéia original desta iniciativa de contrainformação a partir da mobilização dos Etats Généraux du Cinema em 68, iniciativa em que se integrariam Jean-Luc Godard, Philippe Garrel e Jackie Raynal. Trata-se de filmes, anônimos pelo quê é difícil atribuir uma paternidade clara a eles.

CLASSE DE LUTTE
GRUPO MEDVEDKINE DE BESANÇON, 1969, 37 MIN
Realizado pelo grupo Medvedkine do Besançon, coletivo de operários-cineastas reunidos por Pol Cèbe, neste filme, da mesma forma que em outras do coletivo, Marker e alguns outros colegas participavam como assessores e ajudavam na edição dos materiais. *Classe de Lutte* é uma espécie de prolongação de *À bientôt j'espère*, usando agora como protagonista uma mulher, Suzanne, operária em Yema e militante.

ON VOUS PARLE DE FLINS
GUY DEVART, 1969/70, 30 MIN
Sétimo título da série da SLON *On vous parle*. Marker se ocupou da câmara e da montagem.

L'AFRIQUE EXPRESS
DANIÈLE TESSIER/JACQUES LANG, 1970,18 MIN
Marker assina o texto introdutório, sob o pseudônimo de Boris Villeneuve (parte de seu sobrenome real, Bouche-Villeneuve).

L'AVEU
CONSTANTIN COSTA-GAVRAS, 1970, 160 min
Marker se ocupou da fotografia de cena.

DIE KAMERA IN DER FABRIK
CHRIS MARKER/SLON/ GRUPO MEDVEDKIN, 1970, 88 MIN
Segundo Dilorio este título corresponde a uma junção de outros dois realizados pelos grupos que figuram como responsáveis - *À bientôt, j'espere* e *Classe de Lutte* -, feito para ser exibido pela TV alemã.

L'ANIMAL EN QUESTION aka JACQUES PRÉVERT ET UM RATON LAVEUR
FILME COLETIVO, 1970, 38 MIN
Marker figura como 'ajudante'. Filmou as tomadas do animal em questão: um guaxinim.

STSCHASTJE
ALEXANDER MEDVEDKINE, 1934/1971, 70 MIN
Marker aparece como criador da trilha sonora acrescentada para a reestréia em 1971, com o titulo de *Le bonheur*, deste filme do protagonista de *Le tombeau d'Alexandre*.

EL PRIMER AÑO
PATRÍCIO GUZMÁN, 1971/1972, 90 MIN
A versão francesa foi preparada pelo ISKRA. Marker figurou como produtor delegado.

LES DEUX MÉMOIRES
JORGE SEMPRÚN, 1973-74, 141 MIN
Marker se ocupou do som e participou da montagem, junto ao próprio Semprún.

KASHIMA PARADISE
YANN LE MASSON/BÉNIE DESWARTE, 1974, 110 MIN
Marker colaborou no comentário deste documentário político com Le Masson e Deswarte.

LA BATALLA DE CHILE: LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS

PATRÍCIO GUZMÁN, 1975-1976,
DUAS PARTES DE 96 E 88 MIN RESPECTIVAMENTE.
Marker auxiliou na produção, e nos créditos do filme é reconhecida igualmente sua colaboração no roteiro, junto a Pedro Chaskel, José Bartolomé, Julho García Espinosa, Federico Elton e Marta Harnecker.

VIVA EL PRESIDENTE! (O RECURSO DO MÉTODO)

MIGUEL LITTIN, 1978,164 MIN
Marker preparou os subtítulos da versão estreada na França

TOKYO-GA

WIM WENDERS, 1985, 92 MIN
Durante a filmagem, Wenders tomou uma *imagem roubada* de Marker, refletido em um vidro. Depois Wenders publicou a imagem no número especial que editou de Cahier du Cinéma (no. 400, 1987, p.78) dizendo que havia captado seu reflexo sem querer e pedindo desculpas, uma vez que sabe não gosta de ser fotografado. A foto não faz parte do filme; nela Marker tem uma aparição igualmente fugaz e camuflada.

LES PYRAMIDES BLEUES Outros títulos: THE NOVICE, PARADISE CALLING ARIELLE

DOMBASLE, 1988, 97 MIN
Chris Marker e Eric Rohmer são creditados como assessores artísticos.

ONE SISTER AND MANY BROTHERS

DUSAN MAKAVEJEV, 1994. 4 MIN
Marker aparece com uma câmera gravando Makavejev em uma fiesta. Dilorio acrescenta esta história à lenda de invisibilidade markeriana: "O professor sérvio trata de distrair Marker para que grave a si mesmo diante de um espelho. Ao gato animado de Marker não pareceu nada engraçado..."

SOUVENIR

MICHAEL SHAMBERG, 1997, 78 MIN
Marker criou os gráficos gerados por computador.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS DE CHRIS MARKER

Le Coeur net. Paris: Editions du Seuil, 1948. Tradução Inglesa: The Forthright Spirit. (Robert Kee e Terence Kilmartin trad.) Londres: Allan Wingate, 1951.

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.

La strada: Un film de Frederico Fellini. (com F.-R. Bastide, Juliette Caputo e colaboração de André Bazin, Alain Resnais e Guido Cincotti). Paris: Edition du Seuil, 1955.

Coleção Petit Planète, dir. Chris Marker. Paris: Edition du Seuil, 1954-1964.

La Chine: Porte ouverte. Paris: Editions du Seuil, 1956.

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 Dépays. 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: Müseum für Gestaltung Zürich, 2008.

TEXTOS, ARTIGOS SELECIONADOS E COMENTÁRIOS DE CHRIS MARKER

"Till the End of Time", *Esprit,* nº 129, janeiro de 1947, pp.145-51.

"En attendant la société sans classes ? ...", *Esprit,* nº 130, fevereiro de 1947, p.132.

"Le musicien errant". *Esprit,* nº131, março de 1947, p.475.

"Du jazz considére comme une prophétie", *Esprit,* nº146, julho de 1948, pp.133-8.

"Corneille au cinéma", *Esprit,* n°153, fevereiro de 1949, pp.282-5.

"Les Separés", Esprit, no. 162, dezembro de 1949, pp. 921-2.

"Orphée", *Esprit,* nº173, novembro de 1950, pp.694-701.

"Siegfried et les Argousins ou le cinéma allemand dans les chaînes", *Cahiers du Cinéma,* nº 4, julho- agosto de 1951, pp.4-11.

"L'esthétique du dessin animé", *Esprit,* nº 182, setembro de 1951, pp.368-9.

"Le chat aussi est une personne", *Esprit,* nº 186, janeiro de 1952, pp.78-9.

"La Passion de Jeanne d'Arc", *Esprit,* nº 190, maio de 1952, pp.840-3.

"Lettre de Hollywood", *Cahiers du Cinéma,* nº 25, julho de 1953, pp.26-34.

"Le Cinérama", *Cahiers du Cinéma*, nº 27, outubro de 1953, pp. 34-7.

"Adieu au cinéma allemand ?", *Positif,* nº 12, novembro-dezembro de 1954, pp. 66-71.

"Cuba Si ». *L'Avant-Scène Cinéma,* nº 6, julho de 1961, pp. 45-52.

"Les Hommes de la baleine" (Mario Ruspoli, 1956). *L'Avant-Scène cinema,* nº 24, 15 de março de 1963, p. 46-51.

"Les Mystère de l'atelier quinze" (Alain Resnais, André Heinrich, 1957). *L'Avant-Scène Cinéma,* nº 61/62, julho-setembro de 1966, p. 73.

"La Mer et les jours" (Raymond Vogel, 1958). *L'Avant-Scène Cinéma*, nº 68, março de 1967, pp. 61-6.

"à Valparaiso" (Joris Ivens, 1963). *Image et Son,* nº 183, abril de 1965, p. 73.

"La Jetée". *L'Avant-Scène Cinéma,* nº 38, junho de 1964, pp. 28-35.

"Le joli mai", in *L'Express,* 11 de abril de 1963 ; *Artsept,* nº 2, abril-junho de 1963, pp. 88-92.

"Loin du Viêt-Nam". *Filmstudio* 68.

"Le train en marche". *L'Avant-Scène Cinéma,* nº 120, dezembro de 1971.

"Sans soleil".*Trafic,* n°6, printemps 1993, pp. 79-97; versão em inglês *Semiotexte 4*, nº 3, 1984, pp. 33-40.

"A.K.". *L'Avant-Scène Cinéma,* nº 403/404, junho-julho de 1991, pp. 124-41.

"Le Tombeau d'Alexandre". *Positif,* nº 391, setembro de 1993, p. 49.

"Effets et gestes"(fotos de Marker e textos de Jean-Claude Carrière). *Vogue* 752. Paris: dezembro de 1994, pp. 208-11, 263.

"A Free Replay: notes sur *Vertigo*". *Positif,* nº 400, junho de 1994, pp. 79-84.

"Dial M for Memory" (portfólio de imagens), *Grand Street Magazine* 64, primavera de 1998, pp. 184-9.

"Filmic Memories", *Film Quarterly* 52, nº 1, outono de 1998, p. 66.

"Phenomène (n.m)", *Trafic*, nº 30, verão 1999, p. 26-33.

"Nouvelles du Doppelwelt", *Positif*, nº 500, outubro de 2002, pp.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*

ENTREVISTAS COM CHRIS MARKER

Dubreuilh, Simone. *Lettres Françaises*, 28 de março de 1957.

Gendron, Francis. "Le socialisme dans la rue". *Miroir du Cinéma* 2, maio de 1962, p. 12.

H.H. "Chris Marker: Ich werde bestimmt wiederkommen." *Deutsche Filmkunst I*, 1962, pp. 26-7. Também em Alter, Nora, (2006). *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 129-31.

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.

Anônimo. "Chronisten unserer Zeit: Chris Marker [Gespannt auf 1964]". *Filmspiegel*, 23, 1963, p. 3.

Gersch, Wolfgang. "Der schöne Mai" *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* I, 1964, pp. 195-8. Também em Hermann Herlinghaus (org.). *Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit* . Berlim: Henschel, 1982. Também em Alter, Nora. (2006) *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, pp.131-5.

Ritterbusch, R. "Entretien avec Chris Marker". *Image et Son*, 213, fevereiro de 1968, pp. 66-8. Também em Alter, Nora. (2006)*Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 136-9.

Philipe, Anne. «Medvekine, tu c onnais? Interview avec Slon et Chris Marker». *Le Monde*, 2 de dezembro de 1971, p. 17. Também em Alter, Nora. (2006) *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 139-44.

Walfisch, Dolores. «Level Five». *The Berkeley Lantern*, novembro de 1996. Também em *Vertigo Magazine*, vol. I, nº 7, outono de 1997 e Alter, Nora.(2006) *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, pp.144-7.

Frodon, Jean-Michel. «Je ne me demande jamais si, pourquoi, comment...». *Le Monde*, 20 de fevereiro de 1997. Também em Alter, Nora. (2006) *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, pp.147-50.

Douhaire, Samuel; Rivoire, Annick. "Marker Direct", *Libération*, 5 de março de 2003. Também em *Filmcomment*, maio-junho de 2003, pp. 38-41. Trechos em português em Martins , Marília, «Uma entrevista rara de Chris Marker», *Diário de Nova York: http://oglobo.globo.com/blogs/ny/post.asp?cod_Post=76215&a=283*

Rivoire, Annick. "Chats discutent" (com Marker e Monsieur Chat), *Libération*, 4-5 de dezembro de 2004, pp. 26-7.

Gester, Julien; Kaganski, Serge. "La deuxième vie de Chris Marker", *Les Inrockuptibles*, nº 647, 22- 28 de abril, 2008, pp. 30-3.

SELEÇÃO DE LIVROS E ARTIGOS SOBRE CHRIS MARKER

Alter, Nora. (2006). *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press.

Bazin, André. (1998). "Lettre de Sibérie" In *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du Cinéma, pp. 257- 60.

Bellour, Raymond et Laurent Roth. (1997). *Qu'est-ce qu'une Madeleine? À propos du CD-rom Immemory de Chris Marker*. Paris: Centre Pompidou. Bellour, Raymond. "Trois gestes (Jonas Mekas, Rinko Kawauchi, Chris Marker)", *Trafic* no 60, inverno de 2006), pp. 13-27.

Braunberger, Pierre. (1987). "La nouvelle vague" In *Cinémamémoire*. Paris: Centre Georges-Pompidou – Centre National de la Cinématographie.

Cooper, Sarah. (2006). *Selfless Cinema? Ethics and French Documentary.* London: Legenda.

Cooper, Sarah. (2008). *Chris Marker*. Machester: Manchester University Press.

Deschamps, Youri (org.) (2007). «Chris Marker, voyages en [immémoire]», Eclipses, nº 40.

Dubois, Philippe (org.) (2002). «Recherches sur Chris Marker», *Théorème*, nº 6. Paris: Sorbonne Nouvelle.

Entler, Ronaldo. "Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker". In *Revista FACOM*, v. 19, São Paulo, FAAP , 2008, pp. 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- gosto de 2003.

Froger, Marion, "De la fraternité. À propos de goupes Medvekine", *Cinémas*, vol. 17, nº 1, outono de 2006, pp. 118-43. Ver: *http://id.erudit.org/iderudit/016325ar*

Gauthier, Guy. (2001). *Chris Marker, écrivain multimédia, ou voyage à travers les médias.* Paris: L'Harmattan.

Gerber, Jacques. (1989). *Anatole Dauman: Souvenir-Ecran.* Paris: Centre Georges-Pompidou.

Grélier, Robert. (1986). *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte.

Horak, Jan-Cristopher. "Chris Marker's reality bytes", *Aperture* 149, outono de 1996, pp. 60-5.

Horrigan, Bill. "The revenge of the Eye", *Artforum* 44, nº 10, verão de 2006, pp. 312-7.

Lins, Consuelo. "O ensaio no documentário e a questão da narração em off", Anais do 16° Encontro da Compós, Curitiba, Tuiuti/Compós, 2007. Ver: *http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf*

Jacob, Gilles. "Chris Marker and the mutants", *Sight and Sound* 35, outono de 1966, pp. 165-8.

Kämper, Birgit e Tode, Thomas. (org.) (1997). *Chris Marker, Filmessayist.* Münich: *CICIM,* nº 44-6, Institut Français de Münich.

Leconte, Bernard. (2005). *Approche d'un film mythique: "La jetée", Chris Marker, 1962*. Paris: L'Harmattan.

Lupton, Catherine. (2004). *Chris Marker – Memories of the Future.* London: Reaktion Books.

Lupton, Catherine. "Chris Marker : The Art of Memory", *Film Studies* 6, verão de 2006.

Murphy, Jay. "More of what it is: catching up with Chris Marker", *Afterimage* 33, nº 2, setembro-outubro de 2005", pp. 31-6.

Odin, Roger . (1981). "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, pp. 147-71.

Orlow, Uriel. (2002)."Chris Marker: The Archival Power of Image" In Rebeca Comey (org.) *Lost in the Archives*. Toronto: Alphabet City, pp.436-51.

Ortega, Maria L. (org.)(2006). *Mystere Marker: Pasages en la obra de Chris Marker.* Barcelona: T&B Editores.

Paci, Viva & Habib, Andre.(org.) (2008). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L' Harmattan.

Paci, Viva. “Je vous écris d’ un pays lointain. Le tombeau d’Alexandre de Chris Marker”, *Sociétés et Représentations*, nº 9, abril de 2000, pp. 249-58.

Picard, Andrea. “Prelude as Postscript”. *Cinema Scope,* primavera 2006, pp. 59-61.

Positif, no 433, março de 1997. «Dossier Chris Marker», pp. 76-104.

Porvali, Bamchade. (2003). *Chris Marker*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Rafferty, Terence. “Marker changes trains”, *Sight and Sound*, nº 53, abril de 1984, pp. 284-8.

Rancière, Jacques. (2001). «La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire». In *La fable cinématographique*. Paris: Seuil.

Roud, Richard, “The Left Bank Revisited”, *Sight and Sound,* vol. 44, nº 3, verão de 1977.

Siqueira, Marília Rocha. (2006). O Ensaio e as travessias do cinema documentário (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: UFMG. Ver: *http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSAWLHMK/1/mariliarocha_dissertacao.pdf*

Seligmann-Silva, Márcio. (2003). “Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória” In Seligmann-Silva (org.) *História, Memória, Literatura – o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, pp. 391 -417.

Suppia, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. “La jetée: documentário do futuro”. *Studium* 14, Instituto de Artes, Campinas, Unicamp, 2003. Ver: *http://www.studium.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 Wert, W. F., “Chris Marker: The SLON Films”, *Film Quarterly*, vol. 32, nº 3, 1979, pp. 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, pp. 33-51. Ver: *http://id.erudit.org/iderudit/008706ar*

Wollen, Peter. (1989). “Fire and Ice” In John Berger & Olivier Richon. *Other than itself: writing photography*. Manchester: Cornehouse Publications.

WEBSITES

Chris Marker – Ilha *Ouvroir* – Museum für Gestaltung Zürich no Second Life: *http://slurl.com/secondlife/Ouvroir/142/108/1992*

Chris Marker – Notes from the Era of Imperfect Memory: *http://www.chrismarker.org/*

Chris Marker e Cyberbohemia/ O.W.L. : *http://www.cyberbohemia.com/o.w.l./index.htm*

Imagens de *Staring Back*, Peter Blum Gallery: *http://peterblumgallery.com/artists/chris-marker*

Contribuições de Guillaume-en-Egypt em Poptronics: *http://www.poptronics.fr*

Markertext: *http://www.markertext.com/*

Análise de Sans Soleil de Chris Marker – Le quai des images: *http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/marker/menuf.htm*

Análise de Sans Soleil por Wolfgang Ball: *http://www.geocities.com/wolfgang_ball/*

chris MARKER
BRICOLEUR MULTIMÍDIA

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

PROJETO E PRODUÇÃO
Klaxon Cultura Audiovisual

AGRADECIMENTOS

Chris Marker

Argos Films
Associação do Audiovisual
British Film Institute / Revista “Sight & Sound”
Centro Galego de Artes da Imaxe
Cinemateca Brasileira
Consulado da França em São Paulo e Rio de Janeiro
Cinusp “Paulo Emílio”
Festival de Cinema de Las Palmas
ISKRA
KG Production
Les Films de l’Astrophore
Les Films de l’Equinoxe
Les Film du Jeudi
Liberátion
Livros Horizonte
MIS-SP
Sofracima
Tamasa Distribution
T&B Editores

Adilson Mendes, Ângela Lima, Antonio Weinritcher, Anne Fryszman, Arlindo Machado, Benjamin Seroussi, Beatriz Carvalho, Brenda Fernandes, Brigitte Veyne, Carlos Magalhães, Catherine Faudry, Christa Blümlinger, César Alarcon, Consuelo Lins, Emi Koide, Eric Le Roy, Flávia Miranda, Florence Dauman, Françoise Widhoff, Huila Gomes, Isa Carvalho, Ismail Xavier, Janine Deunf, Jaime Pena, Jennifer McLaughlin, Joel Yamaji, Jose Manuel Sande, Lamria Dehil, Laurence Berbon, Laurence Braunberger, Laurence Ursino, Lena Fraenkel, Luiz Adriano, Luiza Sbrighi, Luiza Thesin, Marcos Kurtinaitis, Margarida Oliveira, Maria Luisa Ortega, Marina Santonieri, Matthieu de Laborde, Meir Russo, Michael Shamberg, Michael Treaves, Michelle Pistolesi, Moira Toledo, Nicolau Bruno, Olga Futtema, Pascal Winter, Philippe Ariagno, Rafael Carvalho, Raymond Bellour, Rebecca Cleman, Remier Lion, Ronaldo Entler, Serge Noukoué, Silvio Tendler, Thomas Sparfel.

ANO DA FRANÇA NO BRASIL

“França.Br 2009”, Ano da França no Brasil (21 de abril a 15 de novembro) é organizado na França: pelo Comissariado geral francês, pelo Ministério das Relações exteriores e européias, pelo Ministério da Cultura e da Comunicação e por Culturesfrance; no Brasil: pelo Comissariado geral brasileiro, pelo Ministério da Cultura e pelo Ministério das Relações Exteriores

chris
MARKER
BRICOLEUR MULTIMÍDIA

MOSTRA

Organização e curadoria
Francisco Cesar Filho
Rafael Sampaio

Coordenação Geral
Rafael Sampaio

Produção Executiva
Rafael Alves
Rafael Sampaio

Produção Geral
Daniela Teixeira
Danielle Almeida

Coordenação de Produção Rio de Janeiro
Mariana Pinheiro

Coordenação de Produção Brasília
Ana Arruda Neiva
Aluizio Augusto

Assessoria de Imprensa Rio de Janeiro
Dr. Divago
Liliam Hargreaves
Andrea Cals

Assessoria de Imprensa São Paulo
F&M Procultura

Assessoria de Imprensa Brasília
Capta Comunicação

Concepção Visual
amatraca desenho gráfico

Legendagem Eletrônica e Tradução de Filmes
4 Estações
Ronaldo Entler (La Jetée)

Transporte de cópias
FEDEX
TPK Express

Transcodificação e copiagem
Videotrade

Seguro de cópias
Allianz

CATÁLOGO

Organização Editorial
Maria Dora Mourão
Rafael Sampaio

Produção gráfica e produção editorial
Vera Haddad

Preparação e revisão de texto
Ana Paula Gomes

Tradução
Adilson Mendes
Emi Koide
Fernanda Sampaio
Maria Carbajal
Mauricio Ayer
Rafael Sampaio
Susanna Berhorn de Pinho

Projeto Gráfico e diagramação
amatraca desenho gráfico

Apoio Institucional

Realização

CENTRO CULTURAL 20 ANOS