

Os estilhaços do tempo: memória, história e imagem em *La jetée* (1962) de Chris Marker*

The ruins of time: memory, history and image in *La jetée* (1962) by Chris Marker

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

Graduada em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal do Piauí e mestranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA - USP

tainaharouche@gmail.com

Resumo:

Este artigo é dedicado a analisar a relação entre memória, história e imagem em *La jetée* de Chris Marker, voltando-se, principalmente, para sua concepção estética, *mise en scène*, investigando de que forma essas questões constituem a obra e como ela informa e é informada pelo debate contemporâneo sobre esses temas.

Palavras-chave: História; Memória; Chris Marker

Abstract:

This article is dedicated to analyze the subjects of memory, history and image in *La Jetée* by Chris Marker, focusing on its aesthetics conception, *mise en scène*, how these questions compose the film and how it informs and is informed by contemporary debates about these issues

Keywords: History; Memory; Chris Marker

* Trabalho apresentado no GT Memória e Cinema

“Não é com guardanapos que se junta as migalhas”

Marguerite Duras

O letreiro adianta que esta é a “história de um homem marcado por uma imagem de infância” vivida no píer de Orly, anos antes de uma Terceira Guerra Mundial. É o píer que vemos no início, através de fotografias em preto e branco dos aviões sob o sol e da estrutura do lugar. Vemos também famílias que iriam lá aos domingos, e aquele que pode ser este homem, na infância. Trechos desta história anunciada, e do provável dia da inesquecível imagem. É neste espaço de memória que a imagem do passado nos é mostrada, a imagem do rosto de uma mulher com o cabelo assanhado pelo vento, uma fotografia, que dura na tela [Figura 1]. A narração nos diz: “Nada distingue a lembrança de outros momentos, só mais tarde elas se fazem reconhecer por suas cicatrizes” Dito isto, o rosto ainda está lá, a imagem guardada, recolhida, a ser retomada como lugar de continuidade nos tempo ruins. Assim começa *La jetée*, filme de Chris Marker de 1962, de cerca de 25 minutos, em que acompanhamos a história deste homem marcado por uma imagem do passado, e que por ter esta relação com o vivido, vai ser tomado como experiência por cientistas em uma Terceira Guerra Mundial. O filme é construído através da montagem feita com fotografias em preto e branco junto a voz over que conta desta experiência do protagonista com o tempo.



Figura 1

Ainda neste início já nos são postas questões importantes no que diz respeito à reflexão contemporânea sobre a memória, e das formas dela ser representada a partir de imagens. O homem que não esquece não sabe definir se a imagem que o acompanha por toda a vida é um invenção ou realmente uma lembrança. A convivência entre a lembrança e o esquecimento, que constituem a memória, fazem parte do que propõe Marker, ou como disse Walter Benjamin: “a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura”. (BENJAMIN, 1985: 370). A matéria prima de Marker em *La jetée* é este tecido esgarçado, suas dimensões, seus lugares de continuidade, ruptura, e a relação contemporânea do homem com o

tempo, e como a imagem é recurso para acesso ao vivido. “A criança cuja história contamos se lembraria por muito tempo do sol fixo, da estrutura armada do píer, e do rosto de uma mulher”. Marker parte daí para analisar as circunstâncias da persistência destas imagens e as razões do seu retorno.

O instante de doçura do rosto da mulher é interrompido por um tumulto, por imagens confusas daquele dia no píer, daquilo que teria sido a morte do protagonista. O que nos leva à paisagem de ruínas, ao tempo de guerra, fotografias que Marker nos apresenta como um futuro, mas que se parecem muito com o passado recente da Europa no pós Segunda Guerra Mundial. Somos apresentados a uma Paris destruída em que as imagens não mostram algo desconhecido, são fotografias que representam o futuro, mas que remetem à experiência de destruição recente [Figuras 2 e 3]. As ruínas da história confundem-se com as ruínas da memória daquele homem, na tentativa de junção dos cacos em um tempo de guerra.



Figura 2



Figura 3

Diante da superfície inabitável que nos é mostrada, somos levados aos subterrâneos. Lá estão os vencedores “montando guarda sobre um império de ratos”, onde submetem os vencidos à experiências, para que sejam transportados no tempo. O futuro subterrâneo que nos mostra *La jetée* é cruel. Acompanhamos o horror através das imagens fixas e trêmulas do rostos destes homens nestas experiências, enquanto ouvimos uma língua estranha em um primeiro momento, e que depois é possível notar que se trata da língua alemã, em mais uma relação com o passado recente da segunda guerra, que analisarei mais adiante.

Um destes homens submetidos à experiência é o protagonista. Para os cientistas, estas viagens para o passado e para o futuro seriam um recurso, ou arma, para dominar o presente. Temos até aí o conteúdo de uma ficção científica: viagem no tempo, Terceira Guerra Mundial, mas em que nada parece futurista, a impressão que temos é de uma precariedade, o futuro aqui não é mostrado através de um maquinário moderno, tecnologia, o que há em *La jetée* é o uso de poucos recursos para falar de lugares e de homens em pedaços. “As referências históricas estão postas, mas isso é uma fábula.” (HARBORD, 2009: 97) Trata-se de um filme futurista precário, a “máquina do tempo” é substituída por uma rede com dois tampões-curativos nos olhos do homem, remetendo mais a um sonho do que a uma viagem no tempo. Precariedade que não quer dizer despreocupação estética, pelo contrário, à medida que vemos as imagens de lembrança do protagonista, vamos percebendo a minuciosa construção estética de Marker. Isto parece se dar devido a esta vontade de uma fábula, como diz Harbord, não se trata de um dos seus documentários dedicados aos processos, às apropriações como são alguns dos seus outros trabalhos. Trata-se do único filme de Marker onde existe uma preocupação estética-formal rígida, em quadros perfeitos e luzes-sombras bem desenhadas, como em um sonho-fábula perfeito de escombros.

A persistência da experiência nos subterrâneos leva o protagonista às imagens do seu passado, tratadas no filme como “imagens de verdade”, as imagens do tempo de paz: “o quarto do tempo de paz, o quarto de verdade, a criança de verdade, o gato de verdade...os túmulos de verdade” mesmo na confusão já descrita entre vivido e inventado. Este caráter de verdade atribuído parece ser uma forma de dizer que o que resta de certeza, ou de verdade, são esses momentos fugidios diante do esfacelamento das experiências naquele período. A verdade parece estar contida naquilo que o protagonista pode se agarrar, imagens estas que vão do píer de Orly vazio às outras imagens de felicidade lembradas. E desta forma, Marker constrói aquilo que ele define como sendo o “museu da sua memória”, no que em um museu há de uma convivência estranha de vários tempos, do fato de ser uma referência do presente sobre o passado, e por conter vários registros, heterogêneos, mas unidos por serem passado. E ao mesmo tempo, Marker subverte esta idéia de museu, pois estas memória construídas, acrescentadas, criadas convivem e se modificam, fogem de uma estrutura estática e controlada. Daí assemelhar-se a imperfeição do trabalho da memória, muito mais que a fidelidade do museu.

Para os cientistas, os homens “capazes de imaginar ou sonhar outros tempos, seriam talvez capazes de reintegrar-se neles”. Marker vai explorando estas questões, desde a dor do retorno, do homem que volta, procura, delira e sofre, a este aspecto da memória que tem muito mais a ver com uma reinvenção que com a reintegração que acreditavam os cientistas. Não se trata de reviver, mas de uma reescritura incompleta, como demonstra o trecho em que vemos mais dessas ima-

gens acessadas através da viagem no tempo: a imagem vista à distância de alguém sozinho em um barco, o rosto da mulher buscada que nos olha frontalmente, enquanto a voz over nos diz “Às vezes ele encontra um dia de felicidade, mas diferente. Um rosto de felicidade, mas diferente”. Estas imagens descritas como sendo felizes tem algo de melancólicas. Algo que pode se tratar dessa melancolia de um retorno que nunca é total.

As imagens começam a vir e mostram-se como sendo de tempos diferentes, a mulher que ele procura é vista em circunstâncias diversas, em tempos diversos, no píer, em um carro quando lhe sorri, misturada às outras imagens em uma convivência inexplicável como é, muitas vezes, o trabalho da memória, e a forma como certas imagens de lembrança remetem a outras. Algo que pode nos dizer sobre a forma peculiar que Chris Marker decide filmar este drama, seja por se tratar do seu único filme de ficção, mas, também, pelas escolhas estéticas para filmar as lembranças deste homem, que constituem a narrativa do filme.

A escolha de Marker é fazer um filme através de fotografias em preto e branco, em que ele possa explorar estas durações, estes aspectos fragmentários desta forma de se relacionar com o tempo que revela uma ruptura no modo de nos relacionarmos com a linguagem na contemporaneidade. A fotografia torna-se recurso para ele tratar disso, para criar a memória do homem que não esquece e seus lampejos na sua procura. “Nas mãos de Marker as fotografias não são fiéis testemunhas de tempo, mas trapaças de consciência temporal”. (HARBORD, 2009: 24)

Sabemos que a fotografia quando usada no cinema costuma provocar uma suspensão. Aqui Marker escolhe o caminho oposto, da imagem fixa que constitui o movimento do filme, e a sua narrativa, e a suspensão vem através da única imagem em movimento, do despertar da mulher inesquecível. Ou como tratou Raymond Bellour: “*La jetée* parece percorrer novamente todo o espaço da lacuna aberta do cinema desde seu início, se não, desde sua origem até a presença imóvel da fotografia (tanto como corpo como idéia)” (BELLOUR, 1990: 131). Isto é, Marker utiliza-se deste lugar assumido pela fotografia diante do movimento no cinema, para constituir sua idéia de memória, sua reflexão sobre a forma como acessamos o vivido através das imagens, destas imagens frágeis, fixas, trêmulas, descontínuas que teimam em acompanhar o protagonista. A fotografia como corpo, e como idéia, a que se refere Bellour, é para o cinema de Marker, nesse momento, o possível de tratar as lembranças em tempo de memórias esgarçadas, aos pedaços diante dos extremos das experiências da segunda guerra.

Trata-se de um diretor que tem a grande maioria da sua filmografia voltada para o documentário e aqui volta-se, radicalmente, não só para ficção, mas para o que chamamos ficção científica. O que informa esta escolha? Como ele usa este recursos da viagem no tempo para falar dos acessos ao vivido? O que estas escolhas dizem sobre a compreensão de Marker sobre a memória? Márcio Seligmann-Silva propõe uma questão. Para ele, esta obra seria como uma encenação da nossa memória (SELIGMANN, 2003: 410). Podemos dizer que Marker trata a memória neste filme a partir do seu aspecto fragmentário, deste modo benjaminiano de olhar o passado, como na imagem do seu anjo da história, que se volta para o passado em ruínas, e ao sacudi-lo, traz colado consigo estes fragmentos para pensar o futuro (BENJAMIN, 1985: 226). Estas ruínas, ou estes fragmentos seriam no filme estes pedaços de tempo do vivido, congelados na fotografia, mas que constituem um movimento, uma narrativa, e uma reescritura.

Isto é, o ato de lembrar passa a ser cinematográfico, o que leva à indagação de uma ordem diferente. Não somente dos lugares da criança e do homem, do passado e do futuro, indistinguíveis, é também possível que a memória seja inseparável da encenação, enquadramento e dispositivos focais da fotografia cinematográfica. Como a memória é infectada pela fotografia e, reciprocamente, que os dispositivos fotográficos tem servido aos requisitos da memória? (HARBORD, 2009:1)

Isto que chama a atenção Jane Harbord encontra diretamente nesta tentativa de entender os procedimentos de criação de Marker de representação da memória através da imagem, da fotografia, e, dessa forma, de impregnar a imagem deste sentido de memória, ou de confundi-las intencionalmente com as lembranças. A questão é entender o modo de Chris Marker trazer à tona a lembrança em seu filme como algo cinematográfico, imagético, ou como, afirma Harbord, se daria essa contaminação da memória pela fotografia que é o cerne do filme. Isto de observar a contaminação parece um movimento interessante de se fazer para tratar de *La jetée*, já que durante o processo de viagem do tempo, este acesso dá-se, e é mostrado no filme através das fotografias, mas não só ele, toda a história parece uma reescritura incompleta de uma experiência confusa, dolorida e violenta de recordar, de recriar.

Ao que parece, esta fragilidade do trabalho de recriar o vivido diante das experiências extremas de uma guerra parece fazer mais sentido de ser feito para Marker através do recurso fotográfico, desta morte que acompanha o sentido da fotografia, da presença, do instantâneo, e da ausência já contida na velocidade da sua passagem, da sua duração. Marker parece interessar-se por este aspecto que Susan Sontag viria a definir: “A fotografia é o inventário da mortalidade. Basta agora um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma.” (SONTAG; 2004: 85). Ou ainda: “O passado mesmo, uma vez que as mudanças históricas continuam a se acelerar, transformou-se no mais surreal dos temas – tornando possível, como disse Benjamin, ver uma beleza nova no que está em via de desaparecer.” (ibid: 91). A escolha de Marker pela fotografia parece informada por esta fragilidade, por isto de morte que está contido na imagem fotográfica, na sua duração, nesta potente e frágil capacidade de salvar que está contida tanto na lembrança quanto na fotografia, no que há de eterno e fugidivo nas duas. A imagem que acompanha o homem paira sobre o filme, como presença, como ausência, e como procura, uma dinâmica da memória, e da fotografia, do vivido, do percebido, registrado e da relação que fazemos com estes depois.

Se tudo se inscreve na memória psíquica e ali permanece gravado intacto, nem tudo volta. O recalçamento é originário, e sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis à consciência. Sempre haverá uma parcela de imagem invisível. Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado no percurso). Nesse

sentido a foto sempre será assombrada, sempre será em (boa) parte, uma imagem mental. (DUBOIS, 2008 325, 326)

Sobre estes aspectos que acompanham a fotografia, a que se refere Dubois partindo de Freud, podemos também pensar este modo que Marker relaciona com a fotografia no filme. Isso que há na memória e na fotografia da sensação de algo irrecuperável, das camadas invisíveis a serem preenchidas com o pensamento, ou com estas imagens mentais a que o autor se refere. São estas imagens confusas entre o vivido e o inventado de que trata Marker, nesta convivência entre o que é possível de ser acessado, e o que assombra estes acessos, estes registros incompletos.

Este modo de se relacionar com o passado através da imagem, produzida por Marker, é constituído de um modo dele lidar com o presente, com isto que não passa, ou com os escombros do seu tempo. Ou como afirma Giorgio Agamben, na sua concepção do contemporâneo como sendo aquele “que concerne o escuro de seu tempo que não cessa de interpelá-lo (...) que recebe em seu rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009: 64) . Em *La jetée* os escombros do presente, das experiências recentes e irre recuperáveis parecem exigir do artista um novo modo de representação do mundo, uma ruptura, esta ruptura que parece se revelar neste modo de filmar, aparentemente incomum a sua filmografia, que dê conta desta escuridão a que se refere Agamben. É uma forma de lidar com o presente, constituída também da forma como se relaciona com o passado, que vemos no filme através da viagem do tempo, através das imagens acessadas pelo protagonista no seu confronto com o passado, que como afirma Susan Sontag, seria o mais surreal dos temas. Como o homem contemporâneo lida com esse aspecto inapreensível do passado? Ou com esse passado que não passa? Marker nos apresenta um futuro passado difícil de definir e representar, um futuro passado no qual ainda estamos todos voltados e perplexos.

Estes modos de relacionar-se com o passado, presente e o futuro passam por esta relação com a imagem, com estas rupturas nesta relação, mas, também, na convivência com aspectos de continuidade, como na relação imagem-lembrança, que não é nova, vem desde a antiguidade, mas que, segundo Paul Ricoeur, segue como um linha de continuidade na contemporaneidade.

A questão embaraçosa é a seguinte: é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual? E se, por uma análise eidética apropriada, se verificasse ser possível dar conta da diferença essencial entre imagem e lembrança, como explicar seu entrelaçamento, e mesmo a confusão entre ambas, não só a nível da linguagem, mas no plano da experiência viva: não falamos de lembrança imagem, e até de lembrança como uma imagem que fazemos do passado? (RICOEUR, 2007: 61) (...) Como explicar que a lembrança retorne em forma de imagem e que a imaginação, assim mobilizada, chegue a revestir-se das formas que escapam a função do irreal? (ibid: 66)

Ricoeur toca nestas camadas a que se referiram também Sontag e Dubois e que informam esta confusão intencional que faz Marker entre as lembranças e as fotografias. Tratemos as imagens no filme, portanto, a partir desta confusão de significados que constrói Marker, dessa contaminação de um pelo outro, e deste procedimento, que como diz Ricoeur, é mais que a linguagem, é um modo de viver a lembrança, de se relacionar com o vivido que ainda define nossa relação contemporânea com o passado, e que agora exige novas formas de representação.

Na persistência das experiências o homem volta a encontrar a mulher da sua lembrança: “Ele é enviado novamente, o tempo passa novamente, o instante volta.” Vemos este momento, o perfil da mulher, o instante que tem seu sentido colado ao da fotografia neste retorno que é, na verdade, um reencontro. “Desta vez ele está mais perto dela, fala com ela. Ela o acolhe sem surpresa. Eles não têm lembranças nem projetos. Suas únicas referências são o sabor do momento que vivem, e os sinais nas paredes.” Neste momento do filme Marker parece desejar trazer várias noções de presente fugidio, seja nesta “volta do instante”, ou nesta frágil alegria que tem o casal, sem projetos, aparentemente sem passado e sem futuro, apenas o instante, e os sinais na parede, aquilo que há de visível, do que poderia ser lembrado como imagem, como fotografia.

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

La Jetée é constituído destas questões das formas das lembranças serem representadas no presente, como são acionadas, como vêm à tona, como se dá o trabalho de lembrar, recriar, montar e desmontar, na convivência das lembranças, invenções representadas através das fotografias. Imagens-cicatriz, fragmentos de memória, lampejos. Marker nos traz todos essas condições de imagens, como condições de lembrança, todos esse possíveis desta relação com a fotografia. Os homens que passam pelas experiências de viagem no tempo no filme tornam-se confusos e sujeitos com fortes imagens do vivido no seu presente. A imagem que o protagonista não consegue esquecer no filme, e que é mostrada, estática, como uma imagem-lembrança, seria “a única do tempo de paz a chegar ao tempo de guerra”. Estamos diante das ruínas de um tempo em que o acesso ao vivido é problematizado pelo autor, assim como vem a ser problematizado pelo debate sobre a memória, a história e os lugares desta reconstrução da experiências, feita através de imagens, da linguagem. Sobre a relação entre experiência e linguagem observou Walter Benjamin

No final da Guerra observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência do corpo

pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre em uma paisagem em que nada permanecera, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e o minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1985: 198)

A imagem do futuro que Marker nos apresenta se parece com esta descrita por Benjamin e os corpos que ele filma remetem a esta imagem evocada por ele dos homens desterritorializados nos lugares e no tempo; as experiências dos corpos com os ambientes são radicalmente transformadas, como vemos nas expressões transtornadas dos homens submetidos às experiências, estes homens não oferecem respostas exatas, não levam a lugares definidos do passado, “a imperfeição do espírito humano”^[1] não permite essa exatidão. Mesmo o protagonista na sua viagem ao passado, em sua busca pela mulher da imagem que não esquece, transita por lugares de vários tempos. Toda a seqüência do parque com ela, o sono, o despertar, e o passeio ao museu de história natural são a encenação desta confusão da memória. Nada é certo: que dia da lembrança seria aquele? Trata-se do mesmo dia? Foram tantas idas ao parque, qual seria aquela? Por que ela lida com tanta naturalidade com a presença dele? Seria ela vivida ou inventada? Ou com diz a narração: “Ele nunca sabe se ele a inventa ou se sonha”. Marker interessa-se pelas diversas camadas da memória e faz isso na sua representação, em uma ordem tanto confusa quanto emotiva.

1 - Trecho da voz over de La jetée.

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

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

contem em si o germe da salvação (SELIGMANN-SILVA, 2002: 411).

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

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

Chris Marker faz parte de duas ou três gerações de artistas e de pensadores que acreditaram (e querem acreditar) que Auschwitz e Hiroshima foram momentos insuperáveis da história da humanidade. Por exemplo, para se deter na França e no cinema: Resnais, Os Straub, Godard, Duras, Daney. (...) Sabe-se que Auschwitz é essencial e ao mesmo tempo destinado ao esquecimento – que explica, sem dúvida, a relação obsessiva, como uma ferida nunca curada, que esses artistas e pensadores têm com a memória. (BOUQUET, 1998: 59)

Marker, como os outros autores citados por Stephane Bouquet, são constituídos desta relação com a memória, e desta sua dupla dimensão da convivência entre lembrança e esquecimento que diz desta relação com Auschwitz e com outras experiências extremas deste século, a própria Segunda Guerra, ou as lutas de independência africanas. Esta geração de artistas debruça-se sobre os modos de lidar com as memórias destes eventos, com o que vai restar delas, e com a história deles que ajudam a construir. Muitos deles, como Chris Marker e Agnès Varda, fazem esta reflexão através do uso da fotografia, partindo destes aspectos da fotografia comentados aqui, destes lugares de ruptura, continuidade, vida e morte que este meio carrega. E como este meio traz recursos para discutir estas questões delicadas, discussão esta da qual eles não podem abster-se.

Em *La jetée* Chris Marker mostra-nos seu protagonista ser levado às imagens cada vez mais descontínuas, costuradas pela presença da mulher, em um olhar que ela lhe retribui, até a cena única em movimento, do despertar, em que acompanhamos se construindo em close: primeiro através das fotografias, em

uma seqüência, até a imagem que se move, sutilmente, no gesto de despertar, como se o protagonista tivesse conseguido montar algo mais que o seu quebra cabeça incompleto, um movimento, uma duração distinta daquelas até ali [*Sequencia 1*], dentro desta confusão entre o que ele sonha e o que ele inventa. O que parece uma brecha para ir até um momento escolhido, as imagens de alegria que o viajante começa a retomar no museu de história natural, constituem uma saída do controle das experiência e um mínimo controle dele sobre o desejo de reviver aquele dia, ou reinventá-lo.



Sequencia 1

O sucesso das experiências no passado, despertam o interesse de levar o protagonista ao futuro; vemos, àquela altura, seu rosto tenso após aquele que seria o último encontro com a mulher. Apesar de que para o protagonista “o futuro seria mais protegido que o passado”, ele rejeita o futuro pacificado que vê na viagem do tempo. Prefere voltar ao mundo da sua infância, como que numa impossibilidade de abandoná-lo, ainda como lugar possível de se ancorar. Em análise sobre o filme Seligmann-Silva afirma: “Como em Benjamin, também o nosso personagem de *La jetée* se recusa à imagem de futuro pacificado: ele prefere escavar as suas memórias. Apenas a sociedade tem futuro, o indivíduo só possui as imagens do seu passado aprisionadas no seu presente”(SELIGMANN-SILVA, 2003: 413). O homem “compreende que não havia como escapar do tempo”, restou-lhe ir de encontro as suas lembranças, voltar ao píer de Orly, e, dessa forma, encontrar a morte.

O homem volta ao local da imagem inesquecível, ao píer, à confusão, aos aviões sob sol, e à procura da mulher, momento de sua própria morte. Não era possível escapar do tempo. Marker também não escapa, e não o recusa, ele vai ao futuro, mas para tratar do nosso tempo, sobre questões não superadas, ainda em reflexão. E faz isso através de um retornar, de um olhar como quem se volta para uma lembrança, um *souvenir*. Este ir e vir sempre pareceu necessário para Chris Marker lidar com as questões do seu tempo e com às quais se dedicou com seu cinema. Um de seus temas sempre foi o tempo das imagens, o tempo dado a elas, e a necessidade do tempo sobre elas, para que haja uma compreensão. É o que ele faz neste filme, dar tempo às imagens, nos apresentar a imagem que marca o homem isolado e depois retomar àquele espaço, àquela experiência, com a carga daquela procura. Aqui ele radicaliza isto através da viagem no tempo, e claro, por se tratar de uma história que se passa em um futuro, mas que é reconhecível, parte de questões contemporâneas.

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

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

de materiais filmados por outros, em outros tempos, que Marker dá o sentido da leitura do seu tempo, trazendo um desassossego da sua significação.

Este seu modo de reflexão, ou teorema, como afirmou Dubois, é constituído desta continuidade dolorida das experiências contemporâneas de guerra, e diz, também, de uma relação muito pessoal do diretor com as lembranças, deste seu modo de se relacionar com o passado, nesta exploração dos acessos, das representações, das imagens possíveis de se fazer dele, e da convivência delas. Isto está presente em *La jetée* e será novamente trazido à tona em outros filmes, como *Sans Soleil* (1982), onde, novamente, veremos imagens que não largam, e a convivência delas com outros registros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaíos*. Santa Catarina: Argos, 2009
- ALTER, Nora M. *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, c2006.
- BELLOUR, Raymond. *L'entre-images: Photo, Cinéma, Video*. Paris: La Différence, 1990
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLUMLINGER, Christa. “O imaginário da figura documentária: Sobre Level Five de Chris Marker.” In: MOURÃO, Maria Dora; SAMPAIO, Rafael (orgs.) *Chris Marker – bricoleur multimídia*. (catálogo). São Paulo (CCBB)
- BOUQUET, Stephane . “Chris Marker, dans le regard du chat”. in: *Cahiers du Cinema* no. 522 (March 1998) p. 58-61
- DE CERTEAU. Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaíos*. Campinas: Papyrus Editora, 9ª ed., 2004.
- _____. *Théorème 6: Recherches sur Chris Marker*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2002
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992
- GAUTHIER. Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia, ou voyage à travers les médias*. Paris: L'Harmattan. 2001
- GRÉLIER, Robert. (1986). *O Bestiário de Chris Marker*. (V. Bobichon, Trad.). Lisboa: Livros do Horizonte.
- HARBORD, Jane. *Chris Marker – La jetée*. Afterall Books. 2009
- JACOB, Gilles. “Chris Marker and the Mutants”. In: *Sight and Sound*. 35.4. 1966
- KAWIN, Bruce. “Time and Stasis in *La Jetée*”. In: *Film Quarterly* v. 36.1. Outono, 1982.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- _____. “O documentário entre a carta e o ensaio fílmico: o cinema de Chris Marker”. In: *Catálogo da Mostra Chris Marker do Ano da França no Brasil*. Rio de Janeiro, 2009.
- LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories of the Future*. Chicago University, 2005.

- MACHADO, Arlindo. *O Filme Ensaio*. Rio de Janeiro: Concinnitas, 2003.
- MARKER, Chris. *Rare Marker [5 de março, 2003]*. Paris: Libération. Entrevista concedida a Douhaire SamuelRivoire Annick.
- _____. *La jetée. Comunicação Cinema*. 1996.
- MOURÃO, Maria Dora; SAMPAIO, Rafael (orgs.) Chris Marker – bricoleur multimidia. (catálogo). São Paulo (CCBB).
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença: Ensaíos Sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. (org.) *História, Memória e Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: ed. da Unicamp, 2003.
- _____. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória.” In: *História Memória, Literatura - O Testemunho na Era das Catástrofes* (p.391-417). Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.
- WEYERGANS, François. *La jetée*. In: *Cahiers du Cinema*. n. 146. Agosto, 1963. p. 37