

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CHRIS MARKER: COMENTÁRIOS SOBRE UMA CRÍTICA DA IMAGEM

Luís Henrique Barbosa Leal Maranhão

Recife, 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CHRIS MARKER: COMENTÁRIOS SOBRE UMA CRÍTICA DA IMAGEM

Luís Henrique Barbosa Leal Maranhão

Dissertação apresentada como conclusão de
mestrado no Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal de
Pernambuco, sob orientação da Profa. Dra. Nina
Velasco e Cruz.

Recife, 2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

M311c Maranhão, Luís Henrique Barbosa Leal
Chris Marker: comentários sobre uma crítica da imagem / Luís
Henrique Barbosa Leal Maranhão. – Recife: O Autor, 2014.
112 f.: il.

Orientador: Nina Velasco e Cruz.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2014.
Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Arte. 4. Política. 5. Estética. I. Cruz,
Nina Velasco e (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-98)

Luís Henrique Barbosa Leal Maranhão

TÍTULO DO TRABALHO: Chris Marker: comentários sobre uma crítica da imagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 30/05/2014

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Junior
Fundação Joaquim Nabuco

RESUMO

"Nunca a imagem se impôs com tanta força no universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico". Considerando que as imagens são, na atualidade, formadoras da nossa percepção temporal e histórica, a presente dissertação busca discutir uma condição contemporânea das imagens. A partir da ideia de que os meios massivos de comunicação articulam uma lógica de reificação do sentido das imagens e da memória, o trabalho visa pensar em que medida algumas formas de articulação da imagem propostas pelo cinema de Chris Marker constituem, a partir da experiência cinematográfica, um contraponto reflexivo, uma proposta de construção de um outro modelo de temporalidade e o estabelecimento de uma crítica sobre as imagens.

A partir de autores como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben e de fragmentos dos filmes *Sem Sol* (1982), *Level Five* (1996) e *O fundo do ar é vermelho* (1977-1993), de Chris Marker, o trabalho pretende pensar as possibilidades expressivas relacionadas à articulação das palavras e das imagens, assim como dar conta de uma noção política dos gestos que tornam as imagens possíveis. Desse modo, o trabalho propõe-se a discutir em que medida as escolhas estéticas dos filmes analisados se relacionam às possibilidades de conhecimento do real e crítica da imagem e do tempo histórico.

Palavras-chave: Cinema, imagem, estética, montagem, política.

ABSTRACT

"Never before image imposed itself so strongly on the universe of aesthetics, techniques, politics, history and of everyday life". Whereas images are nowadays the educators of our temporal and historical insights, this thesis goals at discussing the contemporary condition of images. Starting from the idea that mass media articulates a logic of reification of the meaning of images and memory, this work aims to think about in what extent some forms of image articulation proposed by Chris Marker's cinema are a counterpoint to the reification of the meaning of images from the point of view of the cinematographic experience - proposing a construction of another model of temporality and establishing a critical scaling on images.

From authors such as Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben and fragments of Chris Marker's movies - *Sunless* (1982), *Level Five* (1996) and *A grin without a cat* (1977-1993) - the thesis tries to think about the expressive possibilities related to the articulation of words and images, as well as to realize a political notion of gestures that make images possible. Thus, the text proposes a discussion about in what extent the aesthetic choices of the analyzed movies are related to real possibilities of knowledge and critical review of the image and the historical time.

Keywords: Cinema, image, aesthetic, montage, politics.

Sumário

Agradecimentos	8
Introdução	9
1. A normalidade da imagem e Sobre as palavras e as imagens	20
2. Crítica da imagem: entrecruzamento de olhares	55
Conclusão - Imagens para um filme futuro	94
Passagens - Notas e materiais	97
Referências Bibliográficas	104

A Chris Marker e Harun Farocki.
Aos dinossauros.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Jolúilda e Dante, pelo apoio e pelas referências que me aclararam a vista.

A Allane, com quem resolvi, há 7 anos, escrever uma história a 4 mãos.

A Gabriela, minha irmã, pela amizade e convivência.

Aos Parabelos, Caio e Pichito, pelo grande aprendizado que é tê-los como amigos e pelas contribuições diretas e indiretas à realização deste trabalho.

Aos Asteriscos, Paulo, Felipe e Travassos: pela identificação, pelos filmes feitos, colaborações e experiências comuns.

A Marcelo Pedroso, pela amizade e interlocução surgida durante - e paralelamente a - esta pesquisa.

Aos Contraventos - Cristiano, Bruno e Livia - pela partilha de ideias e por contribuírem para um amadurecimento que, certamente, tem relações com esta pesquisa.

Aos amigos Felipe, Manuela, Mó, pela amizade que atravessa o tempo e a distância.

Aos alunos da disciplina de estágio-docência, que contribuíram enormemente para o amadurecimento desta pesquisa.

A Ricardo Viana.

A Dione Lima, pela colaboração e pela revisão das traduções deste trabalho.

À Facepe e ao PPGCOM-UFPE pelo apoio à pesquisa.

A Nina, pela orientação deste trabalho.

A Ângela, pelas indicações para a pesquisa.

A Anita Leandro pela escuta, generosidade e pela confiança.

A Maria do Carmo pelas sugestões e colaborações à pesquisa na qualificação.

A Marcelo Coutinho e Moacir dos Anjos por aceitarem o convite para a banca de defesa e pelas contribuições ao projeto.

INTRODUÇÃO

Em setembro de 2012, Fábio Andrade escreveu uma crítica na revista eletrônica *Cinética* sobre o filme *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes, que acabara de ganhar o prêmio de Melhor Filme no Festival de Brasília. Sobre os filmes exibidos na competição, o crítico diria:

"É sintomático que(...) cinco dos seis filmes de ficção em competição tivessem imagens quase idênticas de corpos femininos boiando em grandes concentrações de água natural (mar, lago, rio, etc). Vivemos uma era de totalitarismo de uma sensibilidade específica, aguçada apenas o suficiente para detectar os problemas (a desconexão das mulheres com sua própria interioridade) e acomodada o suficiente para buscar solução sempre nas mesmas imagens, da mesma maneira. Boiando na água, sendo levado por cada pequena onda, o corpo troca a ação no mundo pela impressão de um contato com seu interior." (ANDRADE, 2012)

Andrade (2012) elogia o diagnóstico dos diretores em relação a uma incorrespondência das personagens com o mundo e centra sua crítica na "acomodada" solução visual e estética proposta pelos filmes; isto é: neste caso, a expressão do clichê imagético do corpo feminino que flutua sobre a água como representação de leveza, subjetividade, interioridade etc.

Apropriando-me do esquema proposto por Andrade (2012), diria que este faz um diagnóstico preciso sobre o "totalitarismo de uma sensibilidade específica", mas, a meu ver, equivoca-se ao propor que os diretores se recusam a "olhar para aquilo que o bom cinema industrial norte-americano sempre teve como maior encanto: a criatividade de suas soluções" (ibidem).

Talvez fosse o caso de dizer que estamos diante de imagens previamente determinadas como imagens de liberdade, que se revelam, na verdade, como imagens dentro de um jogo visual já previamente definido. Ao proporem narrativamente a sequência de um corpo feminino a boiar sobre a água, os diretores dos filmes apresentados no Festival de Brasília em 2012 parecem escolher imagens clichês que, ao invés de se afirmarem como liberdades estéticas e formais, revelam o quanto o pensamento pela imagem segue atrofiado, viciado e interiorizado em um jogo complexo do qual as imagens não concebem se libertar.

Em uma época em que o sistema capitalista contemporâneo busca dar a sensação de possibilidades infinitas de consumo, período em que as decisões de consumo são particularizadas, é sintomático que os diretores de cinema busquem, como horizontes de possibilidade expressivas, as mesmas imagens. Caberia, portanto, questionar se estas imagens que se repetem não seriam imagens "customizadas", relacionadas a uma lógica de mercado, a uma referência hegemônica de um tempo - no qual, inclusive, as imagens têm função central. Os diretores e os fotógrafos estão a imaginar e realizar as mesmas imagens? Todas as soluções visuais para a incorrespondência das personagens com o mundo passam por uma produção imagética que constitui um sentido vazio e superficial de liberdade?

Se um universo de busca formal como o cinema independente, nos coloca diante de tamanha superficialidade, é imprescindível produzir uma crítica ao campo artístico, que certamente precisa ser capaz de pensar as imagens para além do clichê simplista que supostamente evoca liberdade, mas que, em realidade, reproduz toda uma lógica de reificação do sentido das imagens.

Mauricio Lissovsky, ao problematizar uma espécie de uniformização dos desejos e sonhos a que a imagem pode dar lugar na contemporaneidade, tratou de uma ideia de "controle" que estas exercem sobre os fotógrafos - questão que, evidentemente, devemos ampliar a todos que se propõe a produzir imagens: "O fotógrafo contemporâneo(...) [é como] um surfista que tenta, quase sempre em vão, manter-se acima da linha d'água em meio a um tsunami de fotos feitas"; nesse sentido, pensar uma resistência ao tempo presente, através da imagem, segundo ele, passaria por "esquivar-se do ataque de imagens que tentam fazer dele mero veículo de sua reprodução." (LISSOVSKY, 2011, p.13)

Parto, portanto, da convicção de que é fundamental para quem se propõe ao trabalho de produzir imagens pensar as implicações do gesto de tornar visível, recortar, emoldurar, definir uma duração; em suma, constituir os termos a partir dos quais se dará a reconstrução do mundo através da imagem. É verdade que este trabalho só é possível, pensado em correspondência com a articulação proposta como política das imagens através montagem. Mas a montagem se relaciona ao trabalho de realização das imagens num amplo sentido, dialógico, duplo, estabelecendo suas condições de possibilidade. Se a montagem pode constituir uma formação autônoma dos sentidos, em nada relacionada ao pensamento que formulou as imagens - e, aí,

estão as constelações de sentido de que nos falam Walter Benjamin e Aby Warburg -, ao mesmo tempo, as imagens realizadas - pelo fotógrafo, no campo cinematográfico - "enquadram" a montagem, definindo limites para a sua possibilidade de atuação¹.

Ao mesmo tempo, pensando a própria ideia do filmar como ação, este trabalho busca refletir sobre os gestos implicados nesta intervenção sobre o real. Desvendar os gestos que tornaram a imagem possível, que a manipularam, que a "moldaram", definiram-na tal como ela se nos apresenta. Uma espécie de entendimento com as imagens, tal como propõe Walter Benjamin, em seu texto sobre as funções do autor:

"Temos que exigir dos fotógrafo a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar" (BENJAMIN, 1985, p. 129)

O filósofo alemão propõe, dessa forma, não somente que o trabalho do produtor de imagens - Benjamin fala do fotógrafo, mas, acredito, a questão é fundamentalmente a mesma, embora assuma outras formas, para quem produz imagens em movimento - vise construir um sentido revolucionário, isto é: que, no campo estético, instaure uma reflexão crítica sobre as operações a que a imagem pode dar lugar, um movimento que visa desagregar a ordem disposta e nossa compreensão histórica, política, estética e social.

A esta reflexão, o autor agregaria, dois anos mais tarde, outro pensamento - cujo rastro este trabalho pretende seguir: "Já se disse que 'o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar'. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?" (BENJAMIN, 1985, p. 106)

Vejamos: inicialmente, a reflexão do autor coloca a "exigência" de que aqueles que trabalham com a escrita comecem a fotografar, transponham suas reflexões para o campo das imagens - e pensem autonomamente nesse campo.

¹ Reconheço, evidentemente, as possibilidades de montagem que partem dos materiais de arquivo - nesse sentido, vale destacar o fascínio que despertam trabalhos como *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*) (1977-1993), de Chris Marker, ou *História(s) do Cinema* (*Histoire(s) du cinéma*) (1988-1998), de Jean-Luc Godard. Ao mesmo tempo, o recorte deste trabalho, que tende a privilegiar o ponto de vista da câmera, não desconsidera - por exemplo - as potencialidades da tela branca ou preta, tão marcantes e bem exploradas como propõe Guy Debord no seu *Urros a favor de Sade* (1952).

Evidentemente, Benjamin não se refere às imagens como ilustração do pensamento, mas, de maneira mais complexa, como utilização de uma ferramenta, de uma possibilidade expressiva do pensamento, que não só não deve ser descartada como deve ser justaposta à ordem do saber que a palavra evoca.

É, nesse limiar, tenso, errante, com seus contornos pouco definidos, em que este trabalho se propõe a entender uma forma de conhecimento que as palavras e as imagens permitem pensar. Ao mesmo tempo, o que, aqui, pretendo analisar são imagens em movimento que - diferentemente das fotográficas - encontram, muitas vezes, a partir da montagem, a justaposição com o texto na sua duração cinematográfica. Assim, da confrontação do sentido dialético e, podemos pensar, de uma determinada ordenação a constituir uma constelação de sentido, proponho-me a pensar o lugar do ensaio e da crítica da imagem na obra de Chris Marker.

Ironicamente, Marker é - como propõe Benjamin em *O autor como produtor* (1934) - um escritor que fez o caminho de tornar-se fotógrafo de imagens estáticas e em movimento. Nesse sentido, o diretor assume, na sua obra, uma forma ensaística que propõe a uma articulação profundamente crítica da relação entre as palavras e as imagens; poderíamos, inclusive, atribuir a seu projeto filmográfico a capacidade de "superar uma daquelas contradições que acorrenta o trabalho produtivo da inteligência[:] (...) [derrubar] a barreira entre a escrita e a imagem" (ibidem, p. 129).

Nesse sentido, o esquema que proponho para esta dissertação está estruturado em três capítulos, que devem tratar, num primeiro momento, do entrecruzamento de saberes que a justaposição de palavras e imagens revelam; em seguida, dos gestos que permitem a existência das imagens e dos rastros que estas nos legam, propondo uma reflexão sobre uma pedagogia da imagem em Chris Marker que contribui para nosso entendimento com as imagens; por fim, da relação entre cinema e História.

No primeiro capítulo, abordarei predominantemente as questões relativas ao estatuto da imagem na contemporaneidade e as construções de sentido que esta pode articular através de sua disposição; ao mesmo tempo, visio pensar as possibilidades de expressão relacionadas à articulação das palavras e das imagens no campo das imagens em movimento. Nesse sentido, o capítulo aponta para algumas formas de construções de sentidos e, paralelamente, da redefinição da compreensão do significado estético e político das imagens.

O capítulo seguinte, propõe-se a uma reflexão em relação a alguns autorretratos feitos por Chris Marker e espalhados por vários de seus filmes. Pensando-as para além da autorrepresentação, esta dissertação busca compreendê-las como um questionamento sobre o olhar e a própria representação pela imagem. Paralelamente, o trabalho retoma duas sequências dos filmes *Sem Sol* (1982) e *Level Five* (1996), visando discutí-las como uma rearticulação da relação dos olhares com o mundo que, a partir da presença da câmera, constituem uma forma de aproximação e distanciamento, igualdade e desigualdade; e, assim, nos permitem reconhecer as distâncias que atravessam o olhar.

O capítulo de conclusão, intitulado *Imagens para um filme futuro*, propõe um desdobramento reflexivo desta pesquisa para além do campo acadêmico. A partir da construção de uma sequência cinematográfica que toca alguns aspectos fundamentais deste trabalho, este questiona as estreitas relações entre imagem e morte, assim como os seus reflexos na nossa cultura visual.

Como *Post-scriptum*, o capítulo *Passagens - notas e materiais* tem evidente inspiração no livro homônimo de Walter Benjamin, assim como nas montagens não-cinematográficas de Chris Marker, e consiste em uma proposta experimental, que busca através de uma montagem de fragmentos de textos e imagens, refletir sobre a rearticulação crítica do material de arquivo pensada por Marker em *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*) (1977-1993), bem como construir aproximações e distanciamentos entre imagens e conceitos, de modo a criar algumas constelações críticas.

Busco, desse modo, ao afirmar o lugar específico de onde partem minhas inquietações, contextualizar o meu trabalho e, de certa maneira, justificar a trajetória proposta para pensar o lugar da imagem. Busco, mais conceitualmente, compreender uma forma de conhecimento específica que as imagens revelam, uma forma de saber a que as imagens podem dar lugar e é, dentro desse processo, que assumo como ponto de partida algumas reflexões inerentes ao meu trabalho como diretor de fotografia.

Nesse sentido, optei por centrar meus estudos sobre o campo das imagens e, a partir dessa busca, articular um pensamento sobre a obra de Chris Marker, que viso retomar em diálogo com um processo de movimento do pensar, da crítica política e da reconfiguração a que o campo do pensamento e das imagens dão lugar. Essa busca

por um saber pelas imagens, por uma dimensão crítica que está sensivelmente ligada ao seu caráter político, é, portanto, para mim, uma questão norteadora.

Assumo, a partir dessa proposta, o risco de passar ao largo, em muitos momentos desta pesquisa, da obra de Chris Marker especificamente. Em várias passagens, não tratarei diretamente da obra do diretor; é possível, inclusive, que eu não o cite, optando por fazer referência a outros autores, outros diretores, outras imagens; no entanto, acredito, que ao visar uma crítica e um questionamento do visível e do pensamento, não deixarei de falar em nenhum momento de Chris Marker.

Quando tenho a câmera em mãos e estou filmando, busco ter - em maior ou menor medida - um conhecimento das circunstâncias, do espaço no qual estou imerso, do que acontece à minha volta. É verdade que as imagens estão, todo o tempo, a nos revelar reservas do mundo, algo de imprevisível, mas ao filmar sou capaz de reconhecer o que me cerca e meus gestos são, de certa maneira, atravessados por tal consciência. Nesse sentido, estabelece-se algum nível de conhecimento - ao menos, das condições em que as imagens foram arrancadas da realidade, recortadas do tempo - que quem empunha a câmera deve ter e que, por outro lado, quem assiste ao material, imerso em outro tempo e outras circunstâncias, não conhecerá.

Do ponto de vista de um fotógrafo que faz imagens e pretende, em algum medida, entender-se com elas, pergunto-me: Como é possível transmitir esta forma de saber que não está - de maneira evidente - expressa pela imagem? Como tornar pensáveis estes elementos, acontecimentos a partir da própria imagem e transmití-los a partir de um plano? Como expressar esta tensão, estes sentidos, esta forma de conhecimento através da montagem? Pensemos, na montagem, neste caso, não como uma operação *strictu sensu* de recortar, associar, ordenar através de um programa de computador ou de um moviola, mas como uma forma de reconstrução, justaposição dialética da ordem do pensamento, antes mesmo da intervenção no material fílmico.

Deparei-me com uma situação complexa, dessa natureza, num dos primeiros trabalhos em que exerci a função de ser o responsável pela imagem em um projeto fílmico. *Acercada cana* é um curta-metragem de 2010, em que trabalhei como diretor de fotografia e assistente de direção. Pensado como uma obra a estabelecer um

horizonte de consequências políticas diretas para a personagem que filmávamos, o documentário tratava da vida de uma sitiante, Maria Francisca, que decidira resistir à expulsão violenta que uma usina promovera contra os trabalhadores rurais que ocupavam há décadas as terras do entorno.

No filme, vemos uma sequência de aproximadamente 3 minutos, em que se dá uma espécie de síntese do conflito de interesses exposto na tela; nesse momento, Maria Francisca discute com o chefe de vigilantes da usina, fala das ameaças constantes que recebe dos capangas, da violência sofrida por seu pai, do seu direito à terra. No decorrer da discussão, é muito revelador como o tom do chefe de vigilância se altera - provavelmente em função da consciência da presença da câmera-, passando da negação da versão contada por Maria Francisca a uma tentativa de dissipar as tensões, o próprio conflito: "A questão já está na Justiça, não é? Vamos deixar que a Justiça decida" - diz, em uma de suas últimas falas, antes da montagem interromper a sequência².

O conflito encenado diante da câmera revela as tensões que o filme, até então chamava pela terceira pessoa. Nesse sentido, a sequência de *Acercadacana* é estarrecedora. As imagens da sequência - como aderência ao real - nos mostram um fragmento bastante explicativo do conflito e nos situa no campo político, esclarecendo a quem assiste, a sua própria dimensão.

Mas, algum tempo depois do filme haver sido exibido em um amplo circuito de festivais, em conversa com o montador do filme, ele mostrou-me um pequeno detalhe que, até então, passara completamente despercebido. No início da sequência, tal qual a vemos no filme, o chefe de vigilância se aproxima da equipe, sobe em um pequeno degrau e leva a mão à altura da cintura, certifica-se que há ali um volume e continua a falar. Revendo algumas vezes tal gesto na imagem, não resta qualquer dúvida: não se trata de um simples ajeitar da calça, como se pensava inicialmente, mas o homem, na verdade, ajeita o seu revólver.

² A montagem opta por interromper abruptamente a sequência, no entanto podemos encontrar, antes do corte, uma fala extremamente reveladora dos sentidos expressos inconscientemente sobre o campo das imagens. No último momento da sequência, vemos Maria Francisca, com expressão indignada, virando-se para o diretor do filme, que está fora do quadro, e perguntando-lhe: "Você não tem a fotografia que eu tirei dos capangas se escondendo?". Não resta dúvida que a imagem é, aqui, convocada - pela palavra - para afirmar uma certeza; uma imagem, nessas circunstâncias, reestabeleceria toda a ordem da "verdade".

Esta informação, no entanto, não está no filme. Pensando, no entanto, para além da discussão sobre as contribuições que o filme pode dar à vida da personagem, esta imagem passou a impressionar-me ao ponto de não ser mais possível olhá-la sem pensar na redefinição do seu sentido, dada pela compreensão do gesto até então despercebido. Passara a ser impossível olhá-la da mesma forma. E se soubéssemos, enquanto filmávamos, que falávamos com um homem armado, não estabeleceríamos uma relação completamente diferente?

Em relação a isso, passei a questionar-me profundamente sobre como seria possível montar esta imagem, articulando seu sentido com esta nova compreensão, uma vez que esta recoloca por completo o seu sentido. Evidentemente, as condições de recepção, de legibilidade se alteram sensivelmente; não deveríamos, então, encontrar outras formas estéticas para dar conta de tal complexidade. Num sentido amplo, poderíamos pensar: Trata-se da mesma imagem? Deveríamos continuar a tratá-la da mesma forma? Como, diante desta nova imagem, poderíamos articular em conjunto uma forma capaz de revelar a potência do não visto?

Jorge Luís Borges escreveu um prólogo para seu texto *Nova Refutação do Tempo*; falando da manutenção de dois textos sobre o mesmo tema na edição do seu livro, o autor se justifica: "de forma deliberada, não fiz dos dois [textos] um só, por entender que a leitura de dois textos análogos pode facilitar a compreensão de uma matéria indócil" (BORGES, 2007, p. 198). O que propõe, implícita mas conscientemente, Borges é que preservemos a trajetória de seu pensamento sobre o tempo. Fiel à sua crítica de um tempo cronológico e sucessivo, Borges torna evidente tanto o distanciamento entre os dois textos como, ao mesmo tempo, justapõe duas proposições estéticas criando entre elas um entrelaçamento.

O autor nos oferece, desse modo, duas imagens temporais de sua reflexão. Num movimento mais circunscrito, gostaria de preservar neste estudo algumas imagens dos diferentes momentos de reflexão de que este trabalho é resultado. A dissertação é inevitavelmente, pela quantidade de tempo e pela mudança de trajetória em que as descobertas implicam, uma imagem-síntese de um processo. Poderíamos dizer que esta imagem a se revelar é, na verdade, um fotograma de um filme maior, é uma representação estática daquilo que é movimento. Assumo, inevitavelmente, o

desafio e compreendo que este filme precisa ser coerente como reconstrução do mundo a que a escrita se propõe³.

Nesse sentido, gostaria de pontuar o distanciamento que minha dissertação tem em relação a recentes estudos da obra de Chris Marker na academia brasileira. Faço menção, em específico, aos trabalhos com ampla pesquisa e reflexões significativas para a obra de Chris Marker, como são o caso da tese de doutorado *Por um jogo da memória - jogo da memória em Chris Marker*, de Emi Koide, e da dissertação de mestrado *Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de Le fond de l'air est rouge*, de Nicolau Bruno Leonel. Os dois trabalhos são resultado de uma pesquisa que reuniu um amplo acervo de filmes, documentos, livros, entrevistas capazes, inclusive, de conhecer mais profundamente a forma de trabalho de Chris Marker, assim como questões relacionadas a seus filmes que não estão representadas na tela. Tendo lido a tese de doutorado e a dissertação de mestrado, sinto que um trabalho de catalogação foi feito com grande competência; realizado, inclusive, de uma maneira que se colocava para além das minhas possibilidades de pesquisa estando distante da França.

Ao mesmo tempo, reconheço meu desconhecimento dos trabalhos *L'Entre-images 2. Mots, images*, de Raymond Bellour, e da edição da publicação *Théorème 6: Recherches sur Chris Marker*, organizada de Philippe Dubois, ambos com edição esgotada na França e sem disponibilização na internet. Da série de artigos organizada por Philippe Dubois, pude conhecer, na íntegra, tão somente o artigo *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*⁴, de Bárbara Lemaître, ao qual faço citações no segundo capítulo da dissertação. Se num primeiro momento apresentaram-se algumas dificuldades por não conseguir acesso a tais textos, procurei seguir uma regra citada por Jean-Luc Godard, bastante simples mas "que permite fazer diferente, isto é, fazer o que se pode, e não o que se quer; fazer o que se quer a partir do que se pode, fazer o que se quer com aquilo que se tem" (GODARD, 1989, p. 20). Por outro lado, se não tive acesso a trabalhos que tratam especificamente da obra de Chris Marker, pude,

³ Jorge Luís Borges no seu conto *O Aleph*, publicado em seu livro homônimo, consegue em um breve período sintetizar os regimes temporais a que linguagem e imagem dão lugar. "O que viram meus olhos foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é" (BORGES, 1995, p. 192). Tradução de "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es."

⁴ "*Sans Soleil: o trabalho do imaginário*", publicado na Revista Significação, no. 37, 2012, p. 31-51. Tradução de Krishna Gomes Tavares.

sim, acessar uma ampla bibliografia que me ampliou sensivelmente a compreensão do campo estético, bem como das relações entre a imagem e seus desdobramentos sociais, históricos e políticos; neste sentido caberia destacar Walter Benjamin, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Guy Debord.

Mas, para além disso, gostaria de propor um movimento mais modesto do ponto de vista da documentação, porém mais arriscado do ponto da pretensão. Pretendo, aqui, estabelecer um ponto de partida que me distancia de Chris Marker, optando por retomá-lo a partir de um movimento centrífugo que visa um questionamento sobre a visibilidade e o lugar da imagem na contemporaneidade. Evidentemente, as operações de sentido que a obra de Marker propõe serão abordadas, mas articulando um movimento crítico de quem busca nos detalhes e nos fragmentos os indícios de uma política.

Dentro dessa perspectiva, é que proponho o título desta dissertação "Chris Marker: comentários sobre uma crítica da imagem". Nela, há uma evidentemente menção ao livro de Chris Marker, *Comentários (Commentaires)* (1961), no qual se publicaram as narrações de seus primeiros filmes⁵ - *Les statues meurent aussi* (1953), *Dimanche à Pekin* (1955), *Lettre de Sibérie* (1957), *L'Amérique rêve* (1959), *Description d'un combat* (1960) e *Cuba sí* (1961); *Le mystère Koumiko* (1965), *Soy México* (1965), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) - e que se revelam como material fundamental para conhecer o trabalho crítico e a política de tratamento das imagens do diretor. No entanto, o título pretende retomar um pequeno excerto do texto de Walter Benjamin, *As afinidades eletivas de Goethe*. Tratando da impressão de que, na análise das obras literárias, o "procedimento minucioso"⁶ dizia mais respeito a um "interesse filológico do que crítico", Benjamin propõe uma definição conceitual que trata das diferenças e da interpenetração das ideias de crítica e comentário, que tomo aqui como um método de trabalho:

"A crítica busca o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] de uma obra de arte, o comentário [busca] seu teor de coisa [*Sachgehalt*]. A relação dos dois determina esta lei fundamental da escrita literária: [quanto] mais o teor de verdade de uma obra é significativo, mais o seu laço [*gebunden*] com o teor de coisa é *imperceptível*⁷ e interior" (BENJAMIN, 2009, p. 12)

⁵ Para saber mais sobre Marker, ver a abertura do segundo capítulo.

⁶ Segundo a tradução de Jeanne-Marie Gagnebin: "cuidado com o detalhe".

⁷ "Menos aparente", segundo tradução de Paulo Neves (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 186)

Há, portanto, uma relação de entrelaçamento e interpenetração dos conceitos de comentário e crítica; de tal forma que se poderia definir o primeiro como "interpretação dos elementos que sobressaem e causam estranheza" (ibidem) em uma obra, questão que o transforma, portanto, em uma "condição preliminar da atividade crítica posterior" (ibidem)

Considerando, assim, o comentário como "condição preliminar" para a crítica, pretendo comentar o cinema de Chris Marker, visando uma crítica à imagem. Este trabalho, portanto, parte de uma inquietação sobre o lugar das imagens, a operação destas na sociedade, sua dimensão política e, nesse sentido, tem profundo interesse e busca o comentário da obra de Marker. Cabe destacar, dessa maneira, que o trabalho não visa pensar a trajetória artística do diretor, tampouco deter-se pormenorizadamente a examinar sua extensa obra fílmica, mas, num movimento diverso, pretende pensar como a articulação das imagens proposta em alguns de seus filmes definem uma noção estética, política e história, que tensiona os limites e a abertura do campo das imagens.

I
A NORMALIDADE DAS IMAGENS
E SOBRE AS PALAVRAS E AS IMAGENS

"Certamente, não existe uma só imagem que não implique, simultaneamente, olhares, gestos e pensamentos(...) É especialmente absurdo tentar desqualificar algumas imagens através do argumento de que aparentemente tenham sido 'manipuladas'. Todas as imagens do mundo são resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário no qual intervém a mão do homem - inclusive quando esta seja um artefato mecânico(...) A questão é, fundamentalmente, como determinar, cada vez, em cada imagem, o que a mão fez exatamente, como o fez e para quê, com qual propósito foi feita a manipulação(...) Diante de cada imagem, o que deveríamos perguntar-nos é como (nos) olha, como (nos) pensa e como (nos) toca".

Georges Didi-Huberman, *Como abrir os olhos?*

Não seria exagerado dizer que a experiência social, na atualidade, é sensivelmente marcada pelo campo visual. Estamos, hoje, imersos em uma sociedade que produz diariamente muito mais imagens do que somos capazes de observar ou compreender. Como no fluxo de um rio, o turbilhão de imagens nos arrebatava.

Atualmente, a tecnologia e os meios digitais ampliaram sensivelmente as possibilidades de realização e distribuição de imagens. Antes disso, no entanto, a televisão já havia se afirmado como o meio eletrônico que nos conecta com o mundo; através dela vemos, todos os dias, as "imagens de violência e sangue, guerras e sofrimento humano" (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p. 2).

Mas é no atual estágio, no entanto, em que se dá uma profunda descentralização da produção de imagens, momento em que o número de imagens registradas se eleva ao infinito, em que as condições da tecnologia propiciaram a um número exponencialmente maior de pessoas "a possibilidade de liberar sonhos que as imagens mantinham adormecidos em seu ventre com uma velocidade e numa escala jamais vistas" (LISSOVSKY, 2011, p. 12). Através de celulares, smartphones, tablets, câmeras fotográficas ou filmadoras, são geradas neste momento as mais novas imagens que se agrupam a um enorme acervo eletrônico que circula em escala mundial.

Ao mesmo tempo em que se produzem mais e mais imagens, temos a impressão vertiginosa de que, além das inúmeras produzidas instantaneamente, precisamos apreender a nos entendermos com as imagens que a tradição nos legou e que se

apresentam, agora, à nossa disposição. Essas imagens, que circulam indefinidamente, nunca se nos apresentam sozinhas, isoladas, nunca se nos dão a ver na sua particularidade, na sua especificidade, mas se apresentam como um conjunto, unidas, agrupadas, justapostas e articuladas - muitas vezes de maneira inconsciente e à despeito das lógicas de sentido que encadeiam.

Parece-me fundamental, portanto, em uma época em que a experiência social é tão marcada pela circulação de imagens, interrogar o sentido que tal disposição e tais imagens constróem. Interessa-me, nesse sentido, questionar que tipos de relação elas afirmam. Se "nunca a imagem se impõe com tanta força no nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico" (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p. 209), que relações ela constrói nesses campos?

Este trabalho parte, portanto, da convicção, de que na contemporaneidade a imagem opera como um elemento de unificação e articulação de um elo social. Poderíamos dizer, assim, que, na atualidade, "cremos, aprendemos, informamos e transmitimos através da imagem." (MONDZAIN, 2009, p. 6). A imagem se impõe ao senso da comunidade como onipresença, capaz de unificar sentidos e reestabelecer a ordem da "verdade".

Se "lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem" (SONTAG, 2003, p. 75), devemos lembrar que Walter Benjamin tratou, no seu ensaio *O narrador* (1936), sobre o declínio da narração como experiência social partilhada entre a comunidade; o texto de Benjamin aponta para uma compreensão do "fim da arte de narrar" substituída pela informação e por uma forma outra de partilha social, relacionada a um outro ritmo da vida e à nova forma de organização social na modernidade capitalista. As "imagens de perda" que Benjamin evoca contemplam a impossibilidade de transmissão da experiência [*Erfahrung*] através da narração; o fim de um espaço de partilha e um quadro de interpretações comum; a dissociação entre a memória coletiva e a lembrança individual⁸.

É verdade que durante boa parte do século XX, a palavra foi evocada como espaço de significação do sujeito. O estruturalismo ou a psicanálise, por exemplo, pensaram o seu método tendo a linguagem como elemento capaz de iluminar as construções simbólicas que fundamentam a vida social e a experiência humana; ao mesmo tempo, caberia destacar o espaço que o testemunho ocupou cultural e

⁸ Ver GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ideologicamente na reestruturação de "laços sociais e comunitários, perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado militar" (SARLO, 2007) ou das inúmeras experiências traumáticas que o século XX lega.

Sem propor-me a um estudo do fenômeno de transformação na ampla percepção social sobre o lugar da palavra ou da imagem, gostaria de partir de uma discussão sobre os poderes da imagem na contemporaneidade. Em relação a isso, parece-me relevante pontuar uma discussão sobre a capacidade que as imagens têm de representar o real.

Ainda na década de 1980, Claude Lanzmann lançou *Shoah* (1985), documentário com duração de quase nove horas e meia, sobre o extermínio judeu perpetrado pelos nazistas. O filme foi realizado a partir "de depoimentos de sobreviventes de Chelmno, dos campos de Auschwitz, Treblinka e Sobibor e do Gueto de Varsóvia e de entrevistas com ex-oficiais nazistas e maquinistas que conduziam os trens da morte." (LANZMANN, 1985).

Em diversas sequências do filme, vemos os entrevistados diante da dificuldade e da objeção de narrar suas vivências nos campos de concentração, o diretor, nessa circunstâncias, assume uma postura de insistência, reafirmando a necessidade ética e a responsabilidade histórica da narração, da rememoração dos brutais acontecimentos.

No filme, Lanzmann faz a opção de não utilizar imagens de arquivo, sua opção deliberada é pelo relato. Tal recusa, que poderíamos compreender como específica em relação aos propósitos estéticos do filme, é, na verdade, manifestação de uma descrença do diretor na possibilidade de conhecimento através da imagem:

"As imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento(...). Preferir o arquivo do filme às palavras das testemunhas, como se aquele pudesse mais do que estas, é reconduzir sub-repticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade." (LANZMANN apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124)

Ao trabalho de Lanzmann, que parte da absoluta recusa da representação através da imagem, podemos contrapor o discurso e a obra de Jean-Luc Godard. Falando sobre as imagens, o cinema e a representação dos campos de concentração, em uma entrevista concedida a Marguerite Duras, o diretor francês diz: "Não queremos ver. Preferimos dizer mal.(...) Preferimos dizer 'nunca mais' em vez de

mostrar(...) Preferimos escrever livros(...) mas basta mostrar, a visão ainda existe." (GODARD, 1998, p. 144). Em seguida, em referência ao filme de Lanzmann, Duras propõe "Shoah mostrou: as estradas, as fossas profundas, os sobreviventes...", ao que Godard responde: "Não mostrou nada"⁹ (ibidem, p. 146).

Mas, evidentemente, a crença de Godard na possibilidade crítica da imagem não se dá somente no plano retórico, ela pode ser vista também na realização de seus filmes. Seu grande trabalho, a série de 8 capítulos, feito por encomenda para a televisão francesa (Canal Plus), *História(s) do Cinema (Histoire(s) du cinéma)* (1988-1998) é um exemplo fecundo de uma proposta de historiografia das imagens. No episódio 3A, intitulado *La monnaie de l'absolu*, por exemplo, Godard fala das relações da imagem com o horror, utilizando, na sua montagem, imagens da tradição pictórica, material de arquivo e trechos de filmes de guerra de variadas cinematografias. O diretor articula, desse modo, através das imagens, uma reflexão ampla sobre a barbárie e as implicações do sofrimento na tradição visual; de certo modo, alheio às impossibilidades de saber absoluto da imagem, busca - justapondo imagens de naturezas completamente distintas - as implicações e a dimensão do horror nas imagens.

Assim, em relação ao mesmo fenômeno, a *Shoah*¹⁰, Jean-Luc Godard e Claude Lanzmann propõe construções críticas em relação ao saber histórico completamente distintas:

"Godard e Lanzmann crêem ambos que a *Shoah* nos leva a repensar toda a nossa relação com a imagem, e têm, de facto, razão. Lanzmann pensa que nenhuma imagem é capaz de 'contar' esta história e é por isso que filma incansavelmente a palavra das testemunhas. Já Godard pensa que todas as imagens, doravante, não nos 'falam' senão disso (mas dizer que elas 'falam disso' não é dizer que elas sejam capazes de 'dizê-lo'), e é por isso que, incansavelmente, ele revisita toda a nossa cultura visual à luz desta questão" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 161)

A discussão se prolongaria, duas décadas mais tarde, através da discussão

⁹ Tradução de "Jean-Luc Godard. - On ne veut pas voir, on préfère dire du mal. Je prends toujours cet exemple des camps de concentration: on préfère dire "jamais plus" que montrer. (...) On préfère écrire des livres pour dire que ça n'a pas existé, auxquels répondront d'autres livres qui diront que ça a existé. Mais il suffit de montrer, la vision existe encore. (...) Marguerite Duras. - Shoah a montré: les routes, les fosses profondes, les survivants... Jean-Luc Godard. - Il n'a rien montré."

¹⁰ Em relação à utilização do termo Shoah como substituto do termo mais utilizado Holocausto, ver AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

sobre a exposição *Mémoire des camps. Photographies de camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, organizada por Camille Chéroux, no ano 2000, em Paris. O debate suscitado, à época, pela exposição e pelas publicações em seu catálogo, nos é relatada por Georges Didi-Huberman no seu livro *Imagens apesar de tudo* (2004). O historiador da arte foi autor de um dos textos da exposição, no qual propõe uma releitura de quatro imagens feitas pelos prisioneiros do campo de extermínio *Auschwitz-Birkenau*, em 1944. Sua proposta coloca-se alinhada a uma busca do passado através de seus vestígios, considerando que diante dessas quatro imagens "sobreviventes" de um passado de horror, deveríamos imaginar o que foram as condições de vida no campo de concentração. Didi-Huberman propõe, assim, a reconstituição, através da memória, dos acontecimentos, tomando por base os fragmentos documentais e históricos disponíveis. Tal processo coloca em questão o estatuto histórico e estético das imagens, ao buscar compreender e imaginar as condições às quais estas foram capturadas como possibilidade de tornar - de forma lacunar, evidentemente - o massacre visível e imaginável.

Ao trabalho, surgiram agressivas respostas¹¹ de Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux, acusando-o de fetichizar o horror ao pensar a dimensão de "imaginável" para um "horror absoluto" e ao se debruçar, detalhadamente, sobre as imagens, fazendo a partir destas, um movimento de narração das condições de vida do campo de extermínio. De maneira complexa, tais críticas negam à imagem a possibilidade de ser um "testemunho visual" sobre o real e assumem, consciente e explicitamente, a concepção de "irrepresentável" a que Claude Lanzmann aludia em seus textos já na década de 1980 e que fundamentaram suas opções estéticas e narrativas em *Shoah* (1985).

Nessa discussão, faz-se necessário pontuar, este trabalho não hesita em se alinhar ao entendimento de Georges Didi-Huberman que atribui às imagens um estatuto similar ao das palavras, isto é, da natureza de um "testemunho". Assim, a compreensão do horror de *Auschwitz-Birkenau* - ou, mais amplamente, do conhecimento que as imagens podem dar sobre a história - passaria por reconhecer, em cada um dos campos [da linguagem e da visualidade], suas potencialidades e deficiências. Partindo de uma compreensão dos limites do visível e do narrável, assim como das possibilidades de expressão da palavra e da imagem.

¹¹ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Parte II - Apesar da imagem toda* Em: *Imagens apesar de tudo*, p. 73- 231. Lisboa: KKYM, 2012.

Por isso, proponho-me a pensar os regimes autônomos de significação que se relacionam às possibilidades de conhecimento crítico a que imagem e palavra podem dar lugar. Assumo como pressuposto, portanto, que as imagens são "arquivos vivos", que articulam um saber histórico, que "tocam o real" (DIDI-HUBERMAN, 2008b) e, assim, colocam-nos como desafio, para o trabalho com elas, encontrar uma forma, pensar e construir um lugar para a sua compreensão crítica.

Nesse sentido, a compreensão sobre o campo das imagens proposta supera o que poderíamos classificar como "falso dilema" a opor palavras e imagens. Ambas constituem-se, cada qual a seu modo, como regimes de conhecimento do real, como meios a partir dos quais podemos recolocar a compreensão da experiência social e histórica. Caberia, nessa direção, pensar a emergência de sentidos da justaposição, isto é do processo dialético de confrontação dos saberes legados por cada um dos regimes autônomos de conhecimento.

Desse modo, como propõe Didi-Huberman, fazendo referência ao trabalho de Michel Foucault, para compreender o "conhecimento pela imagem(...) ter-se-ia que reescrever toda uma Arqueologia do saber das imagens, e, se fosse possível; dever-se-ia seguir-lhe uma síntese que poder-se-ia intitular *As imagens, as palavras e as coisas*." (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p. 210). Além disso, Didi-Huberman propõe uma noção epistemológica expressa na organização da Biblioteca Warburg, a partir da qual "a seção *imaginar*(...) com todos seus livros de história, de arte, de ilustração científica ou de imaginário político, não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se, sem o uso cruzado, crucial, de outras duas seções intituladas *Falar e Atuar*." (ibidem, p. 211). Na mesma linha, o projeto de Aby Warburg, sua "ciência sem nome" (AGAMBEN, 2004, p. 132) "oferecia-se como a exploração de problemas formais, históricos e antropológicos" como forma "[de] 'reconstituir o laço de co-naturalidade (ou de coalescência natural) entre palavra e imagem' [*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*]." (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p. 211).

Coloca-se, desse modo, como desafio ao pensamento das imagens, definir um modo teoricamente rigoroso, que reconheça que "em cada produção testemunhal, em cada acto de memória, ambos - linguagem e imagem - são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas." (idem, 2012, p. 43)

Isso nos aproxima da reflexão de Walter Benjamin, que propõe, como desafio da função do trabalho dos autores com as imagens, "[superar] as barreiras entre a

escrita e a imagem" (BENJAMIN, 1985, p. 129). Realizar essa tarefa, por sua vez, estaria relacionada não ao apagamento das diferenças de regime de conhecimento específico das palavras e das imagens, mas ao reconhecimento da capacidade da linguagem de "formular convincentemente a exigência" de libertar as imagens da reificação de sentido do tempo presente, conferindo a estas "um valor de uso revolucionário" (ibidem). Podemos pensar que a proposta de reestabelecer a dimensão de realidade, a partir das possibilidades de sentido que as tendências estéticas hegemônicas não podem dar lugar, encontra na relação com a linguagem uma correspondência crítica, dialética, que visa ultrapassar a reificação do sentido afirmada nos "valores de uso da moda" (ibidem).

Mas se as palavras podem tensionar o sentido das imagens, é fundamental, por outro lado, compreender que "todo ato de imagem é arrancado à impossível descrição de um real"¹² (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 160). No limite das possibilidades de expressão da palavra, a imagem se apresenta como um regime autônomo a nos revelar sua forma de saber crítico. É esta a razão por que, ao retomar a ideia de Benjamin sobre o sentido que as legendas podem conferir às fotografias, Jean-Luc Godard faz o adendo: "O cinema pode existir sem a legenda" (GODARD, 1997)

O que o diretor francês ressalta é, justamente, a capacidade articuladora da montagem como regime de conhecimento. Se as palavras podem ser justapostas às imagens e reconfigurar seus sentidos - pensamento que podemos relacionar tanto às legendas das fotografias quanto aos comentários ou textos em relação com as imagens em movimento -, as imagens podem - através da sua aproximação ou distanciamento, da sua duração ou da sua interrupção - criar constelações de sentido. Se "uma imagem jamais está sozinha, [porque] ela chama uma outra" (ibidem), a montagem é o meio pelo qual as imagens do cinema constituem as suas operações, suas "relações entre o dizível e o visível, [suas] maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito", é através dela que se "mobilizam funções-imagens" (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

¹² Ou: "Uma imagem surge no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando a imaginação parece falhar" (DIDI-HUBERMAN, 2004-2012, p.43)

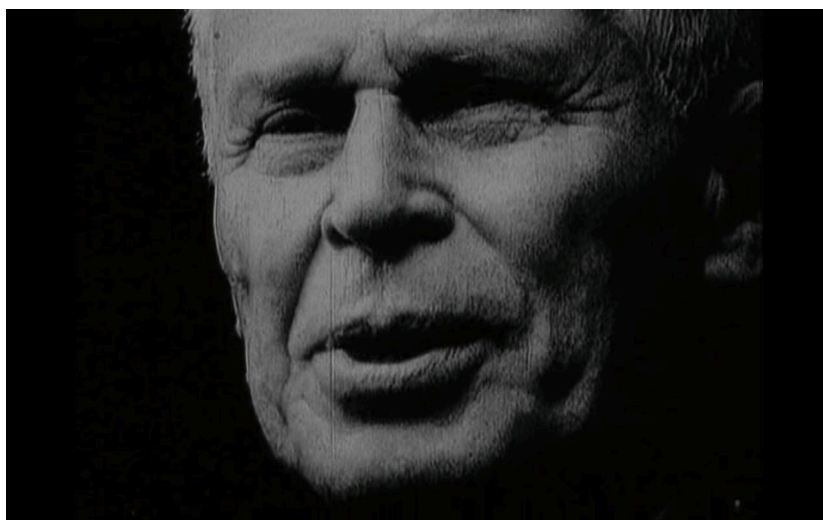


Fig. 1. Fotograma de "Elegia a Alexandre (1993), de Chris Marker.

"A verdadeira condição do homem é pensar com as mãos"¹³ (GODARD, 1988-1998, 4A). O cineasta russo Alexandr Ivanovitch Medvekin descobriu isso, na sala de montagem, manuseando, na moviola, os fragmentos de película cinematográfica. Numa das últimas sequências de *Elegia a Alexandre (1993)*¹⁴, sobre uma imagem em preto e branco, um close do rosto do cineasta russo, o comentário diz: "Lembras de como tu choraste quando descobriste que duas imagens justapostas podem criar um sentido? Hoje, a televisão inunda o mundo inteiro de imagens desprovidas de sentido e ninguém chora"¹⁵. (MARKER, 1993)

À carta de Marker ao amigo Medvekin - o último bolchevique, como propõe a tradução da versão americana do filme -, que nos revela sua sincera emoção de descobrir, a partir da própria experiência, as potencialidades expressivas do cinema, o contraponto de um mundo inundado de imagens com sentido anestesiado. Marker

¹³ "É hora de o pensamento voltar a ser o que é, perigoso para o pensador, e transformador do real. 'Onde eu crio, sou verdadeiro', dizia Rilke. Uns pensam, outros agem. É o que dizem. Mas a verdadeira condição do homem é pensar com as mãos. Não vou criticar nossas ferramentas. Só queria que fossem usáveis."

¹⁴ Originalmente *Le Tombeau d'Alexandre (1996)*, que poderia ser traduzido literalmente como O túmulo de Alexandre, é um filme de Chris Marker que homenageia o amigo falecido, Alexandre Medvekin, diretor russo, quase que completamente desconhecido para um público mais amplo. O filme está estruturado em seis cartas que Marker escreve ao amigo morto. A partir da retomada de material de arquivo, entrevistas, imagens do cinema soviético, filmes de propaganda e imagens contemporâneas da Rússia, o diretor francês retoma uma memória de Medvekin para pensar as relações entre Medvekin e a URSS, o cinema e o soviétismo, assim como reflete sobre os acontecimentos históricos ligados ao século XX.

¹⁵ Tradução livre de "Tu te souviens comment tu avais pleuré quand en découvrant que deux images ensemble pouvaient prendre un sens? Aujourd'hui, la télévision inonde le monde entier d'images dépourvues de sens et plus personne ne pleure".

afirma, assim, o cinema como espaço de desrealização do mundo, contraponto a um outro universo e uma outra relação estética: a das imagens "utilizadas, montadas emitidas [pela televisão](...) absorvidas pelas areias movediças" que nos apresentam a "varredura de um evento por outro, substituição do sonho pelo percebido [objetivamente, como informação] e a queda final na desmemória coletiva" (MARKER, 1973).

A televisão, como articulação da memória dos acontecimentos, revela uma lógica de banalização dos eventos, instaurando uma razão cínica diante do mundo. Diante da impossibilidade de ver, do pacote de imagens fechado à reflexão, da tentativa de estabelecer um presente temporal absoluto através das imagens, tal forma nos priva de uma avaliação complexa do real, dos acontecimentos, das temporalidades sobrepostas, o que abre espaço para uma profunda apatia. Ao mesmo tempo, nos revela um passado encerrado em si, imutável, uma construção à qual não podemos aceder.

"As mídias dão-nos sempre o fato, o que foi, sem a sua possibilidade, sem a sua potência, dão-nos portanto um fato sobre o qual somos impotentes. As mídias adoram o cidadão indignado mas impotente. É o mesmo objetivo do telejornal. É a má memória, a que produz o homem do ressentimento." (AGAMBEN, 1998)

Mas o fenômeno da reificação do sentido da memória se estrutura a partir de dois pilares fundamentais: a hiperinflação de imagens como obstáculo para a visão e, por outro lado, a disposição das imagens tais como se nos revelam, isto é, sua montagem e a construção de sentido a partir desta (SONTAG, 2003). Sem usar a palavra montagem, Susan Sontag definiria esse processo: "Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista." (ibidem, p. 88).

Se a avalanche de imagens que se coloca diante de nós é recebida com indiferença, a longo prazo poderíamos dizer que as imagens produzem no espectador um embotamento de sentimento. É o que diz Chris Marker, na sua carta a Medvekin, e o comentário de *História(s) do cinema (1988-1998)*: "aqueles que ficam olhando para a televisão, já não têm lágrimas para chorar, desaprenderam a ver." (GODARD, 1988-1998, 3B). Mas se a avalanche de imagens do mundo, que se nos revelam através da televisão, desorientam os nossos sentidos e nos dificultam a visão, estabelecem também uma outra lógica de tempo absoluto, esgotado.

"Quando a informação é abundante, a memória deveria ser superabundante. Ora, o tempo presente nos mostra que não é o caso. A informação não é memória. Ela não se acumula para a memória; ela trabalha apenas para seu próprio proveito. E seu interesse consiste em que tudo seja esquecido imediatamente, para que se afirme a única verdade abstrata do presente" (RANCIÈRE, 2013, p.159-160)

Poderíamos dizer, assim, em termos debordianos, que a televisão faz do poder da imagem "um mero instrumento de ilustração a serviço do espetáculo" (BENJAMIN, 2012, p. 33-34). Nesse sentido, reconhecendo em tal disposição um fluxo homogêneo que tende a silenciar e tornar irrelevante as diferenças, as idiossincrasias, as tensões, uma dimensão de conflitividade, dialética, política que perpassa as imagens e a relação de todas as esferas com o real, podemos pensar uma perda de força das imagens.

Se as imagens perdem sua capacidade irruptiva, de interromper uma lógica de compreensão da realidade, podemos dizer que, a longo prazo, o resultado deste processo é um estado de consciência que se fundamenta na indiferença. Assim, a articulação das imagens constitui, ao longo do tempo, um anestesiamiento do sentido. Nessa perspectiva, caberia retomar uma compreensão de que a circulação de imagens cria não apenas "um objeto para o sujeito", mas, ao mesmo tempo, "um sujeito para o objeto."¹⁶ (MARX, 1859, p. 22).

"O que parece insensibilidade se origina na instabilidade da atenção que a tevê intencionalmente provoca e nutre por meio da sua superabundância de imagens. A saciedade de imagens mantém a atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo das imagens impossibilita uma imagem privilegiada" (SONTAG, 2004, p. 88)

O fluxo incessante das imagens, portanto, sua forma de organização, sua montagem, sua política das imagens não permite a contemplação e o pensamento. Não há, nesta forma de disposição das imagens, de representação do mundo, um momento capaz de articular uma dimensão crítica do pensar, uma ruptura da linearidade sucessiva. Os efeitos e os recursos empregados na disposição das imagens, inclusive, colocam-se na direção de "evitar interrupções narrativas que

¹⁶ "A obra de arte - e paralelamente qualquer outro produto - cria um público sensível à arte e capaz de fruição estética. A produção não elabora, pois, somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto" (MARX, 1859, p. 22)

permitiriam ao telespectador uma eventual pausa para reflexão" (LEANDRO, 2001, p. 30).

Partindo da compreensão da dimensão estética que esgota o tempo e a memória, poderíamos pensar que uma forma de resistência a esse processo estaria vinculada a uma de construção de um outro tempo, um tempo cinematográfico e reflexivo. Na obra de Marker, o contraponto a essa reificação da memória e do significado das imagens assume como expressão uma tentativa de recolocar os termos do real a partir das imagens, rearticulando a sua capacidade de crítica e buscando uma intensidade reflexiva.

Se o cinema é "uma arte eminentemente própria(...) [que permite] construir uma memória com entrelaçamento de temporalidades defasadas e regimes heterogêneos de imagens" (RANCIÈRE, 2013, p. 166), isso coloca o desafio de *Elegia a Alexandre* (1993) no nível de articular as imagens do passado de modo não a "conservar uma memória, mas de criá-la" (ibidem, p. 159).

Nessa direção, Chris Marker estabelece uma proposta que se distancia da ideia de reconstituição do passado como forma de desvendar e redescobrir relações; sua ideia não é a de reencontrar o amigo morto nas imagens do passado, nos fragmentos restantes aos quais ele pode ter acesso, mas, definitivamente, problematizar as relações do passado, repensar a trajetória "de um cineasta comunista, a vida do século e da terra comunista" (ibidem, p. 165) a partir do presente.

As seis cartas de Marker ao amigo falecido, que estruturam o filme, organizam um diálogo fundamentado em uma nova configuração temporal e histórica. É, fundamentalmente, de um outro tempo que Marker escreve a Medvekin, a uma certa distância temporal, de um certo distanciamento crítico que lhe permite um movimento de reflexão, elaboração do passado, reordenamento das compreensões e das imagens desse outro tempo. Movimento que, por sua vez, se expressa, claramente, desde o prólogo do filme:

"Querido Aleksandr Ivanovitch,
Agora posso te escrever. Antes tinha que calar coisas demais, agora
são demasiadas as que se podem dizer. Tratarei de te dizê-las,
mesmo que já não estejas aqui para escutá-las." (MARKER, 1993)

Nesse sentido, a proposta de *Elegia a Alexandre* (1993) pode ser compreendida como um ensaio que pretende "colocar na prosa do presente, as imagens de outrora." (RANCIÈRE, 2013, p. 165). Tal processo, como movimento que

visa o passado, não é capaz, pela própria natureza da memória, de reestabelecer a totalidade desse outro tempo. O movimento do rememorar é, fundamentalmente, uma forma de arranjo dos fragmentos descontínuos do passado; estabelecer uma dimensão das "imagens de outrora" (ibidem) a partir da memória, é, portanto, montar, reconstruir, hierarquizar e justapor. É, de certo modo, romper com um fluxo homogêneo, estabelecendo algo muito distinto de uma "história linear" (ibidem, p. 166), buscando fundamentalmente instaurar um outro tempo, uma articulação temporal não cronológica, que visa construir, para algumas imagens, uma constelação crítica capaz de torná-las visíveis.

O filme de Marker questiona profundamente nosso olhar, nossa relação com as imagens e a história. Sua articulação de uma temporalidade para as imagens não visa uma retomada do passado por inteiro, mas estabelece um "seccionamento" do tempo, um "destacamento" crítico de alguns instantes, de algumas imagens, de alguns tempos. É, portanto, desse "destacamento", dessa retirada das imagens de um continuidade de tempo reificado, que se criam as condições que tornam possível uma "legibilidade"¹⁷, uma construção capaz de redimensionar o nosso saber temporal e histórico, nosso saber das imagens, movimento que nos faz questionar profundamente nossa compreensão política e histórica.

Estabelece-se, assim, uma abertura à releitura, uma abertura a aprender a olhar detidamente as imagens, a reconstruir uma dimensão crítica para o olhar e a memória. Estabelece-se, portanto, uma temporalidade em que é possível olhar novamente as imagens tantas vezes apresentadas à visão, imagens nas quais muito pouco se havia visto; *Elegia a Alexandre (1993)* aponta, dessa maneira, para outras formas de se relacionar com as imagens, de montá-las, de ver o ainda "não-visto" na imagem, de dar visibilidade aos seus sintomas.

É nesse sentido, por exemplo, que Chris Marker, em sua primeira carta a Medvekin, logo no início do filme, trata do desfile da dinastia Romanov, em 1913. Sobre as imagens, o comentário diz:

¹⁷ Cf. p. 102 do presente trabalho.



Fig. 2. Fotograma de *Elegia a Alexandre* (1993), de Chris Marker.

"Você tinha 13 anos e os Romanov festejavam seu tricentenário. Qual filme não mostrou este desfile da nobreza? E quem viu o gesto daquele grande e bom homem que se bate na testa? O que ele diz? Que o público está louco? Não. Isso significa que é preciso tirar o chapéu: Não se deve ficar com a cabeça coberta diante da passagem dos nobres. Eu imagino que um Maquiavel russo teria escrito para os poderosos: 'Dominem, explorem, massacrem, mas nunca humilhem'. E já que o esporte da moda é remontar o tempo para achar os culpados de tantos crimes, de tantas desgraças derramadas sobre a Rússia durante um século, eu gostaria que não nos esqueçamos, antes de Stalin, antes de Lenin, desse grande homem que ordenava aos pobres que saudassem os ricos."¹⁸ (MARKER, 1993)

A montagem de *Elegia a Alexandre* (1993) apresenta, assim, uma imagem do passado que, segundo o comentário, já encontrou espaço em muitos filmes de história, isto é: já foi exaustivamente apresentada ao nosso olhar. No entanto, a retomada dessa imagem de arquivo, desse fragmento do passado, parece haver sido completamente insensível a uma dimensão própria do acontecimento a que a imagem dá lugar.

"Quem viu o gesto daquele grande e bom homem?", diz ironicamente o comentário. Certamente, a incorporação desse arquivo, pela montagem dos filmes que

¹⁸ Tradução livre de "Tu avais treize ans, et les Romanov fêtaient leur tricenaire. Quel film n'a pas montré cette procession des dignitaires, et qui l'a regardé ce geste du gros bonhomme qui se frappe le front ? Que dit-il ? Que l'assistance est fêlée ? Non. Il leur signifie d'ôter leur bonnet : on ne reste pas couvert au passage de la noblesse. J'imagine ce qu'un Machiavel russe aurait dû écrire à l'usage des puissants : dominez, exploitez, éventuellement massacrez, n'humiliez jamais. Et puisque le sport à la mode est de remonter le temps pour trouver les coupables de tant de crimes et tant de malheurs déversés en un siècle sur la Russie, je voudrais qu'on n'oublie pas, avant Staline, avant Lénine le gros type qui ordonnait aux pauvres de saluer les riches."

a utilizaram antes de Marker, reforçou a compreensão da imagem "como mito, como monumento [do passado], sem que seu estatuto de documento fosse reconhecido" (LEANDRO, 2012, p. 3). Tal forma de retomada dos arquivos revela-se uma maneira de ver as imagens com uma distância excessivamente respeitosa, sem reconhecer, no seu estatuto documental, uma possibilidade de aproximação ou algum nível de imersão; interditam-se, assim, as possibilidades de manter uma relação viva com o passado, interrogando-o, questionando-o, problematizando-o; estabelece-se, portanto, uma compreensão de que o passado adviria ao presente como um grande bloco coeso de verdade, inquestionável, inviolável e, portanto, inaudível e invisível.

Numa perspectiva de trabalho crítico com os arquivos, Marker define uma atenção extrema aos gestos, às expressões fragmentárias de um outro tempo que pretendem se comunicar com o olhar que lançamos do presente. É nesse sentido que sua atenção à imagem do desfile dos Romanov, sua observação cuidadosa é capaz de reconhecer e dar a ver a expressão dos gestos de humilhação e a dominação dos poderes. A montagem torna legível, pensável, articula no campo das visibilidades uma expressão perversa da cultura. Sua acuidade do olhar, portanto, é capaz de revelar um gesto perdido, apagado da história, que permaneceria irreconhecível no presente.

Nesse sentido, poderíamos dizer que o trabalho de montagem de *Elegia a Alexandre* (1993) não pretende retomar essa imagem para recapitular um acontecimento de modo a concluí-lo, incorporar o arquivo para atestar algum saber sobre o passado, mas sua proposição é de desdobrar os sentidos silenciados da imagem, descobrir suas possibilidades não percebidas, apontar uma dimensão ainda não visível que precisa ser trazida a uma discussão comum, a uma compreensão crítica do passado.

Ao perceber algo, até então, não-visto, Marker redefine o sentido da imagem, conferindo-lhe uma forma de conhecimento que amplia sua compreensão política e histórica. Podemos, nesse sentido, inverter a formulação de Rancière (2012) e pensar que, diante da imagem que Marker nos apresenta, não se trata da "palavra fazer ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente"¹⁹ (RANCIÈRE, 2012, p. 21); ao contrário, trata-se da palavra fazer ver, pela narração e pela descrição, algo da ordem do não-visível embora presente na imagem, "um 'não visto'(...) que aguarda um

¹⁹ Transcrição levemente modificada.

sentido proveniente do debate da comunidade" (MONDZAIN, 2009, p.30), isto é: que advém à visibilidade e à partilha comum da discussão social.

Nesse sentido, caberia, por outro lado, aproximar a montagem de Marker à lógica de que "toda exposição dialética da história implica a renúncia a uma atitude contemplativa característica do historicismo." (BENJAMIN, 2011, p.128). A atitude contemplativa, que não visa pôr o passado em dimensão crítica acaba por ser uma forma de ignorância ou convivência, incapaz de romper com uma "identificação afetiva" (BENJAMIN, 2012c, p. 70) com o poder.

O diretor, desse modo, ao compreender os gestos do homem da nobreza que ordena ao povo que saúde a passagem da nobreza, estabelece uma "recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra" (LÖWY, 2012, p.73)

Por outro lado, a sua proposição de não esquecer a imagem "não trata de(...) guardar a imagem da opressão" do passado do czarismo para "hoje 'desculpar' a Revolução soviética" (RANCIÈRE, 2013, p.165). Evidentemente, Marker não pensa em absolver os crimes do soviétismo²⁰, o próprio ponto de partida de *Elegia a Alexandre* (1993) evidencia isso. "Trata-se, literalmente, de não esquecer, de colocar essa imagem, dos grandes desfilando diante dos pequenos ao lado de sua contraimagem, dos grandes desfiles soviéticos" (RANCIÈRE, 2013, p.165) e compreender as inscrições históricas da barbárie que se estabelecem durante o czarismo russo, que não desaparecem durante a fracassada experiência socialista da União Soviética nem desaparecerão com o triunfo do capitalismo.

Na rememoração do gesto do "grande e bom homem" da nobreza, o diretor francês visa, portanto, estabelecer uma "'lição sobre a memória', lição sobre o dever da memória", propondo "que não se deve esquecer essa imagem, que é preciso associá-la com tal outra, olhá-la mais de perto, reler o que ela oferece à leitura" (RANCIÈRE, 2013, p.168)

A relação com o passado, portanto, no trabalho historiográfico de Marker é um corte nos arquivos que permite, através da montagem, estabelecer uma dimensão da

"memória não como uma posse do rememorado - um *ter*, uma coleção de coisas passadas -, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a

²⁰ Nesse sentido, ver *As mãos cortadas* Em: *O fundo do ar é vermelho* (1977-1993).

aproximação mesma de seu *ter lugar*". (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.174)

Assim, Marker faz escolhas entre as imagens do passado - contrapondo-se, de uma só vez, à saturação da memória e à mera contemplação do passado, duas impossibilidades de aceder a uma forma de conhecimento sobre o tempo e a história; e constrói, através da experiência cinematográfica, um espaço reflexivo sobre o tempo, em que a imagem pode assumir significados e articular uma crítica histórica.

Entre 1935 e 1938, Walter Benjamin publicava, em 3 diferentes versões, aquele que é, até hoje, o seu texto mais conhecido "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". O texto tornou-se uma referência para os estudos da comunicação e do campo artístico por ser uma importante contribuição intelectual em relação ao declínio do conceito de aura, tratando da "subversão do culto burguês da arte e de uma forma de percepção predicada na contemplação individual e na absorção ilusionista" (HANSEN, 1987, p. 210) e da problematização complexa da condição de reprodutibilidade das imagens a reconfigurar o campo artístico, na sua proposição de que "a reprodução técnica das obras de arte existentes e, mais ainda, seu papel constitutivo na estética da fotografia e do cinema criaram um padrão histórico que afetou o status da arte em seu âmago" (ibidem, p. 208)

Mas gostaria, especificamente, de me deter na parte final do texto, o Epílogo. Nele, o autor "reverte o tom otimista e faz soar um alerta" (BUCK-MORSS, 1992, p. 155): "O fascismo busca organizar as massas proletárias recém-surgidas sem no entanto tocar no regime de propriedade que essas massas desejariam abolir." (BENJAMIN, 2012, p. 32). Assim, o que diz Benjamin é que diante da possibilidade da massa "fazer valer" o seu direito, o fascismo propõe não a transformação da estrutura social, mas utiliza, como estratégia para sua preservação, "permitir que as massas se manifestem(...) [no sentido de] mudar as relações de propriedade" (ibidem). Desse modo, o fascismo revela-se como uma estratégia política complexa que pretende manipular uma força espontânea, transformadora que se estabelece no campo da cultura, como forma de desviá-la de sua capacidade revolucionária e sua natureza transformadora das estruturas sociais.

"O fascismo desemboca, portanto, em uma estetização da política. A essa violação das massas, que ele subjuga ao impor o culto do líder, corresponde a violação da máquina, que ele coloca a serviço desse culto" (ibidem, p. 32). O fascismo, é, portanto, na sua concepção, um projeto estético-político que encontra suas condições de existência em uma recepção estética a ideias que um movimento como o Futurismo já fazia circular socialmente algumas décadas antes. É extremamente revelador, nessa direção, o Manifesto de Marinetti que saúda a Invasão da Etiópia pela Itália fascista:

"Há mais de 27 anos, nós, os futuristas nos opomos à tese de que a guerra deve ser caracterizada como algo de antiestético.(...) Por isso dizemos: a guerra é bela, pois, graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, ela afirma a supremacia do homem sobre a máquina. A guerra é bela porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque adorna os prados com as orquídeas flamejantes das metralhadoras. A guerra é bela porque reúne em uma sinfonia a fuzilaria, os canhões, o cessar-fogo, os perfumes e os odores da decomposição. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, a das esquadrilhas aéreas e a das espirais de fumaça sobre aldeias incendiadas, entre outras coisas.(...) Poetas e artista do futurismo(...) lembrem-se desses princípios da estética da guerra, de modo que eles iluminem a sua luta por uma nova poesia e uma nova escultura" (MARINETTI apud BENJAMIN, 2012, p. 32)

Benjamin propõe que a autoalienação promovida pelo ideário fascista objetiva que a humanidade busque uma fruição estética da Guerra, isto é, uma fruição do seu próprio aniquilamento, da sua própria destruição. Ajuda-nos a iluminar esta reflexão compreender, como propõe Löwy (2013), que, segundo o pensamento de Benjamin, o fascismo "corresponde perfeitamente a uma dinâmica possível do sistema [capitalista]:(...) [sendo] a expressão mais dramática da barbárie potencial do capitalismo." (LÖWY, 2013)²¹. O perigo da tecnologia científica avançada a serviço da guerra, por sua vez, é um sintoma que este já previra em alguns de seus textos²².

O fascismo articulava, dessa maneira, um projeto estético e político que, tendo a Guerra como única forma possível de "mobilizar o conjunto dos recursos

²¹ "[Benjamin] explicitamente afirma: o fascismo é uma manifestação patológica da modernidade industrial/capitalista, que se apoia nas grandes conquistas técnicas do século XX" (LÖWY, 2013, p. 103)

²² Refiro-me, aqui, especificamente a BENJAMIN, Walter. *Alarme de incêndio* Em: *Rua de mão única*; e *As armas do futuro* Em: LÖWY, Michael (org.). *O capitalismo como religião*.

técnicos sem alterar as relações de propriedade", tratava de construir a exaltação desta a partir do âmbito da cultura.

"[O fascismo] espera a satisfação artística da percepção sensorial transformada pela técnica da guerra. Isso é evidentemente a consumação da arte pela arte. A humanidade(...) tornou-se agora objeto de espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. A resposta do comunismo é a politização da arte" (BENJAMIN, 2012, p.34)

Tal relação estetizante, que como diz Benjamin assume a forma de uma "arte pela arte", consiste em mimetizar discursos pretensamente racionais para justificar um vazio de valores, "assim como no âmbito comercial o lema "Negócio é negócio" já contém em si a desonestidade do aproveitador inescrupuloso" (BROCH apud ARENDT, 1970, p.122) ou "como na Primeira Guerra Mundial, a máxima evidente 'Guerra é guerra' já transformara a guerra numa carnificina em massa." (ibidem)²³.

Em relação à ideia de "prazer estético" ligado à autodestruição humana, caberia retomar a ideia de que podemos, ainda hoje, estabelecer correspondências entre essa perspectiva e alguns acontecimentos e imagens contemporâneos. O diretor tcheco-alemão Harun Farocki, por exemplo, nos dá um claro exemplo da disseminação desse sentido, completamente integrada à lógica da circulação de imagens na atualidade:

"Em 1991, apareceram duas tomadas da Guerra dos Aliados contra o Iraque que representavam uma nova classe de imagem. A primeira mostra o recorte de um terreno filmado por uma câmera em um helicóptero, em um avião ou drone, como se denomina os aviões leves não tripulados utilizados na exploração aérea. No centro da imagem, há uma mira que indica o branco ao qual se dirige o projétil. A exposição satura a escala de contraste, o diafragma automático trata em vão de compensar o efeito e a imagem se corta. A segunda imagem provém de uma câmera montada na ponta de um projétil. A câmera se precipita sobre o objetivo e aqui a imagem também se interrompe(...) As imagens na perspectiva [do ponto de vista] de uma bomba poderiam ser interpretadas como uma subjetiva fantasma. Essas imagens de uma câmera lançando-se sobre um objetivo, quer dizer, de uma câmera

²³ Tradução de "Just as in the commercial realm the slogan 'Business is business' already contains within itself the dishonesty of the un- scrupulous profiteer, and just as in the First World War the obtrusive maxim 'War is war' had already transformed the war into mass slaughter."

suicida, ficaram gravadas na nossa memória. Se tratava de algo novo, algo que representava uma realidade da qual não se sabia nada desde a aparição de mísseis de cruzeiro nos anos 80. As imagens apareciam unidas à frase 'armas inteligentes'" (FAROCKI apud DIDI-HUBERMAN, 2013b)²⁴

Essas imagens, que se assemelham profundamente ao imaginário dos videogames, foram oferecidas à fascinação do mundo pela televisão. Desse modo, além de se vincularem ao objetivo de desviar a atenção dos assassinatos de iraquianos e esconder as mais de 200 mil mortes da Guerra, estão profundamente ligadas a um "espírito de uma utopia bélica que não tem em conta os humanos e que os aceita como vítima com condescendência ou, inclusive, com certa desaprovação" (FAROCKI apud DIDI-HUBERMAN, 2013b) e que, poderíamos dizer, se nos apresentam como uma permanência no tempo presente de uma perversidade que visa promover o "gozo estético"²⁵ diante da barbarie.

Para compreender a dimensão histórica das imagens e, ao mesmo tempo, as relações de estetização da vida social, Didi-Huberman (2013b) propõe que façamos às imagens uma pergunta, que ele diz ser a ideia movente do trabalho de Harun Farocki: "Por quê, de que maneira e como a produção de imagens participa da destruição dos seres humanos?" (DIDI-HUBERMAN, 2013b)

Nesse sentido, caberia retomar, na discussão sobre os campos político e estético, a análise da última frase de A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Nela, como contraponto ao projeto de estetização fascista, Benjamin propõe

²⁴ Tradução de "En 1991 aparecieron dos tomas de la guerra de los Aliados contra Irak que representaban una nueva clase de imagen. La primera muestra el recorte de un terreno filmado por una cámara en un helicóptero, en un avión o en un drone, como se denomina a los aviones livianos no tripulados utilizados en la exploración aérea. En el centro de la imagen hay una mira que indica el blanco al que se dirige un proyectil. La explosión satura la escala de contraste, el diafragma automático trata en vano de contrarrestar el efecto y la imagen se corta. La segunda imagen proviene de una cámara montada en la punta de un proyectil. La cámara se precipita sobre el objetivo y aquí la imagen también se interrumpe.(...) Las imágenes desde la perspectiva de una bomba se podrían interpretar como una subjetiva fantasma. Estas imágenes de una cámara arrojándose sobre un objetivo, es decir, de una cámara suicida, se han grabado en nuestra memoria. Se trataba de algo nuevo, algo que representaba una realidad de la que no se sabía nada desde la aparición de los misiles de crucero en los años ochenta. Las imágenes aparecían unidas a la frase 'armas inteligentes'..."

²⁵ Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado Em: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (2a. versão) (1936). Porto Alegre: Zouk, 2012.

uma resistência e uma confrontação através da "politização da estética"²⁶. Por esta ser a última frase do ensaio, o texto acaba, portanto, sem dar explicações ou desdobrar tal conceito.

Seguindo o rastro dessa consideração benjaminiana, poderíamos, de início, problematizar a proposição, de certo modo, acrítica da ideia de comunismo que o texto levanta. Poucas vezes encontramos na obra de Benjamin uma reivindicação tão enfática, uma adesão tão explícita e sem ressalvas²⁷ a algum processo histórico e social.

Proponho, desse modo, que tomemos a consideração de Löwy (2012), segundo a qual uma parte da produção do filósofo alemão no período compreendido entre 1933 e 1935 "parece próxima do 'produtivismo' soviético e de uma adesão pouco crítica às promessas do progresso tecnológico"²⁸ (LÖWY, 2012, p. 26). Para além do comentário sobre o comunismo que, hoje, soa consideravelmente ingênuo e não resiste a uma análise da experiência histórica do socialismo real no século XX, devemos ler o texto considerando que há, na proposição de "politização da arte", uma reflexão extremamente relevante na articulação entre os campos da política e da estética.

Se Benjamin não nós dá, no texto, mais pistas sobre esse processo, devemos de imediato rechaçar o simplismo de acreditar que ele se refere a fazer da arte um veículo da propaganda comunista - como se propôs a ser o Realismo Soviético ou os desdobramentos da "arte oficial"- visto que isso seria, inequivocamente, uma nova forma de estetização da política²⁹.

Devemos lembrar que a compreensão dos conceitos de política e estética como indissociáveis, já havia se manifestado, por exemplo, em uma crítica de Benjamin à ideia vulgar no campo da arte política de acreditar que "uma obra caracterizada pela tendência [posição política] justa não precisa ter qualquer outra qualidade" (BENJAMIN, 1994, p.121). Tal compreensão, segundo ele, baseava-se na

²⁶ Faço referência à tradução de Paulo Sérgio Rouanet Em: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas 1 - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁷ Nesse sentido, caberia levar em conta que naquele que foi o último dos seus textos, *Sobre o conceito de História* (1940), a experiência do Socialismo Real é vista de maneira muito crítica.

²⁸ A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica é citada por Michael Löwy como um desses textos.

²⁹ Nesse sentido, *Elegia a Alexandre* (1993) perpassa essa questão discussão conceitual, estabelecendo, a partir de Alexandr Medvekin, uma reflexão sobre o cinema e o soviétismo.

incapacidade de reconhecer na forma, no campo da estética, a expressão de uma dimensão política³⁰; isto é: de compreender que as posições políticas encontram correspondências em posições estéticas.

Certamente, ao propor a tarefa de politizar a arte, Benjamin pensava no trabalho de Bertold Brecht - com quem tinha um projeto comum, a revista *Krisis und Kritik*. No seu texto *O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht* (1931), o filósofo alemão manifesta grande entusiasmo com a proposta teatral brechtiano que, através dos conceitos de distanciamento [*Verfremdung*]³¹ e do *gestus* social, redefinem o sentido do espetáculo dramático.

Se o projeto teatral brechtiano foi responsável por abordar questões políticas, não foi, no entanto, este aspecto, exclusivamente, que atraiu a atenção de Benjamin. Na verdade, o autor deixa claro, desde o início, que Bertold Brecht não foi o responsável por introduzir os temas políticos no teatro; uma vez que, à sua época, já existia "um 'teatro contemporâneo' [*Zeittheater*] sob a forma de peças de tese, com caráter político"; proposta teatral que, entretanto, via no reacionarismo formal "a única forma de fazer" (BENJAMIN, 1994, p. 79) uma crítica histórica e social.

"Qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram." (BENJAMIN, 1994, p. 79)

Essa forma de teatro, incapaz de reconhecer uma noção dialética no campo da estética, alinhou-se, desse modo, a uma crença de que "o conteúdo(...) deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto" (ADORNO, 2003, p. 18)

O teatro brechtiano, por outro lado, construiu uma abordagem do materialismo histórico fundamentada na ideia de alterar as estruturas dramáticas baseadas "na identificação emotiva do espectador com os personagens do drama, recriados pelos atores" (BRECHT, 1973, p. 121), que tinha como referência de público um espectador

³⁰ "O conceito de tendência [posição política] é um instrumento completamente inadequado para a crítica estética politicamente orientada(...) A tendência politicamente correta inclui uma tendência estética" (BENJAMIN, 1994, p. 79).

³¹ *Verfremdung* é geralmente traduzido para o português como "distanciamento", mas há traduções que enfatizam a possibilidade de pensar o termo como "estranhamento" ou, ainda, "tornar-se estranho".

passivo. Por isso, no lugar do drama aristotélico, baseada na empatia e na projeção emocional sobre os personagens, que se apresentava como obstáculo para o senso crítico e a tomada de posição do espectador, Brecht propõe uma teoria do distanciamento³² [*Verfremdung*], de modo a construir um espaço de reflexão crítica e, assim, revelar uma historicização dos discursos e das ações representadas. Desse modo, a uma certa distância, a peça mantém o "espectador suficientemente distante [da ação] para não se deixar arrastar pelo fascínio [empatia pelos personagens](...) e, ao mesmo tempo, suficientemente perto para manter o interesse que o espetáculo apresenta no plano racional" (ALEA, 1984, p. 58).

Assim, a estética brechtiana "parte da tentativa de alterar fundamentalmente" as relações de produção e de recepção do teatro, transformando o público não mais em "um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim [em] uma assembléia de pessoas interessadas" (BENJAMIN, 1994, p.79). No teatro épico, a representação é oferecida "à crítica do espectador e não à sua adesão" (BARTHES, 2009, p. 93); nele, o espectador deve distanciar-se da ilusão do espetáculo e perceber - através de uma análise crítica da situação encenada - que o que se passa, diante dele, é apenas representação. É por essa razão que a estética brechtiana coloca a revolução formal como fundamento para a construção do espaço de reflexão crítica do espectador.

No entanto, se a estética brechtiana pode ser amplamente considerada como um forma de teatro que permite um juízo crítico do espectador em relação às representações é, igualmente, importante pensar que tais juízos se constróem dentro das condições propostas pela encenação. A autonomia de pensamento do espectador se materializa nas estruturas dialéticas apresentadas pela representação teatral. Tal condição, por sua vez, abre espaço para a delimitação de um campo crítico e reflexivo, proposto pelo autor no Teatro Épico, ou seja: um direcionamento de perspectiva, resultando em uma abdicação de uma razão crítica para dar lugar a uma justificativa político-partidário; estas são algumas "armadilhas do compromisso político brechtiano"³³ (ESSLIN apud DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.136)

³² "Distanciar [*ou tornar estranho*] quer dizer historicizar, ou seja, representar fatos e pessoas como elementos históricos [*inscrições históricas*]" (grifos meus) (BRECHT, 1973, p.148).

³³ Expressão de uma ortodoxia política manifesta em uma afirmação contundente como "Quando a arte se diz sem partido isso significa que pertence ao partido dominante" (BRECHT apud DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.132). Nesse sentido, ver ADORNO, Theodor W. *Engagement Em: Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 51-71; ARENDT, Hannah. *Bertold Brecht Em: Men in hard times*. New York: Harcourt, 1970, p. 207-250.

Didi-Huberman faz, nesse sentido, um comentário que evidencia as distâncias entre as noções estéticas e políticas de Brecht e Benjamin - levando em consideração, inclusive, a produção de Bertold Brecht, posterior a 1940, que Walter Benjamin não chegou a conhecer.

"Uma grande diferença separa os dois autores: onde Brecht produz sua agitação política - até nos meandros fascinantes do *Arbeitsjournal* e a *Kriegsfibel* - segundo a intenção doutrinal de uma *tomada de partido* [político partidária] submetido às ideias de Lênin, a suas palavras de ordem, a suas considerações do aparelho [estatal] e a seu ódio de todo anarquismo, Walter Benjamin terá, por outro lado, conseguido construir uma política de imagens que se apresenta como um livre exercício e uma verdadeira filosofia da *tomada de posição*. Brecht vê na tomada de partido o objetivo natural de toda tomada de posição, Benjamin compreende a tomada de posição como uma 'fenda' possível em toda tomada de partido" (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p. 143)

Assumindo a perspectiva esboçada pelo historiador da arte francês, que faz uma distinção entre *tomada de partido* e *tomada de posição*, assinalando distinções entre as construções e os horizontes dos pensamentos estéticos brechtiano e benjaminiano, devemos articular a aplicabilidade desses conceitos ao campo deste trabalho, isto é: a imagem em movimento.

Desse modo, devemos proceder a uma análise que visa pensar como se expressam, nas obras cinematográficas, uma construção de sentido político, que tensiona os limites da arte politizada entre essas esferas.

Nessa direção, vemos em *Aqui e acolá (Ici et ailleurs)* (1976), de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, um projeto reflexivo sobre as imagens e a arte politizada. Desde o princípio do filme, somos apresentados a uma mutação de um projeto que poderíamos compreender como o abandonar de uma perspectiva *tomada de partido* substituída por uma *tomada de posição*.

Rodado em 1970, o projeto é resultado de uma viagem de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin à Palestina, a convite da Liga Árabe, para documentar a luta do povo e a resistência armada à ocupação israelense ao território palestino. A ideia era fazer um filme intitulado *Vitória*, mas, depois de voltar para a França, Godard "tenta

encontrar uma ordem para editar seu filme, mas não consegue"³⁴ (DANEY, 1977); o projeto é, então, abandonado e o material filmado será deixado de lado por um longo tempo. Retomado 5 anos depois por Godard e Anne-Marie Miéville, o filme assume uma nova perspectiva: "a interrogação sobre si mesmo" (DANEY, 2007, p. 109), sobre suas próprias construções estéticas e políticas.

No início do filme, a narração já expressa, de maneira contundente, as concepções que definem essas diferenças: "Em 1970, este filme se chamava *Vitória*. Em 1975, este filme se chama *Aqui e acolá*. E acolá. E..." (GODARD, MIÉVILLE, 1976). Evidencia-se, portanto, de forma basta clara, a distância entre as proposições iniciais da filmagem e as da montagem final do filme. O comentário de *Aqui e acolá* (1976) propõe, nesse caso, que a palavra de ordem proclamada em 1970 foi substituída pela montagem dialética de 1975.

Se em 1970 o filme estaria pensado como uma visão acrítica dos campos palestinos e uma exaltação da luta armada dos *fedayins*, poderíamos dizer, sem exagero, que as "imagens que Godard foi buscar", à época, "são as imagens guia da política da OLP(...)[,] são as imagens que a OLP queria ver emitidas na França. Nesse sentido, são imagens de qualquer filme de propaganda"³⁵ (DANEY, 1977). Poderíamos pensar, assim, que diante das imagens, a proposta fílmica de 1970 assume uma perspectiva de *tomada de partido*, que encontra no comentário dirigente, uma forma de afirmar seu discurso, suas considerações históricas e construir uma imagem de unidade para o pensamento e suas construções do real.

É preciso compreender essa postura como uma forma conservadora, que define previamente seus limites, na sua recusa a um aprofundamento, a um amplo dimensionamento crítico do pensamento e da realidade. Mas, além da recusa a colocar alguém da crítica alguns processos e acontecimentos, essa noção antidialética nega uma própria natureza cinematográfica³⁶, o cinema abdica da sua possibilidade expressiva, da sua capacidade crítica na medida em constrói uma montagem que articula as imagens de modo a reiterar, progressivamente, as ideias ou teses já

³⁴ Tradução de "Entre 1970 y 1975 Godard intenta encontrar un orden para editar su película, pero no lo consigue Godard".

³⁵ Tradução de "Las imágenes que Godard fue buscando(...) son como las imágenes guía de la política de la OLP(...) son las imágenes que la OLP quiere ver emitidas en Francia. En ese sentido son las imágenes de cualquier película de propaganda".

³⁶ "O cinema é, em primeiro lugar, feito para pensar(...)[mas é também] uma forma que pensa" (GODARD, 1988-1998, 3A)

previamente definidas. Nesse processo, não há qualquer possibilidade de escuta ou visibilidade das imagens, não há experiência cinematográfica possível. Se as proposições políticas são inquestionáveis e invioláveis, não resta outro espaço à política de montagem senão reafirmar verdades que são exteriores à imagem; não há, portanto, outra construção possível para a imagem senão anular-se, tornar-se inaudível e invisível, a fim de afirmar a verdade que lhe é exterior. O cinema não existe, portanto, como "forma que pensa" (GODARD, 1988-1998, 3A); nessas condições, as construções fílmicas existem tão somente a serviço de uma determinação prévia.

Na primeira parte de *Aqui e acolá* (1976), Godard alude à sua fórmula do filme não realizado em 1970; sua construção parece uma sucessão de palavras de ordem:

"Primeiro, é claro, o povo. O povo. O povo, a vontade do povo. Depois, tinha o povo que pega em armas. A luta armada, a guerra do povo. Depois tinha o trabalho político. O trabalho político. A educação do povo. Depois vinha o tempo que isso leva: a guerra prolongada. O esforço prolongado. A longa marcha do povo. A guerra popular prolongada, comandada pela lógica do povo. E tudo isso, até a vitória. Revolução até a vitória. Pelo povo, para o povo. Revolução até a vitória" (GODARD, MIÉVILLE, 1976)

O filme montado em 1975, por outro lado, é pensado e construído a partir de uma perspectiva de *tomada de posição*. Diante das imagens, assume a montagem de colisões como forma de construção. É a partir do reconhecimento da justaposição, de uma tensão dialética, da contraposição dos discursos, dos choques das imagens com os sons que Godard faz surgir uma relação crítica com a história. Assim, o filme não renuncia, através da montagem, a dizer. No entanto, ele assume que, como pressuposto, dizer não implica em uma renúncia à dialética.

O que se pretende, portanto, não é estabelecer uma equivalência estéril entre todas as imagens, mas, ao contrário, instaurar uma problematização permanente sobre as próprias construções e os próprios pensamentos, estabelecendo uma dimensão crítica do pensar, que dialetiza permanentemente o seu processo de construção de discurso. Assim, "ao que o outro diz (asserção, proclamação, sermão), [Godard] responde sempre com o que um outro diz." (DANEY, 2007, p. 109).

Nesse sentido, a montagem estabelece um processo que "consiste em assumir o que é dito(...) e a procurar assim o 'outro' enunciado, o outro som, a outra imagem

que poderia vir contrabalançar, contradizer esse enunciado, esse som, essa imagem" (DANEY, 2007, p. 108).

Godard estabelece, desse modo, uma ruptura com o pensamento modelado "pelo verbo ser, pelo É" (DELEUZE, 2010, p. 61), afirmando seu princípio de construção através de uma "disjunção que opera dos dois lados" (DANEY, 2007, p. 109), que "não é um nem outro, é sempre entre dois, é a fronteira, uma linha de fuga" (DELEUZE, 2010, p. 61-62).

Assim, a partir de uma sobreposição incessante de colagens - num procedimento que já nos remete a sua subversão no *História(s) do Cinema (1988-1998)* -, o diretor confronta diferentes imagens e sons; e, nesse processo, nos lega uma reflexão sobre a relação do som com a imagem. Godard e Miéville denunciam a ideia de "'pôr o som muito alto'(...) abafando um som com outro [mais alto], até o ponto de ser incapaz de simplesmente ver o que há na imagem" (DANEY, 1977).

"Mas de onde vem o fato da gente ter sido incapaz de ver e de ouvir essas imagens simplíssimas de que nós, como todo mundo, dissemos outra coisa sobre elas? Outra coisa diferente daquilo que elas disseram, portanto. Com certeza, é porque nós não sabemos nem ver, nem ouvir, ou pode ser que o som esteja tão alto que cubra a realidade." (GODARD, MIÉVILLE, 1975)

"Um som toma o poder sobre uma série de imagens. Então, como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder?" (DELEUZE, 2010, p. 58)

A proposta de *Aqui e acolá (1976)* instaura, poderíamos dizer, um movimento de ruptura com a "imagem pedagógica" visando estabelecer uma "pedagogia da imagem" (LEANDRO, 2001), uma vez que não é possível propor-se a pensar o campo das imagens "em detrimento da construção de um pensamento que dê conta da complexidade das imagens em movimento" (ibidem, p.29). "O que Godard diz, de maneira tranquila e honesta, é que o verdadeiro lugar do cineasta está no 'E'. Uma conjunção só tem valor se não confunde as coisas que une"³⁷ (DANEY, 1977).

Em relação à construção de um olhar político, a noção trabalhada para a montagem remete-nos à proposição de Marie-José Mondzain para o campo das

³⁷ Tradução de "Lo que Godard dice, muy incómodo y muy honesto, es que el verdadero lugar del cineasta está en el Y. Una conjunción sólo tiene valor si no confunde lo que une".

imagens, considerando que "todo espetáculo [visual] é medido pela liberdade que concede" (MONDZAIN, 2009, p. 41), o que, por sua vez, coloca a inteligência e a autonomia do espectador no centro das compreensões sobre o debate do campo estético e político e reconhece em "devolver às imagens a força que elas têm(...) uma maneira de lutar contra tal ou qual poder e seus golpes" (DELEUZE, 2010, p. 60).

Chris Marker aproxima-se dessa compreensão quando, ao explicar o processo de montagem de um filme³⁸ tão dedicado a pensar o lugar histórico das lutas políticas da esquerda nas décadas de 1960 e 1970 como *O fundo do ar é vermelho* (1977-1993) diz: "Eu tentei por uma vez (tendo, no meu tempo, abusado bastante do exercício de poder do comentário dirigente) dar ao espectador, pela montagem, seu comentário, isto é: seu poder" (MARKER, 1977).

"O ensaio como forma" é um conhecido texto de Theodor W. Adorno, que reivindica para a forma ensaística da escrita uma dimensão teórica e poética. Desde as primeiras linhas, podemos ver na escrita um objetivo claramente traçado por Adorno de se contrapor a uma difamação do ensaio, "um preconceito com o qual o ensaio é costumeiramente tratado na Alemanha", uma vez que "a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do 'originário'". (ADORNO, 2003, p.15-16).

A ver a descrição que faz Adorno do que os meios acadêmicos tolerariam, fica muito evidente o desconforto em relação à forma ensaística. Se o que confere dignidade à produção são os elementos de universalidade e permanência, como assimilar uma abordagem que tem como uma de suas fundamentais características a liberdade em relação a métodos hierárquicos e a incorporação da autocrítica como mecanismo de reflexão?

Chama a atenção, de início, a última parte da citação de Adorno. "A corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade(...) do 'originário'" (ADORNO, 2003, p. 16). Podemos, aqui, retomar uma crítica à ideia de origem; Adorno não retoma, neste texto, as reflexões de Walter Benjamin sobre o

³⁸ cf. p. 99 do presente trabalho.

tema, mas podemos pensar que há um tom crítico no uso de aspas sobre a palavra "originário". As aspas revelariam, desse modo, uma profunda distinção feita entre o que a academia alemã e o método dedutivo-científico consideraria origem e, por outro lado, a abordagem defendida pelo ensaio, que busca nas transições um teor de verdade. Nesse sentido, cabe retomar o texto de Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico Alemão (1926)*, que já nos seus primeiros parágrafos se propõe a uma definição do termo:

"Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). 'Origem' não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer." (BENJAMIN, 2011, p.34)

Ou, em outros termos: "a origem não pode ser apreendida no 'início' de algo, mas apenas, e de uma vez, na consumação de sua história." (LISSOVSKY, 2003, p. 01). A reflexão de Walter Benjamin, desse modo, coloca-se em ruptura com uma assimilação temporal do Historicismo, que tende a compreender os acontecimentos e os conceitos como inscritos numa linha reta de sucessões temporais. Esta ideia, inclusive, poderia ser justaposta ao que nos diz Deleuze (2009), em um de seus comentários a Bergson: "A essência de uma coisa nunca aparece no início, mas no meio, na corrente do seu desenvolvimento, quando as suas forças se consolidaram" (DELEUZE, 2009, p. 15)

Se a "origem" revela-se num desvio de evolução, faz-se necessário pensar em uma forma de expressão do pensamento que seja capaz de compreender os desvios, as transições, os fragmentos. Nesse sentido, o ensaio se afirma como uma forma de maior liberdade, amplamente capaz de compreender as relações que atravessam as discontinuidades da realidade. É, portanto, de seu interesse pelo "devir" das coisas, por um alinhamento de tempos, que vemos sua ampla capacidade de reunir o que aparentemente seria desconexo ou irrelacionável em uma construção metodológica clássica.

Segundo Adorno (2003), o ensaio "não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente", este "reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho"(ibidem, p. 16).

O ensaio assume como pressuposto a impossibilidade de uma compreensão universal das coisas, ele "negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza" (ADORNO, 2003, p. 30). Qualquer ensaio parte da compreensão de que é impossível pensar em termos absolutos; por isso, ele propõe uma reformulação do método e uma reformulação do horizonte das investigações. Nesse sentido, é bastante elucidativa a epígrafe utilizada por Walter Benjamin para abrir o seu trabalho sobre o drama trágico alemão:

"Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquela falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperarmos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Esta totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa" (GÖETHE apud BENJAMIN, 2009, p. 15)

A proposição de Goethe, que Benjamin parece tomar como pressuposto para o seu trabalho, propõe-se a encontrar um sentido de universalidade a partir da especificidade. Mais profundamente: a tarefa proposta é a de desvendar como um sentido de totalidade se expressa no fragmento. Tal ideia se aproxima da concepção de que "o real, por ser 'impossível', não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objetos parciais " (LACAN apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p.82). Desse modo, a proposição benjaminiana de aproximar o conceito de ciência do conceito de arte visa encontrar uma forma estética para dar vazão à descontinuidade do pensamento e, por outro lado, de construir uma unidade do pensamento ao buscá-la através dos fragmentos e das descontinuidades.

O interesse do ensaio, portanto, é uma "reordenação experimental" (ADORNO, 2003, p. 23) que

"não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde não resta mais a dizer(...) Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último" (ADORNO, 2003, p.17)

É bastante revelador que o cineasta tcheco-alemão Harun Farocki tenha retomado este trecho do texto de Adorno na ocasião do lançamento de sua exposição

"Montagens suaves", no *Kunsthaus Begrenz*, em 2011. Essa questão parece ainda mais intrigante ao observarmos seu filme *Os operários saindo da fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik) (1995)* no qual o diretor retoma as primeiras imagens do cinema filmadas pelos irmãos Lumière. Valendo-se de uma enorme liberdade formal e de uma articulação dialética entre as palavras e as imagens, Farocki explicaria o projeto da seguinte maneira:

"O filme *La sortie des usines Lumière à Lyon* (A saída da fábrica Lumière), dos irmãos Louis e Auguste Lumière (1895), dura 45 segundos e mostra mais ou menos cem operários saindo da fábrica de artigos fotográficos Lyon-Montplaisir. Eles abandonam a fábrica por dois portões e saem da imagem fílmica pelos dois lados. Durante os últimos doze meses, tratei de reunir a maior quantidade possível de material referente ao tema do filme: operários saindo do seu lugar de trabalho. Encontrei exemplos em documentários, em filmes sobre a indústria e de publicidade, em noticiários semanais e em longa-metragens. Deixei de lado os arquivos de televisão, que oferecem uma quantidade incomensurável de material para qualquer tema. Também não recorri aos de publicidade, tanto cinematográfica quanto televisiva, nos quais muito raramente aparece o trabalho industrial. Nos anúncios publicitários há dois temas que produzem terror: primeiro, a morte; segundo, o trabalho fabril."³⁹ (FAROCKI, 2003, p.33)

Desse modo, ao articular uma reflexão profunda sobre a história dos operários através das imagens, Farocki resgata as primeiras imagens produzidas através de um cinematógrafo, a "gênese" do cinema, poderíamos dizer. Nesse sentido, o que o diretor faz é começar por Adão e Eva. No entanto, ele não define essas imagens como ponto de partida para uma reconstituição histórica cronológica sobre as imagens no cinema; mas, ao contrário, as utiliza para propor um movimento que parte das primeiras imagens, mas se desvia, buscando uma dimensão contemporânea, buscando as relações de tempos que a imagem instaura e, mais profundamente, questionando a dimensão política e histórica que as atravessa. Através dos inúmeros desvios do olhar,

³⁹ Tradução de "La película *La sortie des usines Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica Lumière), de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895), dura 45 segundos y muestra a cien obreros, poco más o menos, saliendo de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir. Abandonan la fábrica por dos portones y salen de la imagen fílmica hacia ambos lados. Durante los últimos doce meses, traté de reunir la mayor cantidad posible de variaciones tocantes al tema de este film: obreros saliendo de su lugar de trabajo. Encontré ejemplos en documentales, en películas sobre la industria y de publicidad, en noticieros semanales y en largometrajes. Dejé de lado los archivos de televisión, que ofrecen una cantidad inconmensurable de material para cualquier tema. Tampoco recurrí a los archivos de publicidad, sea cinematográfica o televisiva, en los cuales muy rara vez aparece el trabajo industrial. En los avisos publicitario hay dos temas que producen terror: primero, la muerte; segundo, el trabajo fabril."

Farocki parece buscar uma origem das imagens - no sentido que Walter Benjamin confere ao termo.

Ao longo do seu filme, a sequência filmada pelos Lumière em 1895 é retomada em três momentos distintos. A partir de uma justaposição, Farocki faz uma montagem que dialetiza o sentido das imagens dos Lumière, fazendo-as colidir com imagens que a história do cinema nos legou, posteriormente; mais que isso, seu trabalho de justaposição visa acentuar um caráter político e estético que tais imagens têm e que, por sua vez, nos permitem uma ampla reflexão sobre o tempo e a história.

Na primeira sequência do filme, Farocki apresenta as imagens da saída dos operários da fábrica Lumière e as monta ao lado de imagens das décadas seguintes de operários saindo das fábricas onde trabalham. Esse procedimento vincula-se a uma compreensão da imagem que coloca uma relação crítica do nosso olhar, hoje, diante das imagens dos Lumière. Não seria ele sensivelmente marcado por nossa experiência posterior, por havermos visto tantas outras imagens subseqüentes?

É nessa direção que Farocki relaciona a sua montagem, articulando um mútuo engendramento entre o estético e político. Ao retomar tais imagens e justapô-las às imagens subseqüentes, percebemos um gesto político que dá conta de uma potência que os movimentos operários e a questão do trabalho ocuparam ao longo do século XX. Nesse sentido, ao nos revelar as imagens da saída dos operários da fábrica Lumière, rodada em 1895, ao lado das imagens de operários alemães que saem da fábrica em 1934, em 1963 e em 1975, o diretor sinaliza a permanência de uma complexa relação social, política, ideológica e estética que dá sentido a retomar as primeiras imagens em movimento registradas pelo cinema.

Ao mesmo tempo, atentando para a coexistência de tempos a que a imagem pode dar lugar, podemos pensar - a partir do procedimento de Farocki - uma compreensão acerca da temporalidade das imagens, que nos remete a um profundo entrelaçamento, às sobreposições temporais da imagem, capazes de dismantelar a compreensão de uma lógica aditiva do tempo, de um tempo sucessivo, que remete a um conto de Jorge Luís Borges intitulado "Kafka e seus precursores".

Amplamente marcado por uma crítica ao historicismo e às assimilações históricas dos acontecimentos numa perspectiva do tempo aditivo, Borges propõe-se a um estudo que rompe com a cronologia ao indagar-se quais seriam os antecessores de Franz Kafka. O autor inicia um processo de rememoração que busca aqueles que

seriam os supostos antecessores do escritor tcheco e chega a listar uma série de autores que teriam relação com este, mas acaba por questionar a própria ideia de antecedência e/ou sucessão:

"Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria(...) O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro." (BORGES, 2007, p. 129-130)

A lógica encadeada pelo texto de Borges nos permite, sem dúvida, ultrapassar uma assimilação que se ateria tão somente ao tema sobre o qual o autor escreve. No texto, como em parte significativa de sua obra, Jorge Luís Borges nos lega uma forma crítica de compreender a reconfiguração do tempo histórico, a partir de uma dimensão crítica. Quando o autor diz que uma obra "modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro" (ibidem), devemos estabelecer uma semelhança entre esta operação e a que executa Farocki no seu filme. É nesse sentido que o sentido histórico das imagens dos Lumière se vê amplamente influenciado não só pelas imagens dos operários de todo o mundo ao longo do século XX, mas também pelos acontecimentos políticos e históricos posteriores que envolvem a classe operária e que alteram sensivelmente a percepção e o seu entendimento econômico e social. A existência de novas imagens e novos acontecimentos em relação ao mundo do trabalho fabril, portanto, alteraram a concepção de significado que as imagens de 1895 tinham; essas novas imagens, portanto, alteram sensivelmente nossa percepção sobre o passado, como alteraram nossa percepção de futuro.

Assim, quando num segundo momento no filme, vemos a repetição das imagens filmadas pelos irmãos Lumière, tais imagens são articuladas com uma narração, que visa tensionar nossa compreensão sobre suas inscrições históricas. O comentário tensiona o devir das imagens, compreendendo-as como sensivelmente vinculadas ao seu potencial não concretizado como experiência histórica.

"A fábrica de onde saem os trabalhadores não têm adornos nem letreiro. Não revela nada do poder nem da importância da indústria. Nem do poder dos trabalhadores. Quando estas imagens foram gravadas, os governos da Europa ainda recebiam que uma guerra

trouxesse consigo uma greve dos trabalhadores. Tal como aconteceu em Paris em 1871." (FAROCKI, 1995)

Farocki diz que as imagens, por si, nada revelam sobre a história nem sobre o poder. É verdade que elas nada atestam. As imagens da saída dos operários da fábrica Lumière, em Lyon, não são capazes de, sozinhas, darem a saber as condições da classe trabalhadora ou da realidade política da época.

Ao dizer que a imagem não revela nada sobre o poder nem a importância da indústria nem sobre o poder dos trabalhadores, Farocki compartilha com Brecht a compreensão de que "a simples reprodução da realidade não consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou AEG não diz quase nada sobre essas instituições." (BRECHT apud BENJAMIN, 1994, p. 106). Diante da incapacidade da imagem, por si, revelar a complexidade histórica, Brecht conclui que, para expressar as relações sociais que não se manifestam na imagem, "é preciso construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado" (ibidem)

O fragmento espaço-temporal captado pelos Lumière representa, em 1895, um acontecimento da ordem do banal: operários que saem do seu espaço de trabalho. A imagem não diz sobre as condições de trabalho na fábrica, sobre a jornada ou sobre a situação da classe trabalhadora à época. Por isso, o gesto de Farocki, em relação à montagem, é de compreender a necessidade de encontrar um espaço reflexivo para a imagem, justapor a ela um conhecimento capaz de fazê-la expressar o que ela, por si, isolada, sem montagem, sem a justaposição das palavras não pode dizer.

Para atribuir-lhe um sentido, então, Farocki faz uso da palavra. Articula, assim, "uma leitura oscilante, tensionada entre imagem e linguagem, entre o presente e o passado, entre a dimensão espacial da imagem e a dimensão temporal de um comentário retrospectivo." (BLÜMLINGER apud ROCHA, 2006, p. 44).

O comentário faz referência à Comuna de Paris, em 1871, evocando um acontecimento histórico que ronda a imagem na época em que esta foi capturada ao real. A experiência do primeiro governo operário do mundo, quando os trabalhadores proclamaram uma república e tiveram o governo da capital francesa por cerca de 40 dias é ainda uma realidade quando os Lumière filmam a fábrica de sua família e os funcionários que lhes vendem a força de trabalho.

Com o seu comentário, Farocki não apenas nos dá uma ideia da força revolucionária da classe trabalhadora no final do século XIX, quando a experiência da

Comuna de Paris é ainda próxima do movimento operário, mas, ao mesmo tempo, nos faz refletir sobre a importância dessas ideias ao longo do século XX. O comentário é, ainda, capaz de revelar a distância que atravessamos ao olhar tais imagens hoje, quando as possibilidades de um novo governo operário chegar ao poder ou a organização dos trabalhadores pôr em risco a sobrevivência do sistema capitalista parecem haver desaparecido do horizonte.

Ao mesmo tempo, a justaposição da narração à imagem, realizada por Farocki, revela um profundo elemento de desrealização a partir da imagem, no sentido em que esta nos dá a ver um devir, uma possibilidade não realizada a que a compreensão da imagem pode dar lugar. A compreensão da imagem dos Lumière, dessa forma, passa por proceder a uma interpretação histórica das imagens buscando a memória dos espectros que a rondam e que são, assim, parte constitutiva da sua existência.

Mas, além disso, se pensarmos no procedimento de montagem de Farocki, que nos coloca diante da imagem através da repetição devemos pensar que esta proposição visa restituir a possibilidade de devir que a imagem como recorte do espaço e do tempo coloca. Ao mesmo tempo, tal gesto se revela como uma intenção de encontrar nas imagens a memória "do que não foi", inscrevendo na imagem uma forma de crítica que questiona profundamente a nossa ideia de tempo presente e de compreensão do real, isto é: do que compreendemos como acontecimentos históricos.

II

CRÍTICA DA IMAGEM: ENTRECruzAMENTO DE OLHARES

“1. Ato de nascença: um dia do ano de 1921, em qualquer parte do mundo, nasce alguém que mais tarde se chamará Chris Marker.

2. Ações diversas: um pouco de universidade, um pouco de guerra, um pouco de piano nos bares, um pouco de *Travail et Culture*, algumas viagens, alguns livros.”

Catálogo do filme *Cuba Sí* (1962), de Chris Marker

No dia 31 de Julho de 2012, Jean-Michel Frodon postou na sua conta de twitter (@JMFrodon) "Tristeza infinita: Chris Marker morreu"⁴⁰. Gilles Jacob (@jajacobb) também faria o comunicado pela rede social: “Espírito curioso, cineasta incansável, poeta apaixonado por gatos, videasta, personagem secreta, imenso talento, ficamos órfãos de Chris Marker”⁴¹.

Os jornais, através de sua prática habitual, divulgaram obituários de Marker - que, como sabemos, estavam prontos há alguns anos, talvez há mais de uma década. Mas, diante da necessidade de explicar quem foi o diretor francês, podemos perguntar-nos como seria possível escrever o obituário de alguém cuja trajetória é extremamente desconhecida? "A informação não se alimenta de indivíduos de sua espécie", havia dito Serge Zeyons (GRÉLIER, 1986, p. 87). Parece-me apropriado, nesse sentido, parafrasear RANCIÈRE (2013, p. 159), para dizer que os jornais que escreveram sobre a 'memória' de Marker, através de seus obituários, de imediato, estabeleceram um paradoxo. Como o jornal poderia assumir a tarefa de 'conservar' a lembrança de um autor cuja obra nos é praticamente desconhecida?

"Era um cineasta de uma inteligência e de uma modernidade incríveis, em que o imenso talento era inversamente proporcional a qualquer desejo de notoriedade. Ele era mais discreto até que Eric Rohmer. O grande público não o conhecia - por uma razão: ele não aceitava tirar fotografias, dar entrevistas, não apresentava seus filmes, nem marcava presença em festivais: nada disso. Não tinha endereço nem telefone conhecidos, somente uma caixa postal."⁴² (JACOB, 2012)

⁴⁰ Tradução de "Tristesse infinie: Chris Marker est mort".

⁴¹ Tradução de "Esprit curieux, cinéaste infatigable, poète amoureux des chats, vidéaste, personnage secret, immense talent, sommes orphelins de Chris MARKER"

⁴² Tradução de "C'était un cinéaste d'une intelligence et d'une modernité incroyables, dont l'immense talent était inversement proportionnel à toute envie de notoriété. Il battait même

Sobre a vida de Chris Marker sabe-se muito pouco. As informações a seu respeito são desencontradas, pouco confiáveis, contraditórias. Diz-se que Marker foi aluno de Sartre no Lycée Pasteur, que estudou filosofia na Sorbonne, que combateu ao lado da Resistência Francesa durante a Segunda Guerra. Seu apelido viria do período em que lutou ao lado da Resistência ou poderia, na verdade, ser referência a uma caneta⁴³ marca-texto "*Magic Marker*" - como aparece nos créditos de *Tout la Memoire du Monde* (1956), de Alain Resnais; na citação dos colaboradores, vemos "*Chris and Magic Marker*".

"Christian-François Bouche-Villeneuve tornou-se Marker, sem dúvida, durante a Resistência Francesa; talvez atuando - existem muitas lendas, a maior parte criada pelo próprio Marker - como tradutor ao lado das tropas americanas. A ação, o pensamento, e as artes evidentemente estavam na Liberação: *Peuple et Culture* [Povo e Cultura] e *Travail et Culture* [Trabalho e Cultura], associações nascidas também da Resistência Francesa, onde conviviam comunistas e cristãos de esquerda, onde Marker conheceu André Bazin e Alain Resnais."⁴⁴ (FRODON, 2012)

Nos movimentos *Travail et Culture* e *Peuple et Culture*, integrados por artistas e intelectuais, participou de atividades culturais e de formação nas áreas de cinema e teatro. Paralelamente, a partir de 1947 - até 1956 - contribuiria para a Revista *Esprit* - em que também escreviam André Bazin, Paul Ricoeur e Jean Cayrol. Em 1948, publicou seu primeiro livro *Le Coeur Net*. A partir de 1949, esteve ligado à UNESCO e à educação popular, especificamente na formação através do cinema. Nesse período, realizou um filme para os jogos olímpicos de Helsinque, *Olympia 52* (1952). Em 1953, realizou com Alain Resnais, As estátuas também morrem (*Les statues meurent aussi*), filme anticolonialista sobre arte africana, que seria censurado

Eric Rohmer pour le goût du secret. Le grand public ne le connaissait pas -et pour cause: il n'acceptait ni photo, ni interview, ni présentation de films, ni présence dans un festival: rien. Pas d'adresse, pas de téléphone connu, juste une boîte postale."

⁴³ A ideia da câmera como uma caneta foi desenvolvida por Alexandre Astruc. Ver ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo* (1948).

⁴⁴ Tradução de "CF Bouche-Villeneuve est devenu Marker sans doute durant la Résistance, peut-être – il y a tant de légendes, la plupart créées par lui – comme traducteur aux côtés des troupes américaines. L'action, la pensée, les arts aussi et toujours, c'est là, à la Libération, cela s'appelle alors « Peuple et Culture » et « Travail et Culture », associations nées elles aussi de la Résistance, où se croisent communistes et chrétiens de gauche, où il fait la connaissance d'André Bazin et d'Alain Resnais."

até 1963. Posteriormente, entre 1954 e 1958, dedicou-se à produção da coleção *Petite Planète*, publicado pela *Editions le Seuil*.

Em 1956, realizou *Dimanche à Pekin* e colaborou com Alain Resnais, no curta-metragem *Toda a memória do mundo (Toute la Memoire du Monde)*. No ano seguinte, dirigiu *Cartas da Sibéria (Lettre de Siberie)*, sobre o qual André Bazin publicaria crítica na *France Observateur*:

"Chris Marker apresenta em seus filmes uma concepção completamente nova da montagem, que eu chamaria de 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, 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 a imagem. A montagem é feita do ouvido para o olho." (BAZIN, 1958)

Em seguida, realizaria *Cuba Sí* (1961). Em 1962, realizou *La Jetée* - um filme de ficção, seu trabalho mais conhecido pelo público - e seu primeiro longa, *Le Joli Mai*. Realizou também *Le mystère Koumiko* (1965), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) e coordenou *Longe do Vietnã (Loin du Vietnam)* (1967) - filme dividido em capítulos, com direção de Alain Resnais, Joris Ivens, Agnes Vardá e Jean-Luc Godard. No mesmo ano, realizaria *À bientôt, j'espère* (1967), sobre a greve dos operários da fábrica Rhodiaceta. Ao mesmo tempo, contribuiu para a formação cinematográfica dos operários grevistas da fábrica Rhodiaceta, em Besançon e Sochaux, que viriam a criar o Grupo Medvekin, de produção cinematográfica, que realizou, entre 1968 e 1974, 14 filmes independentes.

Em 1966, fundou também a SLON (*Société de Lancement de Oeuvres Nouvelles*), cooperativa de filmes políticos, que produziu *Longe do Vietnã (Loin du Vietnam)* (1967), e passaria, a partir de 1973, a se chamar ISKRA (*Images, Son, Kinoscope, Réalisations Audiovisuelles*). São do seu período ligado ao SLON/ISKRA, *La sixième face du Pentagone* (1968), a série *On vous parle de...*⁴⁵ e filmes como *L'Ambassade* (1973) e *O fundo do ar é vermelho (Le Fond de l'Air est Rouge)* (1977-1993).

⁴⁵ A série trata das questões políticas em diversos lugares - Prague: Arthur London (1969), Brésil: Carlos Marighela (1970), France: François Maspero (1971), Chili: Salvador Allende (1973). "On vous parle du Brésil: Carlos Margihela", por exemplo, é filme feito a partir da montagem de arquivos e filmes brasileiros relacionado à luta de oposição à ditadura e à repressão militar.

Em 1982, lançou *Sem Sol* (*Sans Soleil*), um dos trabalhos mais conhecidos do "diretor mais conhecido entre os cineastas desconhecidos". Em 1984, lançaria 2084. Em 1985, *AK*, em que acompanha as filmagens de *Ran*, de Akira Kurosawa. Em 1989, realizaria para a televisão francesa O legado da Coruja (*L'Héritage de la chouette*); mais tarde, Elegia a Alexandre (*Le tombeau d'Alexandre*) (1993) sobre o diretor russo Alexandre Medvedkin e *Level Five* (1996) sobre a amnésia coletiva que se relaciona à batalha naval de Okinawa durante a Segunda Guerra; Um dia na vida de Andrei Arsenevich (*Une journée d'Andrei Arsenevich*) (1999), sobre Andrei Tarkovsky, montando material filmado mais de uma década antes, durante o processo de rodagem de *O sacrifício* (1986), do diretor russo; e, entre outros, *Chats perchés* (2004), sobre a aparição de grafites de gatos durante o conturbado momento político francês no início dos anos 2000.

A partir da década de 1990, passou, paralelamente, a se dedicar a trabalhos ligados às artes visuais - destacam-se as instalações *Zapping Zone* (1993), o CD-ROM *Inmemory* (1998) e a exposição *The passengers* (2008).

"Eu o reencontrei com prazer, mas, quando o filmei, no seu atelier, seu espaço de criação, nós o escutávamos, mas não o víamos. Ele escolheu, há muito tempo, se fazer conhecer por seu trabalho e não por seu rosto ou por sua vida pessoal. Ele escolheu o desenho que fez de seu gato, *Guillaume-en-Egypte*, para se representar. Ele escolheu também - ao menos por um tempo - aparecer na *Second Life* como um homem grande e branco, um avatar que circulava por uma ilha e conversava com uma coruja."⁴⁶ (VARDA, 2012)

Escolhi os trechos de filmes a seguir, mais precisamente fragmentos dispersos ao longo da extensa obra filmográfica de Chris Marker, porque acredito que elas constituem, no corpus das muitas imagens de diferentes naturezas, mais que uma possibilidade de análise fílmica, de decomposição e desconstrução das operações propostas pelas escolhas do diretor, uma possibilidade de atividade de crítica

⁴⁶ Tradução de "Je le rencontrais avec plaisir, mais quand je l'ai filmé dans son atelier, son antre de création, on l'entend, mais on ne le voit pas. Il a choisi depuis longtemps de se faire connaître par son travail et non par son visage ou par sa vie personnelle. Il a choisi le dessin qu'il a fait de son chat Guillaume-en-Egypte pour se représenter. Il a aussi choisi – au moins pour un temps – d'apparaître dans "Second life" sous forme d'un grand type clair, un avatar qui circulait sur une île et discutait avec une chouette."

propriamente, acredito que há em tais fragmentos "alguma coisa que questiona o nosso próprio ver e o nosso próprio saber: um sintoma teórico que, ao ser discutido, nos toca conjuntamente - com base na nossa história comum." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 80).

Se considerarmos que a arte é um sintoma da cultura e que há um caráter fragmentário, pontual, lacunar, rizomático na obra de Marker, devemos proceder, também, a uma liberdade formal da abordagem como forma de melhor se corresponder com tais filmes. A considerar que as obras do cineastas remetem umas às outras, que pequenos fragmentos de filmes se desviam e parecem encontrar uma continuidade em outras obras, este capítulo se propõe a montar uma espécie de diálogo sutil entre algumas imagens de alguns filmes de Chris Marker, articulando reflexões entre as palavras e as imagens, entre o estético e o político, entre a memória e a história. Este capítulo visa pensar, mais profundamente, uma justaposição de fragmentos que vai colocar em questão a relação do olhar com as imagens, considerando a própria fenomenologia do visível, e, por outro lado, colocar em questão uma dimensão política a partir do recorte espaço-temporal que a constituição da imagem pressupõe.

Em uma sociedade progressivamente mais midiática, em que todas as pessoas parecem condenadas a se transformar em imagem, a figura de Marker parece, hoje, de certo modo, inconcebível. Provavelmente, esta é a razão pela qual parte significativa dos poucos textos escritos sobre ele tratam de sua pouca afeição à exposição pública, da escassez de informações sobre sua vida, assim como da sua negação de falar sobre si próprio ou conceder entrevistas. Alguns outros elementos - deduzidos a partir de sua obra - como o fascínio por gatos e corujas ajudam a compor essa imagem nuançada a respeito de alguém que pretendeu, claramente, estabelecer uma separação entre sua obra pública - e, por conseguinte, uma subjetividade pública manifesta a partir de sua filmografia - e sua vida privada.

Faço questão de ressaltar esta separação entre a imagem pública e a vida privada porque esta parece ser uma questão bastante considerada por Marker em suas atitudes de não se expor publicamente. Um dos hábitos mais conhecidos do diretor

francês era o de entregar a foto de seu gato Guillaume D'Egypte sempre que lhe era solicitada uma fotografia.

Ao longo da pesquisa para realização deste trabalho, recebi a triste notícia da morte de Marker. Entre a relativa repercussão da notícia da morte deste que foi um dos maiores cineastas do século XX, pude ver um certo deleite fetichista de alguns grupos sociais ao descobrirem novas imagens do diretor.

A Cinemateca Francesa, por exemplo, criou uma site⁴⁷ no qual, através de um sistema colaborativo, os usuários da internet poderiam subir imagens de filmes, livros, além de fotografias do cineasta francês. Nos arquivos do site, que reúne o material a partir das colaborações dos usuários, encontrei algumas fotografias inéditas de Marker, imagens que certamente não viriam a público caso o realizador estivesse ainda vivo. Houve, também, um fenômeno paralelo, e descentralizado, através de redes sociais, da postagem de outras imagens de Marker em diferentes situações - imagens, reitero, que o próprio cineasta não aceitaria ver divulgadas em vida. Tais imagens, que se dão ao visível tão somente após a morte do diretor, estabelecem sua relação com a esfera pública nessa aderência factual (a morte do próprio representado). O desrespeito à dimensão privada da vida do realizador encontra, então, na sua morte, as condições para a circulação de tais imagens. "Agora, morto, Chris Marker passa a habitar o mundo das imagens, podemos saciar nossa curiosidade fetichista e ver as imagens que Marker optara por não nos revelar", parece ser a lógica a nortear tal fenômeno.

Evidentemente, as imagens acima referidas não serão expostas neste trabalho. A meu ver, além de objeções de natureza privada, acredito que elas nada acrescentam à discussão proposta, centrada em uma dimensão pública das imagens. Nesse sentido, podemos retomar as considerações de Michel Foucault sobre as distinções entre indivíduo-autor e função-autor.

"Se, por exemplo, me dou conta de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris conforme acreditava, ou não

⁴⁷ Cujo endereço eletrônico é www.chrismarker.tumblr.com e que diz na sua apresentação: "La Cinémathèque française invite tous ceux qui le désirent, amis, correspondants à l'étranger, curieux et cinéphiles, à envoyer messages ou témoignages, films, photographies ou collages, pour rendre compte de l'importance que l'œuvre et la personnalité de Chris Marker revêtaient pour eux. Ce tumblr leur est ouvert". Traduzido livremente: "A Cinemateca Francesa convida todos os interessados, amigos, correspondentes estrangeiros, curiosos e cinéfilos a enviar mensagens ou depoimentos, filmes, fotografias ou colagens, para homenagear a obra e a personalidade de Chris Marker. Este tumblr é aberto[colaborativo]".

exerce a profissão de médico — o que, por algum motivo, lhe atribuía —, o nome próprio Pierre Dupont continuará para sempre referindo-se à mesma pessoa; mas se descobro que Shakespeare não escreveu as tragédias que lhe são atribuídas e, pelo contrário, escreveu o Organon de Bacon, certamente não se poderá dizer que o nome de autor Shakespeare não tenha mudado sua função." (FOUCAULT, 2009, p. 272)

Na esteira do pensamento de Foucault, estarei preocupado, neste trabalho, em pensar a "função autor": isto é, não na cor dos olhos ou no lugar de nascimento de Chris Marker, mas em quais sentidos emergem de uma construção imagética produzidas pelo autor e que desdobramentos ao pensamento estes podem provocar, em diálogo com quem as vê. Começarei, no entanto, por imagens do próprio Marker. Autoimagens que o diretor fez o gesto de tornar públicas. Explico: o autor fez uso da sua própria imagem em momentos específicos e espalhados por seus filmes. Por quê alguém tão avesso à exposição de sua imagem, ofereceria sua própria imagem nas suas obras? Minha ideia é de que Marker pretendia dotar sua imagem de uma evidente intencionalidade artística - utilizando-a como objeto de reflexão sobre o visível.

Muito mais que um delírio fetichista ou histérico com a imagem, relação que a indústria do cinema americano, a televisão, as revistas visam constantemente construir através das figuras de culto, e que o interesse pelo indivíduo-autor poderia suscitar, a preocupação aqui posta é a de pensar intencionalidades e proceder à leitura dessas imagens, pensando no diálogo que estas propõem dentro da obra do próprio Marker.

Ao observarmos tais imagens, veremos que se tratam de autorretratos pensadamente espalhados ao longo de sua obra; que suscitam, cada um deles, uma reflexão diferente sobre a dimensão problemática, instável, transformadora das imagens. Há, muito claramente, na atitude de Marker - cuja obra propôs-se a desestabilizar a consciência das imagens - um gesto calculado de dotar a divulgação de sua imagem, de um caráter reflexivo sobre a força da imagem em si, de uma montagem que visa criticar a imagem e nos revelar sua potência.

Em todas as imagens em que se faz fotografar ou filmar, Chris Marker está fotografando, filmando ou encara fixamente a objetiva. Não estaríamos, então, diante de imagens com uma marca de manipulação, que visam tensionar, desfazer e refazer o processo de representação? Poderíamos compreender que o diretor propõe um pacto de se deixar fazer imagem tão somente com o condicionante de produzir, em

contrapartida, uma leitura crítica das imagens. A imagem como afirmação do visível, o diretor não se furta a questioná-la profundamente. É nesse sentido, inclusive, que podemos compreender uma frase de Chris Marker, citada por Grélier (1986, p.12):

"Em nome de quê, a fotografia de identidade, tirada de improviso sob uma luz crua com um modelo inibido, seria mais realista e mais significativa que o retrato demoradamente trabalhado, utilizando todos os recursos da técnica fotográfica para valorizar a personalidade do modelo? Será que a maquiagem que realça a beleza de um rosto o torna mais verídico?".

Apreende-se dessa interrogação de Marker uma noção da compreensão do sentido das imagens como construção crítica, que encontra na artificialidade, uma tensão dialética; isto é: que encontra, na reconstrução, uma condição produtora do sentido das imagens. No campo da imagem, o real não nos é dado, mas é um dado a se produzir:

"Menos do que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas - numa fábrica, por exemplo -, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado" (BRECHT apud BENJAMIN, 1994, p.106)

O conhecimento pela imagem procede do "desmascaramento ou da construção" (ibidem), da remontagem, do engendramento e da articulação dos elementos que se dão ao visível. Mais complexamente, ao analisar as imagens de Chris Marker apresentadas em distintos momentos de sua carreira, devemos pensar que o autor - no exercício da sua função-autor - pensou e visou a construção de um sentido em cada um dos elementos dispostos na imagem e dados ao visível. Tal impressão ganha contornos muito claros, por exemplo, ao analisarmos a primeira fotografia que Marker nos dá a ver, ao longo de sua carreira, apresentada durante uma exposição na década de 1980, em Paris.



Fig. 3. Automontagem de Chris Marker.

Nela, vemos uma imagem do próprio Chris Marker a segurar uma câmera filmadora. Não podemos ver seus olhos, um deles permanece escondido sob o visor, o outro está fechado, a fim de que ele possa melhor ver melhor a imagem do visor, que ele teria diante de si. Se não vemos os olhos de Marker - que tem o olhar contraposto a nós, num ângulo que nos visa apenas lateralmente -, vemos os olhos arregalados de um gato que está a seu lado. A imagem que o diretor nos apresenta, traz, portanto, dois olhares que para a câmera, para o nosso ponto de vista, que nos devolvem o olhar que lançamos. Marker, com sua câmera, observa-nos indiretamente, poderíamos dizer que seu olhar não se dirige diretamente a nós; os olhos arregalados do seu gato, por outro lado, nos olham sem mediação, direta e frontalmente. Estamos diante dos olhos arregalados do gato, que não deixa de nos olhar. Diante da imagem deste gato montado ao lado de Marker na década de 1980, poderíamos justapor uma sequência de *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*) (1977-1993), bastante esclarecedora do pensamento do diretor sobre as relações entre o olhar dos gatos e o poder.

"Nixon está de cara feia em frente à Catedral de Notre Dame. Ele está preocupado. Aliás, todos os chefes de estado estão pálidos. O poder não é saudável. Basta olhar para eles para ver. Ou comparar com o olho de um gato. Porque aí está a prova da verdade, o critério absoluto: um gato nunca está do lado do poder." (MARKER, 1977-1993)

O comentário nos diz que os poderes não trazem saúde, mais que isso, ressalta a palidez dos poderosos, o que nos faz pensar que o poder é uma espécie de doença; em contraposição, há uma outra natureza, diversa da dos poderes, uma vitalidade, que se expressa através dos olhos.

Os gatos como adversários do poder e representação dos ideais de liberdade, ideia que permeia a obra de Marker e o acompanha há bastante tempo, voltaria a ser apresentada no seu filme *Chats perchés* (2004). Tratando sobre o cenário político francês do começo dos anos 2000, o filme apresenta a aparição de um gato sorridente, *M. Chat*, nos muros de Paris e nas manifestações que tomam as ruas da cidade, como símbolo de contestação política.

No filme, somos apresentados a um telejornal que mostra imagens de uma das manifestações da esquerda francesa contra o crescimento do Front National, partido de extrema-direita, que chegou ao Segundo Turno nas eleições presidenciais de 2002; na *avant-garde* da manifestação, podemos ver um homem que segura, a imagem do gato sorridente, sob o qual vemos a inscrição Liberdade (*Liberté*). Na sequência, uma cartela interrompe a sequência e indaga "Ele tem ambições políticas?"⁴⁸ E, em seguida, o filme apresenta a "sigla/cartilha" política dos gatos: Confederação Humanista e Anarquista dos Trabalhadores - CHAT [gato].

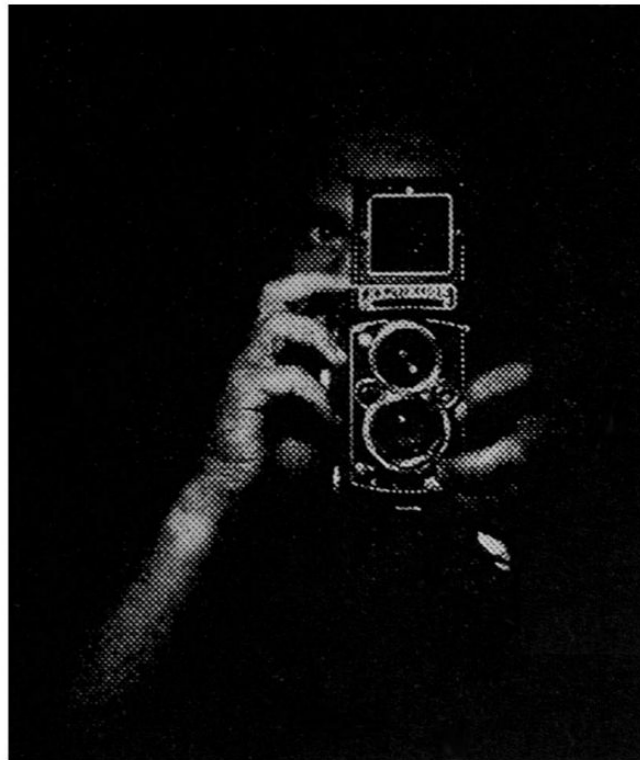
Diante da fig. 3, portanto, na qual vemos Marker e um gato com os olhos arregalados; o diretor colocou a seu lado, e diante de nós, um símbolo que evoca um sentido de liberdade e um posicionamento político que marca as suas buscas através da imagem. É o espírito felino, fundamental na obra de Marker, que o faz "correr o mundo à procura de momentos e lugares em que a espécie humana, contra toda a razão, exprime sua vontade de 'escapar'"⁴⁹ (MARKER apud AGUIAR, 2013, p. 328-329) dos poderes e estabelecer uma vitalidade utópica e libertária que os olhos dos gatos revelam⁵⁰. Desse modo, é o estabelecimento de uma outra relação com o mundo,

⁴⁸ Tradução de "Avait-il des ambitions politiques?"

⁴⁹ Tradução de "C'est donc paradoxalement ce pessimisme historique qui m'a fait courir le monde à la recherche des moments et des lieux où l'espèce humaine, contre toute raison, exprimait sa volonté de 's'en tirer'. Cela a été aussi bien Israël que Cuba, l'important pour moi était plus l'élan vital que les variétés contingentes."

⁵⁰ Nesse sentido, poderíamos lembrar que é justamente a imagem de um gato - especificamente, o seu gato Guillaume d'Egypte - que Marker assume como sua representação, ao se recusar a entregar fotografias de si.

uma insubmissão e uma resistência aos poderes, capazes de "criar uma nova cultura" (MARKER, 2004)⁵¹ que Marker visa incorporar à imagem.



Chris Marker (1921 - ?)

Fig. 4. Autorretrato de Chris Marker, legenda por ele mesmo.

"Sei agora que existe um outro punctum (um outro 'estigma') que não o 'detalhe'. Esse novo punctum, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ('isso-foi'), sua representação pura", escreveu Roland Barthes (1984, p. 141), falando do jovem Lewis Payne - que, em 1865, tentara assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward -, fotografado por Alexander Gardner, quando estava à espera do enforcamento. Barthes, complementarmente, em seguida: "o punctum [da fotografia] é: ele vai morrer(...) a fotografia me diz a morte no futuro" (ibidem, p. 142).

A própria matéria que nos constitui, nosso corpo, é uma fragilidade que a imagem revela, encenando no imaginário o nosso desaparecimento. Hoje, diante desta imagem de Chris Marker, parece-me impossível não pensar no sentido que esta

⁵¹ Tradução de "Ce film est dédié aux chats et à tous ceux, comme eux, qui créent une nouvelle culture".

legenda propõe. "Chris Marker (1921-?)". O fotógrafo encena o seu desaparecimento com o imaginário fotográfico. Hoje, conhecendo a informação da morte de Marker, seria possível dar uma resposta ao vazio enunciado pela legenda da fotografia. Poderíamos, assim, substituir a interrogação [?] da legenda por um número, um ano, especificamente; daríamos, assim, a informação que falta à imagem expressa pela interrogação da legenda, como em qualquer epitáfio. À incerteza do ano de sua morte, sugerida pela legenda, poderíamos, hoje, cravar uma certeza: "2012". No entanto, acreditar que a legenda deveria ser atualizada - "Chris Marker (1921-2012)" - é, no entanto, recusar uma leitura complexa, que dialetiza o próprio sentido da representação pela imagem, é estar fechado a uma experiência, à fenomenologia da imagem e uma encenação com o pensamento a que a fotografia remete. "Ele vai morrer", nos diz Barthes. "Quando isso acontecer, restará uma imagem" seria o adendo de Marker. Responder à certeza de sua morte, com uma indagação sobre um tipo de sobrevivência que as imagens permitem pensar é, então, o gesto implicado. Na detenção do olhar sobre uma imagem, na temporalidade em que a vemos, a imagem permanece, continua a durar na sua imobilidade. No momento em que a olhamos, na sua permanência e na sua dialética de tempos anacrônicos, a fotografia é uma presença que enuncia. Resta, diante de nós, uma imagem.

No exercício de olhar a imagem, surgem novas questões. Por quê Marker se teria feito fotografar em um fundo preto, que nada nos revela do espaço onde é feita a fotografia? Ao mesmo tempo, a luz que o ilumina é fraca, insuficiente para que vejamos maiores detalhes; restam iluminados - e, assim, dados ao visível - sua câmera Rolleiflex, suas mãos e seu rosto (em que a parte que mais nos chama a atenção é o seu olho). A fraca iluminação, inclusive, permite que o corpo de Marker não tenha contornos nítidos, não podemos ver com clareza onde começa e onde termina o seu corpo. Sua mão esquerda flutua no ar, empunhando a câmera, enquanto a sua mão direita - que seria a responsável por apertar o disparador e sensibilizar o filme fotográfico - se revela mais definida; do seu rosto vemos tão somente seu olho esquerdo. O olho direito, por sua vez, se esconde atrás da câmera, justamente onde está o visor; é com este olho que Marker vê a imagem enquadrada. Qual imagem via Marker? Qual imaginário este gesto, este olhar da câmera fotográfica encena diante do seu reflexo?

Michel Foucault, em um ensaio sobre o quadro "As damas de companhia", de Diego Velasquez, comentando a autorrepresentação que o pintor fazia de si, propõe uma reflexão que nos ajuda a compreender as implicações da encenação proposta por Chris Marker em sua fotografia. Poderíamos dizer que o diretor francês, ao fazer-se imagem empunhando uma câmera, "fixa um ponto invisível, que nós, espectadores, podemos facilmente designar, pois esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos" (FOUCAULT, 2009, p. 195). A imagem como gesto requer o espectador como participante do seu sentido, da sua operação construtiva.

Assim, o entrecruzamento de olhares proposto por Marker exige uma participação do olhar do espectador, articula uma espacialidade própria à imagem, que convoca o extracampo, o espaço de quem se põe diante desta imagem a olhá-la. Retomando Foucault (2009), devemos pensar em uma extensão espacial problematizada pela fotografia na sua representação do visível: "o espetáculo [visual] se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde se oculta para nós mesmos nosso olhar no momento em que olhamos" (ibidem, p. 196). Revela-se, pois, a nossa própria condição de espectadores, o nosso próprio olhar face à imagem.

O olho direito de Chris Marker colocado no visor da câmera Rolleiflex propõe uma correspondência reflexa entre a imagem fotográfica que vemos diante de nós (de um Marker que se deixa ver como fragmento de um corpo a empunhar uma câmera) e, por outro lado, do imaginário fotográfico que se prolonga na espera, na longa duração do tempo em que permanecemos diante da imagem, que supostamente a câmera que o fotografado empunha captaria.

Se analisamos as fotografias, até agora, dentro de uma perspectiva ampla da crítica da imagem, tal trabalho deu-se a partir da observação dos elementos visuais constitutivos de uma única imagem. Isto é: toda a complexidade do visível encenada pela fotografia partiu da observação de um único fotograma, sem movimento, sem duração, sem montagem. Por outro lado, analisar as autorrepresentações de Chris Marker na sua obra filmográfica, é um trabalho diferente, que imprescindivelmente contempla elementos eminentemente cinematográficos.

Essas diferenciações serão objeto de análise neste mesmo capítulo, um pouco adiante; mas, inicialmente, podemos pensar na passagem de André Bazin, em *Ontologia da imagem fotográfica*: "O cinema se mostra como a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante(...) Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas."⁵² (BAZIN, 2011, p. 14). Partindo dessa ideia, as diferenças entre a percepção de uma imagem fotográfica e uma sequência montada de imagens em movimento, com duração temporal própria exigem, portanto, o uso de distintas categorias analíticas.

Nos filmes de Chris Marker, localizamos três imagens nas quais o diretor francês se autorrepresenta: a primeira é um frame retirado de seu filme, *Sem Sol* (1982); a segunda, uma imagem de Marker ensinando um dos seus entrevistados a filmar, diante de um espelho, no seu filme *Elegia a Alexandre* (1993). Há, ainda, uma terceira, que é um frame extraído do filme *Tokyo Ga* (1985), de Wim Wenders, em que há breve aparição de Chris Marker.



Fig. 5. Fotograma de *Tokyo Ga* (1985), de Wim Wenders.

"Naquela noite, encontrei o cineasta francês e amante de gatos, Chris Marker, em um bar em Shinjuku. Um bar que tem o nome de um de seus filmes: *La Jetée*. Somente alguns dias depois, eu vi o seu

⁵² Tradução de "Le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant(...) Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée".

novos filmes, o belo *Sans Soleil*, em que há imagens de Tóquio inacessíveis à câmera de um estrangeiro, como eu"⁵³ (WENDERS, 1985)

Como habitualmente, Chris Marker não se deixa filmar. Há, no entanto, uma breve aparição para a câmera de Wim Wenders. Inicialmente, o diretor francês se esconde atrás de uma folha de papel, na qual estão impressos desenhos, feitos a partir de algum sistema eletrônico, de um gato e de uma coruja. No entanto, ele desloca, rapidamente, o papel que cobre seu rosto de modo a revelar o seu olho direito. Sobre estas imagens, ouvimos a narração que diz: "Como muitos fotógrafos, Marker não gosta de ser fotografado. Mas, hoje, ele acabou se arriscando a mostrar um olho"⁵⁴ (WENDERS, 1985).

O que Wim Wenders descreve é, como podemos ver, a atitude fundamental que rege a relação de Chris Marker com a câmera. O gesto realizado para a câmera do diretor alemão é o mesmo que ele [Marker] faz nas suas outras imagens públicas. A decisão fundamental de Marker, então, tão avesso a ser fotografado é o de nos provocar uma reflexão sobre uma dialética do visível, sobre o gesto propriamente de representação através da imagem. O olhar para a câmera é um gesto, que visa refletir sobre construção do real operado pela imagem.

Podemos pensar, também, que a breve aparição de Marker no filme de Wenders é o único dos momentos de exibição da sua imagem em que Chris Marker não controla a montagem e/ou as suas condições de exibição; no entanto, a *mise-en-scène* diante da câmera de Wenders em *Tokyo Ga* (1985), em que podemos ver seu olho por cerca de 3 segundos, dá, em contrapartida, poucas opções de montagem a Wenders, que opta pelo uso da banda sonora para fazer referências à obra de Marker.

⁵³ Tradução livre de "That night, I met the French filmmaker and cat lover Chris Marker in a bar in Shinjuku, a bar bearing the name of one of his films: *La Jetée*. Only in the coming days was I to see his new film: the beautiful *Sans Soleil*, in which there are images of Tokyo inaccessible to the camera of a foreigner like me."

⁵⁴ Tradução livre de "Like so many photographers, Chris Marker doesn't like to be photographed. But tonight, he did risk showing an eye after all".



Fig. 6. Fotograma de *Sem sol* (1982), de Chris Marker.

Em *Sem Sol* (1982), vemos a imagem de Chris Marker em um pequeno aparelho televisivo (fig. 6) no centro de Tóquio. Emoldurado pelo ecrã, vemos em close, a partir de um ângulo lateral, o diretor concentrado no visor de sua câmera. Entrando na imagem, percebemos que a imagem que o olho de Marker vê é exatamente a imagem que se nos apresenta, é justamente a de um aparelho televisivo com a sua imagem. Marker se reenquadra através de uma televisão. Tal imagem, no entanto, aparece rapidamente, em meio a uma sucessão de planos.

Na sequência, inicialmente não conseguimos ver a imagem emitida pela televisão, uma vez que, no primeiro plano, há transeuntes do centro de Tóquio que passam diante da câmera. Assim, vemos os rastros dos corpos das pessoas atravessando a imagem de uma lado a outro, rapidamente, e nos impedindo de ver a imagem emitida eletronicamente.

Esta imagem (fig. 6), que mostra o diretor concentrado dura menos de um segundo, pois, logo, a câmera se movimenta em uma longa panorâmica até chegar a um cinegrafista que filma no centro de Tóquio. Trata-se, pois, de uma tomada que visa a revelação do dispositivo, do aparelho que forma imagens, trata-se de justapor a imagem como ação de filmar e a própria ação de revelar o trabalho de enquadrar, pensar, trabalhar, criar uma imagem, de produzir um entrecruzamento de olhares maquínicos dos aparelhos; ao mesmo tempo, de articular uma "combinação de um olhar que decide e um olhar maquínico que registra" (RANCIÈRE, 2013, p. 162).

O movimento de câmera nos mostra, então, que as duas imagens coabitam o mesmo espaço e encenam uma representação instantânea, mas, ao mesmo tempo, revelam a condição que a imagem estabelece com o laço social na contemporaneidade. A experiência da vida em sociedade, portanto, aparece aqui como amplamente mediada pela tecnologia, marcada pela ampla circulação incessante de imagens no nosso cotidiano. Os planos que antecedem e sucedem a imagem de Marker, apresentando televisores e uma desenfreada reprodução das imagens, acentuam essa percepção.

No plano que antecede a aparição de Chris Marker, vemos uma série de televisores simetricamente dispostos no espaço de uma salão, onde pessoas assistem a uma luta de sumô. Em primeiro plano, vemos as pessoas e as imagens dos televisores, ao fundo, formam um grande bloco desfigurado, imagens eletrônicas indistintas, que se anunciam como uma desrealização dos corpos. Nas imagens subsequentes, vemos cortes rápidos de uma série de televisores que reproduzem a mesma imagem; rapidamente, alguns cortes, que nos mostram os televisores a retransmitir a mesma imagem, dando-nos uma ideia de uniformidade e padronização, mas também uma ideia de que estamos a ver demasiadas imagens das mesmas coisas. Além disso, poderíamos dizer, a sequência reforça um caráter contemporâneo, que tudo submete ao regime das imagens: "Todos nós, na contemporaneidade, estamos condenados a nos transformar em imagens".



Fig. 7. Fotograma de Elegia a Alexandre (1993), de Chris Marker.

Em *Elegia a Alexandre* (1993), vemos uma vez mais a aparição de Chris Marker; nesta situação, no entanto, ele não olha a câmera, mas aparece diante de um espelho ajudando um de seus entrevistados a filmar. Durante uma das entrevistas que fez para o seu filme, que trata da obra de Alexandre Medvekin, ele entrevistou Yakov Tolchan, cinegrafista russo, amigo pessoal de Medvekin e responsável, entre outros filmes, pela imagem de *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. A montagem apresenta a imagem do entrevistado, sobre a qual a narração diz "Ele estava tão contente, Tolchan, de ter utilizado, nos anos 20, uma das primeiras câmeras à mão, que eu não resisti ao prazer de lhe emprestar a minha *handycam*"⁵⁵. À imagem do entrevistado se sucede a apresentação de uma antiga fotografia que nos mostra Tolchan com a pequena câmera à mão.

Em seguida, vemos a sequência da qual foi retirado o fotograma (fig. 7). É uma sequência curta, em que, diante do espelho, Tolchan empunha a pequena câmera digital de Marker. A montagem nos mostra a sequência, que se inicia no preciso momento em que Tolchan aperta o botão da câmera, ele movimenta a mão esquerda enquanto vê a sua imagem no espelho através do visor da câmera; ele filma por muito pouco tempo, menos de 3 segundos e diz: "Já é o bastante"⁵⁶. Marker insiste, pede-lhe um plano "*en vrai*" [de verdade]. O que seria esta imagem "de verdade", que Marker pede a Tolchan? O que o diretor francês diz, muito rapidamente, numa resposta quase que em ato reflexo à surpresa provocada pelo plano extremamente curto feito pelo antigo cinegrafista russo, parece ser que, em realidade, a imagem se faz da sua duração, de um certo tipo de demora ou espera, que a imagem demanda um tempo por si, um desenrolar temporal, para que possa, então, ser articulada como imagem cinematográfica. Uma imagem "de verdade" no cinema precisa, pois, durar, se construir na relação com o tempo, no cinema o tempo não está "lacrado no instante"; nele, ao contrário, "a imagem das coisas é também a imagem da duração delas"⁵⁷ (BAZIN, 2011, p. 14).

Após o pedido de Chris Marker, Tolchan volta a filmar o espelho. Num plano mais longo, dilatado, o vemos diante do espelho olhando sua própria imagem e

⁵⁵ Tradução de "Il était si fier, Tolchan, d'avoir utilisé aux années 20 une de toute première caméra à main que je n'ai pas résisté au plaisir de lui prêter ma handycam".

⁵⁶ "C'est assez" diz Tolchan, diante do espelho. Ao que Marker responde: "Non, en vrai, en vrai".

⁵⁷ Tradução de "L'image des choses est aussi de leur durée".

dizendo "Colossal, colossal". A imagem parece haver encontrado sua justa medida e seu espaço na montagem. O antigo cinegrafista russo fecha o plano em direção à própria câmera, e, então, deixamos de ver os rostos do entrevistado e do entrevistador para ver tão somente a câmera e, mais claramente, a marca da câmera. O comentário, irônico, dirá "Seu último ato de propaganda terá sido para a Sony"⁵⁸.

Em seu ensaio *Pequena História da Fotografia*, descrevendo as imagens do fotógrafo David Octavius Hill, Walter Benjamin comenta “seus modelos não são menos reservados; eles têm uma certa timidez diante do aparelho, e a regra de um fotógrafo de um período posterior ao apogeu ‘não olhem jamais a câmara’, poderia ter sido deduzida desses modelos” (BENJAMIN, 1994, p. 95).

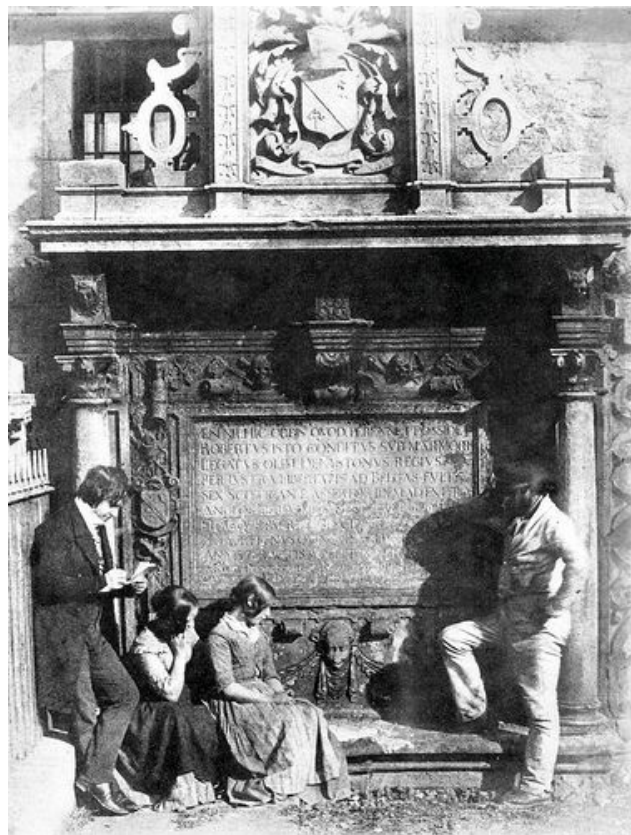


Fig. 8. Cemitério, Edimburgo, 1845. David Octavius Hill e Robert Adamson.

⁵⁸ Tradução de "Son dernier acte de propagande aura été pour Sony".

A fotografia definiu a atitude canônica: "não olhem jamais a câmara". Pensemos nas condições em que tal regra é pronunciada até os dias de hoje. A câmera está posicionada diante dos fotografados, eles percebem a sua presença e lidam com a consciência dos poderes do aparelho. A câmera instaura um olhar próprio, sabem, mais que isso: transforma um certo arranjo de coisas do que capta, no seu recorte do visível, em uma imagem. Inevitavelmente, a presença da câmera cria uma nova situação, faz com que todas as ações remetam a imposição de sua presença: "a partir do momento [em] que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda" (BARTHES, 1984, p. 22). Apontar uma câmera é, assim, alterar as condições do real. A observação da câmera participa e interfere na própria disposição do real dada ao visível; diante de uma câmera devemos pensar que o real se reestabelece, se dá a ver tão somente repactuando uma forma de se revelar. "A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar(...) A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo e o efeito (estético) do processo fotográfico" (ROUILLE, 2004, p. 79). Como não pensar, então, que as imagens e o mundo funcionam de uma forma completamente diferente da que vemos quando olhamos através da câmera?

As imagens de David Octavius Hill e o determinado desvio dos olhares dos fotografados, que jamais encontrarão a câmera fotográfica se prolongam na sua imobilidade e na sua distância; nunca veremos tais rostos, olhares, expressões, nunca tais imagens nos revelarão, como diria Barthes, um certo tipo de loucura que a imagem tem ao ser olhada de frente⁵⁹.

As imagens fotográficas são não somente visíveis, mas pensáveis, a partir da presença de uma câmera. Do mesmo modo, a câmera não é pensável sem a figura do sujeito que a segura, direciona, espera, recorta o visível para transformá-lo em imagem. "Não há câmera sem sujeito, ou melhor, há câmera, mas não tomada, não imagem" (RAMOS, 2012, p. 77). Devemos tomar esta ideia para pensar uma autoria das imagens, uma presença humana que direciona um aparelho, mas, por outro lado, o estabelecimento de uma relação com o mundo que subjaz, uma lógica que constitui a ação do filmar, um refletir sobre o tipo de operação de significado ao qual a câmera e - indissociavelmente, sua presença - se vinculam.

⁵⁹ "Quem olha direto nos olhos é louco" (BARTHES, 1984, p. 167).

Revelar o olhar é uma ação que visa desmontar a própria constituição de uma espécie de trama que a presença da câmera cria, que revela a política do olhar através do aparelho. Walter Benjamin já comentara, em seu *Pequena História da Fotografia* (1931), a especificidade de uma autonomia das correspondências da imagem com o mundo. "A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente" (BENJAMIN, 1994, p. 94). O percurso inconsciente que a imagem nos permite pensar e dar ao visível é, assim, um elemento de reconstrução do mundo. É, mais complexamente, uma das potencialidades e das funções do cinema.

Em *Sem Sol* (1982)⁶⁰, Chris Marker monta as imagens captadas por Sandor Krasna e nos apresenta a uma viagem por diferentes espaços e tempos, capaz de fazer refletir sobre as imagens, a memória, a história, capaz de dimensionar uma reconstrução do espaço e do tempo através do cinema. Uma narradora lê as cartas de Sandor Krasna sobre as imagens que o cinegrafista fizera pelo mundo; articulam-se, nesse filme, imagens do Japão, Guiné Bissau, Cabo Verde não para nos falar destes lugares, mas para construir um reflexo sobre a própria existência humana. Marker, como montador de uma viagem paralela à de Krasna, se propõe a uma deriva, a um "não ter certeza de coisa alguma", a se expor às incerteza, às dúvidas, à busca e ao movimento como processo constitutivo do pensar, propondo um universalismo através de uma subjetividade que articula os "laços que unem as imagens entre si" (GRÉLIER, 1986, p.19).

Logo no começo do filme, a narração nos coloca diante uma expressiva reflexão sobre a ideia de representação no cinema, de reconstrução do mundo através das imagens, a partir do olhar para a câmera. Filmando viajantes à espera de um barco, a camera se detém na espera, numa observação dos tempos mortos, nos rostos das pessoas, que olham insistentemente a câmera. Desses olhares que fitam a objetiva, percebemos alguma timidez, ingenuidade, um certo tipo de beleza. Sobre tais imagens, a narração diz:

"Ele me falava da plataforma para embarcar na ilha do Fogo, em Cabo Verde. Há quanto tempo eles estão ali, à espera do barco?"

⁶⁰ Sinopse: "Uma mulher desconhecida lê e comenta as cartas que recebe de um amigo cinegrafista freelance. Ele viaja pelo mundo inteiro e se mostra especialmente interessado pelos "dois extremos da sobrevivência" (Catálogo do Festival de Berlim, 1983).

Pacientes como pedras, mas prontos a se lançar. Um povo de errantes, de navegantes, de viajantes do mundo. Formaram-se da mestiçagem, sobre estes rochedos, que eram pontos de parada dos portugueses entre suas colônias. Povo do nada, povo do vazio, povo vertical."⁶¹ (MARKER, 1982)

Vemos, ao mesmo tempo, a repetição reiterada dos olhares para a câmera. Somos apresentados, então, pela montagem, a imagens captadas com um consciência que pretende fazer do filmar, do uso da câmera, uma possibilidade de encontro com a alteridade. *Sem Sol* (1982) provoca, dessa forma, uma reflexão sobre a possibilidade de fazer do cinema e da imagem esse espaço-tempo em que se dá uma abertura terna, em que o filmar é um gesto afetivo, de encontro e abertura que cria as condições de um diálogo franco.

O interesse da câmera de *Sem Sol* (1982) por olhar as pessoas pode ser definido, como diz Walter Benjamin para se referir ao trabalho de August Sander, em *Pequena História da Fotografia*, uma "observação isenta de preconceitos, e mesmo audaciosa, mas ao mesmo tempo terna, no sentido de Goethe: 'Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria'" (BENJAMIN, 1994, p. 103).

O olhar lançado pelo diretor francês mais que um mero encantamento com olhares é um gesto atravessado por essa consciência de filmar aqueles não antes filmados, aquele "povo de errantes, de navegantes, de viajantes do mundo" (MARKER, 1982), formado "da mestiçagem, sobre estes rochedos, que eram pontos de parada dos portugueses entre suas colônias"⁶² (ibidem).

Se reconhecermos no transformar em imagem uma atitude de atribuir importância (SONTAG, 2004, p. 41), a câmera de Marker propõe uma entrega ao processo da câmera como um movimento de aproximação, uma correspondência de olhares afetuosos, que é atravessado por uma consciência histórica.

Pensando essa tentativa de diálogo através dos olhares não parece haver nessa ação, por outro lado, um sentimento de compaixão ou piedade. O olhar da câmera de

⁶¹ Tradução de "Il me disait la jetée d'embarquement sur l'île de Fogo, au Cap-Vert. «Depuis combien de temps sont-ils là à attendre le bateau ? Patients comme des cailloux, mais prêts à bondir. C'est un peuple d'errants, de navigateurs, de parcoureurs du monde. Ils se sont créés à force de métissages sur ces rochers qui servaient aux Portugais de gare de triage entre leurs colonies. Peuple du rien, peuple du vide, peuple vertical."

⁶² Tradução de " C'est un peuple d'errants, de navigateurs, de parcoureurs du monde. Ils se sont créés à force de métissages sur ces rochers qui servaient aux Portugais de gare de triage entre leurs colonies."

Marker visa a igualdade, se propõe a uma construção da cumplicidade em uma duração. A narradora do filme nos fala dos que a câmera olha, descrevendo-os como "Povo do nada, povo do vazio, povo vertical(...) Pacientes como pedras, mas prontos a se lançar"⁶³ (MARKER, 1982). Os olhados são aqueles que integram um intervalo, que se dão a longas esperas, que se formaram desse espaço-tempo da pausa da colonização, são povos que abrem uma fenda no tempo. "Povo vertical". Não seriam esses não olhados pela História das imagens dotados de uma capacidade irruptiva e transformadora, de ruptura com uma linearidade histórica (horizontal)? Povo paciente, mas "pronto a se lançar". "Afetuoso, ingênuo, delicado na sua longa espera, mas pronto à ruptura vertical do tempo e da história" poderia, também, nos dizer a narração.

Se observarmos tais imagens como essa operação também histórica de se relacionar com a alteridade, devemos pensar no inesperado fenômeno dos habitantes da Ilha do Fogo olharem apenas com relativa resistência à câmera. Dos seus olhares transparece ingenuidade e certa timidez, mas, paralelamente, um nível de cumplicidade, como se os olhares, em algum nível, "subentendessem, de forma mais nítida, uma cooperação com a imagem. A fim de levar essas pessoas a posar, o fotógrafo teve de ganhar-lhes a confiança" (SONTAG, 2004, p.50). Nessa operação, a câmera detém o olhar sobre os viajantes da Ilha do Fogo: seus rostos, seus tempos, suas esperas, sua memória, que olham de volta; a narração de *Sem Sol* (1982), então, diz "Francamente, existe algo mais estúpido do que dizer às pessoas, como se ensina nas escolas de cinema, para não olharem para a câmera?"⁶⁴ (MARKER, 1982).

O comentário nos coloca diante do que é uma tradição das escolas e do cinema, uma espécie de mau legado que a relação da câmera com o outro nos traz. O imperativo de "não olhar a câmera" não se constituiria como uma tentativa de negar a existência da câmera? A montagem de *Sem Sol* (1982) responde a esta ideia, optando por ressaltar a presença da câmera, sua influência sobre as pessoas, através dos olhares que diretamente a visam. Olhar para a câmera não seria um gesto que enuncia a franqueza, que constitui uma igualdade do olhar? A câmera não seria, como dissemos, uma instância definidora de uma intervenção, que se materializa como uma

⁶³ Tradução de "Peuple du rien, peuple du vide, peuple vertical(...)Patients comme des cailloux, mais prêts à bondir".

⁶⁴ Tradução livre de "Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra?".

presença? O gesto de interditar a possibilidade de tal olhar, de desviar-se de uma correspondência que os olhares estabelecem não estaria, desse modo, vinculado a uma negação dessa presença? Deliberar um desvio intencional de olhá-la é um gesto que visa negar o próprio processo de que a imagem é constituída. Mas, além disso, é o estabelecimento de uma desigualdade do visível, a determinação enfática de um tipo de partilha desigual entre quem determina e quem é determinado, entre quem profere o imperativo "não olhe a câmera" e quem se vê instado a obedecer. Tal imperativo é o estabelecimento de uma política que visa o apagamento dos rastros que o olhar deixa na imagem. "É preciso que as pessoas olhem a câmera", parece nos dizer Marker, "é preciso reter na imagem o afeto que o olhar enuncia".

Quando a narração se encerra, a montagem nos oferece o olhar de uma menina e de uma senhora. Em seguida, vemos um corte para um plano mais aberto das mesmas mulheres (fig. 9) e, logo, a imagem se congela. A montagem, assim, pára o tempo, encerra a sucessão do tempo que a duração dos olhares enunciava e nos deixa diante de uma imagem imóvel. Ao parar a imagem na expressão do olhar à câmera, a montagem isola tal gesto, ressaltando e destacando sua diferenciação como instante.

"O freeze frame apresenta a situação corriqueira como um instante privilegiado, que merece atenção. Nosso olhar se detém na imagem parada e a examina. Há urgência em constituir arquivos sobre a experiência vivida, e a imagem parada fornece um registro condensado do momento fugidio que é preciso reter" (LEANDRO, 2010, p. 108).



Fig. 9. Fotograma de *Sem Sol* (1982), de Chris Marker.

Ao retirar da continuidade do tempo cinematográfico, isto é: ao capturar um fotograma à sucessão temporal do filme, a montagem opera uma transformação que nos devolve a imagem como uma fotografia. Num limite entre a fotografia e o filme, a representação e o real, a imagem se constitui como essa zona nebulosa que a língua francesa sabe tão bem traduzir por seu jogo de palavras: "(p)rendre" une image ["capturar/devolver ao mundo" uma imagem]. Não seria essa dupla operação que a representação através da imagem traduziria? A imagem capturada é pensável tão somente nesse limiar, nessa tênue linha entre um tomar e um devolver ao real uma imagem, entre um capturar ao visível e dar ao visível. Deter-se diante de uma imagem que nos olha é interrogar não somente o objeto de nossos olhares, mas, por outro lado, e mais profundamente, questionar a nossa própria visão, o nosso próprio olhar.

Adiante, em outro momento de *Sem Sol (1982)*, é com a duração do olhar de uma criança que passamos do Japão a Guiné Bissau. O comentário diz "Ele me escrevia que sobre as imagens de Guiné Bissau, deveríamos colocar uma música de Cabo Verde. Essa era nossa contribuição à unidade sonhada por Amílcar Cabral"⁶⁵ (MARKER, 1982). Em seguida, a narradora nos introduz na história das lutas de independência de Guiné Bissau e de Cabo Verde, fala das lutas de descolonização, da expulsão dos portugueses, do trauma que a luta de descolonização causou no exército português, dos reflexos da luta anticolonial na derrubada da ditadura portuguesa, na esperança que a revolução portuguesa despertou na Europa e, por fim, no fracasso que se seguiu⁶⁶. Todos esses acontecimentos, parecem - no tempo em que a narração nos fala - distantes, esquecidos, desviados do seu sentido, a ponto de ser "difícil reconhecer a África nessa névoa de chumbo"⁶⁷ (ibidem). A música, em homenagem à unidade sonhada por Cabral, que a montagem de *Sem Sol (1982)* justapõe, ressoa melancólica.

Ouvimos, ainda, a narração dizer - enquanto vemos imagens do cais de *Pidjiguiti* e do trabalho de estivadores - que, após a independência, "começam os

⁶⁵ Tradução livre de "Il m'écrivait que sur les images de Guinée-Bissau, il faudrait mettre une musique du Cap-Vert. Ce serait notre contribution à l'unité rêvée par Amilcar Cabral."

⁶⁶ Tradução livre de "Pourquoi un si petit pays, et si pauvre, intéresserait-il le reste du monde ? Ils ont fait ce qu'ils ont pu. Ils se sont libérés, ils ont chassé les Portugais, ils ont traumatisé l'armée portugaise au point de déclencher en elle le mouvement qui a renversé la dictature et fait croire un moment à une nouvelle révolution en Europe... Qui se souvient de tout ça ? L'Histoire jette ses bouteilles vides par les fenêtres."

⁶⁷ Tradução livre de "J'étais ce matin sur le quai de Pidjiguiti, où tout a commencé, en 1959, quand sont tombés les premiers morts de la lutte. Aussi difficile sans doute de reconnaître l'Afrique dans ce brouillard plombe".

verdadeiros problemas". Se os lemas revolucionários proclamam *Até a vitória é*, no entanto, após a vitória, que surge a verdadeira necessidade de construção da igualdade.

"Agora começam os verdadeiros problemas", ouvimos da narração, enquanto a montagem justapõe imagens de uma longa fila de mulheres, provavelmente à espera de algum item racionado, algum tipo de ajuda dada pelo governo de Guiné Bissau. A câmera passeia pela fila. O desconforto das mulheres com a câmera é evidente. A maior parte delas reage virando o rosto abruptamente, colocando a mão sobre o rosto para escondê-lo, quando não fugindo propriamente da direção do enquadramento; elas evitam de diversas formas mostrar-se diante da câmera.

Se as lutas de independência se desviaram de seu sentido, a ponto de não mais serem reconhecidas, a narração de *Sem Sol* (1982) nos propõe, em relação a Bissau e sua revolução fracassada, uma questão mais circunscrita - que podemos, no entanto, ver como uma espécie de proposta de recomeço ou como uma forma estética que dá vazão a uma construção política. Reconhecendo na igualdade, o fundamento e o horizonte das lutas anticoloniais, das revoluções populares, do espaço de luta política do campo da esquerda, a pergunta recolocada, num âmbito mais circunscrito, é: Como fazer imagens da igualdade? Como buscar a igualdade no olhar?



Fig. 10. Fotograma de *Sem Sol* (1982), de Chris Marker.

"Como filmar as mulheres de Bissau? Aparentemente, a magia da objetiva parecia agir contra mim. Foi nos mercados de Bissau e de Cabo Verde que encontrei a igualdade do olhar... e essa série de figuras tão próximas do ritual da sedução: Eu a vejo. Ela me viu.

Ela sabe que eu a vejo. Ela me oferece seu olhar, mas de um ângulo que parece não se dirigir a mim. E, afinal, um verdadeiro olhar, direto, que durou 1/25 de segundo, o tempo de uma foto."⁶⁸ (MARKER, 1982)

Nos mercados, Sandor Krasna encontra um olhar como ritual de sedução, uma forma afetiva de se corresponder. A busca por uma igualdade na imagem se constrói como uma verdadeira entrega por quem se vê olhado, uma cooperação com a imagem, que se dá a partir de uma correspondência baseada em uma espécie de confiança; em certa medida, um tipo de amizade que a câmera constrói no seu processo de olhar, uma construção que visa a igualdade. Algo entre o se oferecer a uma experiência, se revelar, na medida em que isso implica em um próprio jogo⁶⁹, um processo de diálogo propriamente. É um processo que se baseia em uma confiança mútua, que assume uma partilha comum entre se revelar e correr um risco. É, portanto, um processo que passa pela redefinição de uma relação, de uma espécie de afeição mútua que o processo de construção da imagem permite.

Estabelecer uma igualdade do olhar é, poderíamos dizer, "achar um lugar capaz de assegurar o equilíbrio precário entre quem olha e quem é olhado. Essa busca de um ponto de vista ou de uma posição do olhar aceitável frente ao outro(...) [que é] aceitar ser olhado — ao menos, correr o risco disso." (LEMAÎTRE, 2012, p. 46)

Se a igualdade é uma crença e, ao mesmo tempo, a igualdade social é um horizonte, a verdade é que a história das sociedades está fundamentada sobre as desigualdades e as diferenças. Visar a igualdade através da imagem passa por reconhecer as distâncias que atravessam a troca de olhares. O diretor europeu branco, de origem burguesa, que através da sua câmera olha uma mulher negra africana, uma troca de olhares como gesto afetuoso - da ordem do banal, poderíamos dizer - é, ao mesmo tempo, dotado de um amplo significado de transformação estética e política.

⁶⁸ Tradução livre de "Mon problème personnel était plus circonscrit: comment filmer les dames de Bissau ? Apparemment la fonction magique de l'œil jouait là contre moi. C'est sur les marchés de Bissau et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard, et cette suite de figures si proches du rituel de la séduction : je la vois - elle m'a vu - elle sait que je la vois - elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image."

⁶⁹ Nessa perspectiva, vale considerar, por exemplo, que os idiomas francês e alemão atribuem aos termos *Jouer* e *Spiel*, respectivamente, um significado de jogar, mas também remetem igualmente à ideia de encenar.

Implicar-se na troca de olhares é construir, através do cinema, este espaço em que a igualdade é possível, em que os verdadeiros olhares se correspondem, em que surgem as verdadeiras imagens. É algo que, na sua própria especificidade, é capaz de uma ruptura política e estética. O olhar da câmera de Marker atravessa séculos de colonialismo, atravessa os rastros do passado que "marcam" o presente⁷⁰.

Se pensamos, até agora, as correspondências políticas no gesto da câmera em *Sem Sol* (1982), devemos compreender as diferentes relações estéticas que são próprias à imagem fotográfica e à imagem cinematográfica. Gostaria, nesse sentido, de propor uma reflexão sobre a duração e a temporalidade a partir da sequência da troca de olhares entre a câmera e a mulher, no Mercado de Guiné Bissau.

Nesse sentido, podemos retomar a proposta de Lisovsky (2009) de pensar através da técnica as implicações temporais da captura das imagens fotográficas. Se Walter Benjamin havia tratado de uma oposição que norteia o ato fotográfico na sua temporalidade e, assim, contrapõe a duração prolongada e o instantâneo, é este o espaço a partir do qual o trabalho de Lisovsky coloca a sua pergunta: "A partir do momento em que a fotografia tornou-se predominantemente instantânea, para onde foi o tempo que antes era parte indissociável de sua confecção?" (LISSOVSKY, 2009, p. 8). Proponho, aqui, um deslocamento de tal pergunta para o campo específico das imagens em movimento em *Sem Sol* (1982); em uma abordagem mais circunscrita, minha pergunta é: em que medida as imagens fotográficas e cinematográficas revelam diferentes tempos e em que medida a sequência da troca de olhares no mercado de Bissau nos revela tais temporalidades?

No filme de Chris Marker, na sequência em que se dá a correspondência, a trama de olhares entre câmera e a representada, no mercado de Guiné Bissau - que se

⁷⁰ Caberia pensar, no entanto, um contraponto. Na medida em que a câmera exerce, por sua própria natureza, um poder, a implicação em uma partilha de gestos e olhares que visam a igualdade exige uma abdicação aos poderes da câmera e uma renúncia aos próprios privilégios de quem a empunha. Para que a igualdade da imagem seja possível é preciso que o diretor abdique do seu poder; no entanto, tal renúncia é possível somente para os que, através de uma desigualdade fundamental, detém o poder de escolha. Assim, como diz o comentário de *Sem Sol* (1982), em outra passagem do filme, "ele escolheu renunciar a seus privilégios; [no entanto] ele nada pode contra o privilégio de ter escolhido"⁷⁰ (MARKER, 1982).

parece, segundo a própria narração, a um "ritual de sedução" - resulta de uma duração prolongada. O jogo de sedução mútuo que a câmera e a mulher constroem nos é apresentado, pela montagem, como um processo, que se revela na sua extensão temporal. Somos, assim, apresentados às imagens em sua duração, em sua relação com o tempo.

Nesse sentido, podemos dizer que a dialética do visível que a câmera de Marker instaura se dá por um procedimento cinematográfico que reconstrói artificialmente a presença da mulher filmada "não ao sabor do instante mas dentro dele", a vemos crescendo "dentro da imagem" (BENJAMIN, 1994, p. 96). Evidentemente, em diferença com a fotografia nos seus primórdios a que alude o comentário de Benjamin, o resultado visual não resulta em imagem-uma, em uma fotografia estática, não é uma imagem como síntese temporal de uma duração prolongada; o que vemos, em *Sem Sol* (1982), é o próprio fluxo do tempo cinematográfico, a revelação de um trajeto que a imagem tem como duração. Em tal passagem, da mútua e igual devolução de olhares, nos vemos diante de um tempo dilatado, uma trajetória, um processo. Das ações que visam uma comunicação gestual, correspondências, que se fazem em função do outro ("Eu a vejo. Ela me viu. Ela me oferece"), podemos pensar nas imagens, tais como elas se nos apresentam, como uma trajetória sem síntese, um fluxo de imagem como passagem do tempo que o olhar afetivo em direção ao outro requer. Poderíamos dizer, então, que "uma verdadeira imagem" deve, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem de seu trajeto, "assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam os seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente." (BENJAMIN, 1987, p. 227). A imagem da igualdade é, então, constituída de seu percurso, é uma imagem que se faz da própria relação-aproximação-duração. Isto é: a imagem não apenas faz um instante visível, mas aponta para o seu percurso, aponta para a própria constituição temporal e afetiva que a câmera como presença coloca, isto é: aponta para a duração compartilhada de tempos em que as correspondências do olhar operam.

Por outro lado, o comentário nos diz que, como desdobramento do "ritual de sedução", a câmera encontra "um verdadeiro olhar, direto, que durou 1/25 de segundo, o tempo de uma foto". A ideia, então, é a de que há um instante privilegiado, passado, que é preciso reter. No entanto, a montagem do filme opta por não parar o fluxo de

imagens, destacando-a do tempo; é, assim, do confronto de uma duração da imagem cinematográfica com um momento privilegiado, um instante de fração de segundo, que se nos revela essa reflexão sobre o tempo. O verdadeiro olhar, no entanto, que a montagem optou por não retirar da passagem temporal, quando se revela em um instante fugidio nos marca profundamente, continua a passar, a se revelar na nossa observação mesmo não estando mais diante de nós. É uma imagem que passou, irrecuperável, que tão logo se revela, passa e, muito rapidamente, desaparece. É, assim, um instante que passou, eternizado pelo gesto da câmera. Uma imagem a persistir na nossa memória⁷¹. Do fluxo de instantes, do trajeto da imagem, do processo constituído pela equivalência dos olhares que constróem a igualdade, uma imagem escapável. Uma imagem que dura 1/25 de segundo, que somente através da memória podemos retomar. Contrapõe-se, assim, a noção da temporalidade como fluxo que a imagem cinematográfica por sua constituição evoca e, por outro lado, a detenção na imobilidade ligada à imagem fotográfica a que o comentário remete.

Estamos, assim, diante de diferentes formas de lidar com as imagens e o tempo. Estamos diante de uma reflexão sobre a temporalidade e o real que se dá entre as palavras e as imagens, entre o fotográfico e o cinematográfico. Se as imagens fotográficas, segundo Barthes, lidam com a ideia de que "alguma coisa se pôs diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre(...) no cinema [a ideia é de que] alguma coisa passou diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens" (BARTHES, 1984, p. 117-118). Algo se pôs, posou e permaneceu, detido, na imobilidade. Em contraposição, algo passou, como fluxo, como duração, processo e trajetória no tempo. O cinema, desse modo, nos propõe outra forma de arte, uma "outra fenomenologia" (ibidem, p. 118).

Compreender a sua fenomenologia implica em não deixar de pensar nas imagens essencialmente relacionadas a uma distância. Pensá-las como distâncias que se revelam e que nos exigem uma nova forma de pensar as tramas de espaços e tempos a que a imagem pode dar lugar. Distâncias que se revelam no olhar e questionam nossa forma de se relacionar com as imagens. Walter Benjamin já havia dito: "O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência(...) Um olhar poderia ter efeito tanto mais fascinante quanto mais profunda fosse a distância daquele que olha e que foi superada nesse olhar." (BENJAMIN, 1989, p. 141):

⁷¹ É exatamente sobre os poderes dessa operação de que trata o curta *La Jetée* (1962), de Chris Marker.

Level Five (1996) é um trabalho fílmico que pretende questionar criticamente os acontecimentos sobre a Batalha de Okinawa, na Segunda Guerra Mundial. Na verdade, é um filme que pretende não somente compreender o que aconteceu, mas refletir sobre os ecos do passado no presente, o processo de continuidade do horror através do silenciamento, do desconhecimento e da indiferença. Podemos dizer que o filme se propõe a uma rememoração do passado, que visa dar conta dos elementos recalcados ou mal assimilados da História, que afetam profundamente o presente.

O filme busca, desse modo, criar um lugar de reflexão para "aquilo que não tem nome,(...) aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste - aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes." (GAGNEBIN, 2006, p. 54)

No filme, Laura é a personagem-narradora que dialoga com um interlocutor que não vemos e que desenvolve um projeto de jogo de computador sobre a Batalha de Okinawa, a última batalha da Segunda Guerra Mundial. É justamente no processo de construção do jogo, que a personagem vai acessando uma grande quantidade de material documental (imagens da Guerra, entrevistas, relatos de sobreviventes etc) e descobrindo a história da batalha naval-aérea-militar na Ilha, que resultou na morte 150 mil civis (1/3 da população total) durante o conflito.

Em Okinawa, a população foi vítima dos ataques do exército americano - que guerreava contra o Japão, país ao qual a ilha pertencia - e, ao mesmo tempo, vítima da ignomínia do governo japonês que induziu a população a suicídios coletivos, evocando a ideia de que não se deveria "cair vivo nas mãos do inimigo".

A ilha é, assim, um lugar que viveu uma experiência traumática e na qual a relação com o passado assume características particulares, traços específicos; a reificação da memória, o esquecimento assumem, nesse sentido, dimensão trágica, dado que silenciam o horror do passado, os acontecimento do "único lugar do mundo, junto aos campos de concentração, em que as pessoas continuavam a morrer depois da Batalha"⁷² (MARKER, 1996).

⁷² Tradução de "Le seul endroit du monde, avec les camps, où les gens continuaient à mourir après la bataille."

Em *Level Five* (1996), vemos uma sequência - num longo monólogo, em que Laura fala em tom de confiança para a câmera - e ouvimos uma descrição dos habitantes de Okinawa, que retoma um relato de um capitão inglês do século XIX:

"É até mesmo irônico que a primeira menção do nome de Okinawa na História se deva a Napoleão. Quando ele recebe a visita de um capitão inglês que tinha navegado pelos mares do Pacífico e que lhe falara de uma pequena ilha estranha, onde não havia armas. 'Não há canhões?' pergunta o Imperador um pouco decepcionado. 'Não há canhões, não há pistolas, não há mosquetes, não há qualquer arma'. 'Mas com o quê eles fazem a guerra?' 'Eles não fazem a guerra, não têm nenhum interesse por ela'. E Napoleão, indignado, conclui que as pessoas que não gostavam da guerra eram pessoas muito desprezíveis(...) Ele se enfurecia ao ouvir os viajantes, viajantes de todos os tempos que falavam da gentileza do povo de Okinawa. A gentileza. Podemos escrever a História com a gentileza? Os habitantes de Okinawa não gostavam da violência. Não perdiam por esperar. Uma pequena ilha, pacífica, fora do mundo e fora da História, seria escolhida como o lugar da batalha mais sangrenta de todos os tempos. Uma mulher alegre e que amava a vida seria escolhida para encontrar a morte."⁷³ (MARKER, 1996)

Pouco adiante, Laura fala diante da câmera, rememorando os acontecimentos de Okinawa: "eles se mataram, aos milhares, família inteiras, com uma granada quando o exército lhes havia dado granadas, com um pedaço de pau quando eles não tinham granadas ou, então, se atirando no vazio como, antes deles, [havia feito] as mulheres de Saipan."⁷⁴ (ibidem)

Somos apresentados, então, a uma imagem de arquivo, que será repetida algumas vezes, em recortes sucessivos da imagem, fazendo-nos ver o acontecimento em planos cada vez mais próximos. A princípio, vemos um corpo que cai de um

⁷³ Tradução de "C'est quand même drôle que la première mention du nom d'Okinawa dans l'Histoire, on la lui doive. Quand il reçoit la visite d'un capitaine anglais qui avait bourlingué dans les mers du Pacifique et qui lui parlait d'une petite île bizarre où les gens n'avaient pas d'armes. «Pas de canons?» demande l'Empereur un peu dégoûté. Pas de canons, pas de pistolets, pas mousquets, pas d'armes quoi. «Mais, avec quoi font-ils la guerre ?» «Ils ne font pas la guerre, ça ne les intéresse pas!» Et Napoléon, outré, a conclu que les gens qui n'aimaient pas la guerre étaient des gens très méprisables(...) Il rageait en entendant les voyageurs, les voyageurs de tous les temps qui parlaient de la gentillesse des gens d'Okinawa. La gentillesse, est-ce qu'on écrit l'Histoire avec de la gentillesse?(...) Les gens d'Okinawa n'aimaient pas la violence. Ils allaient être servis. Une petite île, pacifique, en dehors du monde, en dehors de l'Histoire, allait être choisie pour devenir le lieu de la bataille la plus sanglante de tous les temps. Une femme heureuse et qui aimait la vie allait être choisie pour rencontrer la mort."

⁷⁴ Tradução de "Ils se sont tués par milliers, par familles, avec une grenade où l'armée avait donné des grenades, avec un bâton quand ils n'avaient pas de grenade ou alors, en se jetant dans le vide comme avant eux les femmes de Saipan."

precipício; em seguida, com a primeira repetição e o recurso da aproximação, fica evidente a ação de atirar-se, de uma pessoa que vai ao encontro do abismo num salto. Vemos, em seguida, a mesma imagem, que, percebemos agora, mais próximo, ser de uma mulher que caminha em direção a um precipício e que, rapidamente, se atira. A banda sonora, sobre a imagem diz: "Eu já havia visto estas imagens."

Mais uma aproximação sobre o fotograma e se nos revelam os gestos humanos desta mulher. É possível ver o seu andar, de certo modo apressado, talvez desesperado, o balançar da sua saia um pouco folgada ou do seu longo vestido, e é possível ver o momento exato em que ela se volta para nós. "Em câmera lenta, nós vemos claramente esta mulher, que se vira e vê a câmera. Será que ela teria pulado se, no último momento, ela não tivesse percebido que era vista?"⁷⁵ (ibidem). A montagem paralisa, então, a imagem.

O gesto da mulher de olhar a câmera que a filma é destacado. Como se a memória congelasse esta imagem, como se este momento específico revelasse uma descontinuidade, uma ruptura. O momento em que os olhares se cruzam, não como relação que visa a igualdade. A mulher de Saipan olhou a câmera e se jogou.



Fig. 11. Fotograma de *Level Five* (1996), de Chris Marker.

"Lembrei-me daquele homem em 'Paris 1900', que tentou um salto inacreditável, com um tipo de paraquedas de Batman, do primeiro andar da Torre Eiffel. E vê-se claramente, tão claramente, ao menos

⁷⁵ Tradução de "J'avais déjà vu ces images. Au ralenti, on voit mieux cette femme qui se retourne, qui voit la caméra. Est-ce qu'on est sûr qu'elle aurait sauté si au dernier moment elle n'avait pas compris qu'elle était vue?".

eu vejo que, no último momento, ele percebe que não vai funcionar, que ele vai se matar, mas a câmera está ali, ele não quer parecer covarde, então salta e se mata. A mulher de Saipan viu a câmera. Ela percebeu que esses demônios desconhecidos não somente a acuavam, mas que estavam prontos para mostrar a todo o mundo que ela não tivera coragem de pular. Ela pulou. E o homem que segurava a câmera e a observava, como um caçador observa através da sua mira, a abateu como um caçador."⁷⁶ (ibidem)

A montagem nos apresenta ao momento preciso em que, na sucessão dos fotogramas, a mulher de Saipan fixa o seu olhar na objetiva da câmera. É um momento decisivo, que antecede o seu salto, seu suicídio, sua morte. Uma morte que a câmera transforma em imagem.

Se pensando a relação que a câmera estabelece com a realidade problematizada a partir de *Sem Sol* (1982), devemos estabelecer uma ruptura com a ideia da câmera tão somente como posto de observação, distância da realidade na qual não se colocaria interferência sobre este, *Level Five* (1996) intensifica esta reflexão ao nos apresentar um outro tipo de efeito dessa presença. Em *Sem Sol* (1982), o reconhecimento da distância, a consciência da intervenção é a condição inicial para uma relação de "igualdade" entre quem filma e quem é filmado; na sequência de *Level Five* (1996), por outro lado, a câmera se afirma como presença de maneira antagonica, como uso da desigualdade de forças e como consciência imperativa do poder que a câmera impõe. A partir da perversidade de quem segura a câmera, através de um distanciamento que visa não a igualdade, se revela a manifestação do horror na imagem, resultado da busca sem limites tão somente pela imagem. Esse processo, que define a busca pela imagem como referência única para quem filma, que desvincula a produção de imagens das implicações e responsabilidade éticas, é produtor de imagens do horror.

Na sua interferência no real, na interdição das possibilidades de reflexão e, assim, de mudança dos acontecimentos, na sua apropriação que visa a continuidade das coisas, afim de saciar uma sede pela imagem, afim de alimentar o seu "mundo-

⁷⁶ Tradução de "J'ai pensé à ce type de Paris-1900 qui essayait un invraisemblable saut avec un espèce de parachute de Batman au premier étage de la Tour Eiffel. Et on voit tellement, tellement, enfin moi je le vois, que au dernier moment, il comprend que son truc ne tient pas, qu'il va se tuer, mais la caméra elle est là, il ne veut pas se dégonfler, alors il saute et il se tue. La femme de Saipan a vu la caméra. Elle a compris que ces démons étrangers non seulement la traquaient mais qu'ils étaient capables de montrer à tout le monde qu'elle n'avait pas eu le courage de sauter. Elle a sauté. Et celui qui tenait la caméra et qui la visait comme un chasseur à travers une lunette de visée, l'a abattue comme un chasseur."

imagem"⁷⁷ (SONTAG, 2004, p. 22), a câmera intervém, invade, acua, induz, mata. A elevação da imagem a referente, sem preocupações com as implicações que a própria atuação sobre o mundo causa, é uma espécie de exaltação fetichista da imagem. Susan Sontag já dissera que "parte do horror de lances memoráveis do fotojornalismo contemporâneo(...) decorre da consciência de que se tornou aceitável, em situações em que o fotógrafo tem de escolher entre uma foto e uma vida, opta pela foto." (ibidem).

Tal pensamento - se não hegemônico, naturalizado - entre os fotógrafos se apresenta como a negação do dilema ético que a produção de imagens coloca diante de quem segura uma câmera. Como aceitar que o mundo das imagens é autorreferencial e a imagem possa - a partir de uma falsa consciência de distância e observação - supostamente se abster de interferir no mundo para melhor captá-lo?

A sequência de *Level Five* (1996), embora nos permita pensar nas implicações dessa lógica, que visa atuar como se a vida e o sofrimento das pessoas não estivesse implicada na própria realização das imagens, nos coloca diante de uma questão mais profunda. A câmera que filmou a mulher de Saipan, na sua sanha fetichista pelas imagens, não se propõe a não interferir para melhor captar uma imagem; trata, mais dramática, de acuar, interferir e induzir um suicídio a fim de obter uma imagem. No gesto atroz do homem que filmou a mulher de Saipan está implicado todo esse fetiche que não se importa com a dor e a desgraça alheia, desde que isso resulte em uma ["boa"] imagem.

O olhar da mulher para a câmera, exatamente antes do seu salto em direção ao precipício, é o gesto que a montagem acentua ao parar a imagem e que se revela como imagem-síntese da perversidade da relação que a câmera estabelece com o real.

Diante da imagem estática, do olhar que se direciona a nós e diretamente nos visa: essa imagem pode comunicar seu *gestus*, no sentido brechtiano. O olhar à câmera pode ser pensado como um efeito de distanciamento/estranhamento [*Verfremdung*], que visa produzir uma crítica da imagem, a partir do desnudamento da manipulação desta, de uma problematização, uma crítica à própria condição representativa - ou, como disse Giorgio Agamben, no momento do olhar face à

⁷⁷ "Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós." (SONTAG, 2004, p.22)

objetiva: "a imagem dá-se a ver ela própria em vez de desaparecer no que nos dá a ver" (AGAMBEN, 1998).

Mas, paralelamente, poderíamos dizer que a articulação deste momento preciso em que o olhar encontra a câmera é a expressão das diversas relações que se articulam para um desfecho trágico dos acontecimentos. Nesse sentido, podemos pensar que o fotograma imobilizado pela montagem de *Level Five* (1996) - como diz Barthes (2009) em relação ao gestus social - "retoma a ideia do instante premente" e, não só nos permite, compreender uma dinâmica, uma tensão de movimento da imagem, mas permite "ler uma situação social completa" (BARTHES, 2009, p. 95), isto é: nos dá uma forma de conhecimento e saber crítico pela imagem.

É a partir desse posicionamento crítico operado pela montagem que uma imagem parada nos dá a ver: a política genocida japonesa que induz massivamente a população de Okinawa aos suicídios; a perversidade do cinegrafista que, no seu delírio fetichista alheio à dor dos outros, olha pelo visor da câmera como um caçador⁷⁸ olha pela mira de sua arma, e não hesita em continuar a filmar ainda que sua imagem contribua para uma morte; a própria condição da mulher que tem consciência que os homens que a filmavam, insistentemente a perseguiram com a câmera, não hesitariam em mostrar as suas imagens ao mundo, imagens nas quais ela não tivera a coragem de se matar, imagens cuja existência e a reprodução lhe escapavam ao controle; a retomada desse momento, pela montagem, recoloca-nos diante de um instante decisivo impregnado de possibilidades.

É, ao mesmo tempo, visando restituir essa complexidade de desfechos possíveis para o acontecimento, que o comentário nos pergunta "Será que ela teria pulado se, no último momento, ela não tivesse percebido que era vista?" (MARKER, 1996). Como dar conta da complexidade dessa imagem, que tensiona os limites éticos do nosso ver, que requer de nós uma rearticulação do nosso saber e da nossa compreensão sobre a interferência que as câmeras e os fotógrafos exercem sobre a realidade?

O trabalho fílmico de *Level Five* (1996) posiciona criticamente um fotograma, dando conta da sua tensão dialética, que a sucessão temporal tenderia a dissipar. Este olhar que nos visa - e a partir do qual nos é revelada uma distância, é, ao mesmo

⁷⁸ Em relação à imagem do fotógrafo como caçador: "No fundo, o amador que volta para casa com inúmeras fotografias não é mais sério que o caçador, regressando do campo com massas de animais abatidos que só têm valor para o comerciante" (BENJAMIN, 1994, p. 104)

tempo, o elemento que desencadeia nossa percepção e consciência sobre o horror que a imagem revela. Essa distância, que se acentua na paralisia da imagem proposta pela montagem, é uma ruptura com a condição de normalidade da imagem na sua temporalidade sucessiva fugaz dos fotogramas cinematográficos que passam, se sucedem e escapam à nossa visão.

A remontagem das imagens sucessivas, reconfigurando sua disposição temporal, sua duração para, assim, encontrar as condições para a construção de um significado crítico, para encontrar - através da remontagem - um lugar onde a imagem - como o pensamento - "se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões" (BENJAMIN, 2012, p. 130). Ao mesmo tempo, este olhar da mulher de Saipan "fotografado" ou imobilizado, podemos pensar, é uma expressão da imobilização de um "comportamento dialético imanente" (BENJAMIN, 1994, p. 88), que se revela na condição gestual.

Se pensarmos, como nos propõe o teatro brechtiano, o gesto como "matriz da dialética" (ibidem), encontramos na interrupção narrativa uma forma de significado crítico. Como nos diz Benjamin, em relação ao posicionamento crítico das imagens, proposto pelo *gestus*: "quanto mais freqüentemente interrompemos(...) uma ação, mais gestos obtemos" (ibidem, p. 80).

Assim, o isolamento do gesto da mulher de Saipan e, através do trabalho fílmico, o prolongamento temporal deste fotograma é uma construção que remonta a uma forma de conhecimento crítico pela distância que, por sua vez, transcende a ordem sincrônico-cronológica e geográfico-espacial dos acontecimentos, redimensiona nossa forma de conhecimento pela imagem.

Retomemos o comentário de Laura sobre Okinawa, pouco antes de sermos apresentados à imagem da mulher de Saipan: "[Os habitantes de Okinawa] se mataram, aos milhares, família inteiras(...) se atirando no vazio como, antes deles, [havam feito] as mulheres de Saipan."⁷⁹ (MARKER, 1996).

Ultrapassando uma noção que compreende a imagem estritamente como indicialidade do real, a montagem de *Level Five* (1996) nos coloca diante um trabalho de rememoração histórica que visa dar a compreender o horror de Okinawa a partir de uma imagem da experiência histórica de Saipan.

⁷⁹ Tradução de "Ils se sont tués par milliers, par familles(...) en se jetant dans le vide comme avant eux les femmes de Saipan."

Podemos pensar, nesse sentido, que Saipan e Okinawa - como ilhas japonesas nas quais aconteceram as violentas batalhas navais que antecederam o fim da Segunda Guerra Mundial e o trágico acontecimento das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki - são vítimas de um mesmo fenômeno histórico. Nas duas ilhas, a população nativa foi submetida aos terríveis acontecimentos da Guerra e, paralelamente, à própria política do governo japonês; a população era, assim, vítima dos bombardeios dos inimigos de seu governo e, ao mesmo tempo, vítima de uma política covarde de indução aos suicídios orquestrada pelo governo japonês - que, não esqueçamos, dizimou um terço da população da ilha.

O uso de uma imagem de Saipan nos dá uma forma de conhecimento do horror que se relaciona, como experiência histórica, às batalhas navais nas ilhas japonesas durante a Segunda Grande Guerra; mas, de maneira mais ampla, torna reconhecível e comunica uma espécie de horror - expresso pela imagem - que nos revela a violência nos gestos dos que detém o poder - sejam os que travam a Guerra e impõem seus horrores à população, sejam os governantes japoneses que impõe a lógica do morticínio massivo; ou os estrangeiros que empunham câmeras sedentos por imagens do horror - e nos colocam diante de uma reflexão sobre uma forma de saber, pela imagem, sobre a experiência da violência e o lugar de quem sofre.

A imagem da mulher de Saipan, dessa forma, torna imaginável a experiência histórica de Okinawa e, podemos dizer, torna pensável a dor a que é submetida a população da ilha. Desse modo, tal imagem dialoga com a própria ausência de documentos visuais de Okinawa, que a montagem de *Level Five* (1996) pretende superar ao buscar, em um processo de rememoração histórica, a abertura "ao esquecido e ao recalcado" para expressar, ainda que com "incompletude, aquilo que ainda não teve direito(...) à lembrança." (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Rememorar o passado, elaborar a sua dimensão trágica, pensar o que subsiste da memória, que sobreviveu à violência do apagamento, interromper a violência da imposição do esquecimento - eis o desafio que *Level Five* (1996) toma para si.

CONCLUSÃO - IMAGENS PARA UM FILME FUTURO

"Tenho uma hipótese de trabalho: é a ideia da caça. Em francês, um massacre quer dizer matar pessoas, e é também um nome técnico para caçadores – quando alguém tem a cabeça de um tigre na parede, morto por um caçador, a isto chama-se um massacre. Ou seja, simultaneamente, o ato de matar e o troféu. Ora, a mim interessa-me a ideia de que as imagens, às vezes, são troféu".

Georges Didi-Huberman.

SEQ. 01 – IMAGEM E MORTE

Imagens de arquivo do Rei Alexandre I chegando ao porto de Marselha e sendo recebido por Louis Barthou, Ministro do Exterior da França. O Rei e o Ministro são saudados por uma multidão em desfile de carro aberto. Repentinamente, há um tumulto. O Rei e o Ministro são atingidos por tiros. Planos próximos do Rei desfalecendo. Um dos primeiros assassinatos captado em filme.



Imagem em câmera lenta do Rei Alexandre I da Iugoslávia morto.

NARRADOR:

Este foi um dos primeiros assassinatos capturados em filme. Distribuído por cinejornais, a morte de um homem interessou a

peças do mundo inteiro. Foi um dos cinejornais mais vistos à época.

Letreiro 'Alexander Murdered' da Universal Newsreel.

Imagem anterior ao assassinato de Alexandre, onde é possível reparar a presença de homens com câmeras.



NARRADOR

Estes homens com câmeras não imaginavam que a morte estaria presente em suas imagens. Mas a fascinação que a morte causa na imagem é evidente no esforço de aproximar a câmera.

Sequência das imagens em que vemos a imagem do Rei em um plano mais aberto e, logo em seguida, a aproximação para captá-lo em um plano mais próximo.

NARRADOR

Depois disso, morte e imagem nunca estiveram tão próximas.

Montagem paralela e fragmentada de imagens de arquivo de guerra sem som de variadas épocas e de imagens de monumentos e símbolos de celebração à guerra:

a) Batalhas da Segunda Guerra (1939-45) e os campos de concentração e extermínio; Guerra do Vietnã (1955-75); Guerra da Coréia (1950-53); Guerra da Argélia (1954-62); Guerra da Eslovênia (1991); Guerra da Croácia (1991-95); Guerra da Bósnia (1992-95); Guerra do Kosovo (1996-99); Guerra do Golfo (1990-91); Conflitos da Palestina; Guerra do Afeganistão (2001-); Guerra do Iraque (2003-11); Guerra na Síria (2011-).

b) Monumentos em homenagem a acontecimentos de guerra de diversas cidades: Arcos do triunfo; estátuas de figuras que brandem armas; monumentos de heróis de guerra; monumentos em memória de vítimas; fortes etc.

PASSAGENS - NOTAS E MATERIAIS
[HOMENAGEM A C.M E W.B.]

"Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os"

Walter Benjamin, *Passagens*

"Planos que lamentamos, até o último momento, não utilizá-los [na montagem] porque eles são 'geniais' mas 'não têm espaço/encontram lugar' [no filme]." (MARKER, 1973)



"O olhar dela está fixado em algo de distante e catastrófico. Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós(...) [Diante da imagem] o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás". (BENJAMIN, 1994, p.94)

⁸⁰ Fig. 14. "K.Dauthendey e sua esposa, 1o. de Setembro de 1857", São Petesburgo.
Fig. 15. "Beatriz Allende, 18 de Setembro de 1973", Havana.

A - Epistemologia Markeriana

"O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada(...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso." (ADORNO, 2003, p.35)

"O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados." (ibidem, p. 30)

"Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão, quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever" (ibidem, p. 35-36)

B - Imaginação e montagem. O fundo do ar é vermelho.

"Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas." (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p. 211-212)

"Um belo dia, desempregada, eu tinha decidido de ir colocar em ordem o depósito da ISKRA⁸¹. Era literalmente um depósito, tinha estantes onde se empilhavam todas as latas de todas as pessoas que haviam gravado coisas em um momento ou em outro depois de 68, e que não haviam jamais feito nada. Tomadas de todos os tipos estavam acumuladas ali, cheias de etiquetas – etiquetas por vezes paranóicas, clandestinas, disfarçando o conteúdo da lata. Eu, então, tinha começado a abrir estas latas, um pouco enferrujadas (isso exigia mais na abertura da lata), a recolocar um pouco de ordem nisso tudo... e a descobrir tantas coisas formidáveis. Eu contava isso ao Chris, e eu lhe dizia 'Existe um filme *por fazer*, um filme colagem que contasse uma história a partir de todos estes pedaços' Ele aceitou o desafio, e começamos, - era 1973 - a catalogar o

⁸¹ "ISKRA é originalmente SLON (*Service de Lancement des Œuvres Nouvelles*, 'elefante' em russo). E SLON nasceu de uma evidência: que as estruturas tradicionais do cinema, pelas funções predominantes que atribuem ao dinheiro, constituem a forma mais forte de todas as censuras(...) SLON não é uma empresa, mas uma ferramenta (...) que é se define pelo catálogo de seus filmes, filmes que não deveriam existir" (SLON, 1971)

material do ponto de vista dele, com objetivos entretanto que foram acrescentados." (MAYOUX, 1997, p. 94)

"O que elas têm em comum, estas imagens esquecidas nos fundos das latas depois de cada filme terminado, estas sequências montadas que num certo momento desaparecem da montagem, estas 'tomadas', estes 'não utilizados' (NU nos códigos dos montadores)? Era o primeiro projeto deste filme: interrogar de alguma maneira, em torno de um tema preciso (a evolução da problemática política no mundo nos anos 67/70), nosso recalque em imagens." (MARKER, 1977)

Era preciso encontrar "uma forma que não fosse classificação (que consiste em pôr juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão totalitária) nem *bricabracque* (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a não autoridade do arbítrio)". Fazia-se necessário, portanto, encontrar uma relação entre imagens, uma constelação crítica, uma montagem, que desse contas de uma compreensão de que "as diferenças desenham configurações e as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência." (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 399)

"Depois de 68, muitas pessoas se lançaram no cinema sem saber muito para onde ir. Eles se deparavam com uma massa de película um pouco disforme, não sabendo de forma alguma como lhe dar vida, e Chris pegava tudo isso em suas mãos, se isolava e se concentrava nesse material para articulá-lo [montá-lo]. Ele é capaz de estruturar uma montagem de coisas que lhe são estranhas, inclusive as coisas mais inesperadas, porque ele tem um espírito tão analítico quanto sintético, uma acuidade do olhar, uma curiosidade de campo [*tout terrain*], uma faculdade de empatia com os outros e o desejo de lhes dar o cinema. (MAYOUX, 1997, p. 95)

"A imaginação não é a fantasia; não é tampouco a sensibilidade, embora seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe, primeiramente, além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que ele atribui a essa faculdade lhes dão um valor tal (pelo menos a partir de quando tenhamos compreendido bem o pensamento do autor), que um sábio sem imaginação revela-se tão somente como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto". (BAUDELAIRE, 1976, p. 329)

"De que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade [da história] com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão." (BENJAMIN, 2007, p. 503)

"Esses pensamentos complexos são, evidentemente, como todo pensamento, o álbi conceitual de uma necessidade econômica.

Nesse caso: o desejo de fazer um filme de montagem dedicado aos sete últimos anos, e particularmente sob o ângulo das modulações e metamorfoses do tema revolucionário no mundo atual, o mês de Maio 68 por ter sido para a França o eixo simbólico, desprezível e profundo(...) Eu sei que não terei o orçamento [os fundos] nem os meios de pesquisa adequados para um tema tão vasto. Então, para mim, os dissecamentos [*épluchures*]. Com tudo o que eu mesmo e os outros não retivemos, não utilizamos, farei meu filme que eu tinha, por um momento, sonhado batizar com uma expressão empregada pela primeira vez num sentido construtivo: As latas de lixo da História." (MARKER, 1973)

"[O historiador] seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *Chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas, que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder" (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54)

"Aquilo que o filósofo sabe ser impossível por direito é aquilo cuja possibilidade apesar de tudo é experimentada pelo historiador e pelo artista. Possibilidade evidentemente parcial, errática, que permanentemente cabe retomar, recomeçar, reconfigurar" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

"Qual cineasta não sonhou em, um dia, reunir seus erros, ou ao menos reconsiderá-los para reutilizar os planos, as sequências, os rolos malogrados? Ao mergulhar de novo nas imagens, é muito provável que nelas encontrássemos um tema comum: o da reflexão. (...) Em conjunto (e somente no conjunto) poderia-se dizer que paralelamente aos filmes 'feitos' que descrevem, em geral, o tempo do acontecimento, o tempo da ação; seus erros, suas recaídas, seus dissecamentos/desmiuços [*épluchures*] descrevem o tempo da reflexão" (MARKER, 1973)

"O inconsciente do tempo chega até nós nos seus rastros e no seu trabalho. Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contra-motivos ou contra-ritmos, 'quedas' e 'interrupções', sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos acontecimentos do passado" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.155)

C - Legibilidade [*Lesbarkeit*]



"Em Helsinque, havia uma equipe da Coréia do sul e o cozinheiro dessa equipe era o homem que, em 1936, havia ganhado a maratona diante das câmeras de Leni Riefenstahl. Só que na época, ele era japonês. Nunca sabemos o que filmamos. Leni Riefenstahl pensara ter filmado um japonês, mas filmara um coreano. Eu, seguindo o campeão de salto chileno pensava ter filmado um cavaleiro, mas filmara um putschista que se tornaria o general Mendoza da junta de Pinochet. Nunca sabemos o que filmamos." (MARKER, 1977-1993)

"Há o trabalho do tempo que dá novamente a cada frase, cada menção, cada evento um valor que poderia escapar ao instante de sua apreensão. Há as relações que esses planos órfãos da montagem estabelecem entre si." (MARKER, 1973)

"O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa 'legibilidade' constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte do *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação" (BENJAMIN, 2007, p. 505)

"Seria ainda mais exato falar de 'constelações', no sentido de Walter Benjamin, sob a condição de insistir no caráter sempre *permutável* das configurações obtidas a cada vez. Se Warburg, por uma *mise en abyme* fotográfica suplementar, havia adquirido o hábito de fotografar cada montagem obtida, antes de desarrumá-la com uma nova transformação, era porque a coerência de seu gesto residia na própria permutabilidade: em suma, no incessante *deslocamento combinatório* das imagens, de prancha em prancha, e não num 'ponto final' qualquer (que seria o equivalente visual de um saber absoluto). Com todo rigor, não podemos nos deter num 'resultado', numa interpretação que é sempre modificável por direito, que espera a surpresa de uma nova distribuição e que, portanto, nunca volta a se fechar numa 'unidade', seja qual for. (...) Warburg havia compreendido que devia *renunciar a fixar as imagens*, assim como um filósofo precisa saber renunciar a fixar suas opiniões. O pensamento é uma questão de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose." (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.389)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma* (1958) Em: *Notas de literatura I*. São Paulo, Duas cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome; O cinema de Guy Debord* Em: *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998. Disponível em: <http://bit.ly/1eftlQH> e <http://bit.ly/1pwdx1E>.

AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto* Em: *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2008). Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Catarina Amaral. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2013.

ALEA, Tomás Gutierrez. *O espectador contemplativo e o espectador ativo; Identificação e distanciamento. Aristóteles e Brecht* Em: *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

ANDRADE, Fábio. *Era um vez Eu, Verônica, de Marcelo Gomes* (2012) Em: *Cinética*, In Loco - 45o. Festival de Brasília, Setembro de 2012. Disponível em: <http://bit.ly/1fc37j4>

ARENDT, Hannah. *Men in hard times*. New York: Harcourt, 1970.

ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo* Em: *L'écran français*, nº 144, 30 de março de 1948. Disponível em: <http://bit.ly/M5KuzI>

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984,

BARTHES, Roland. *Diderot, Brecht, Eisentein; O terceiro sentido; Retórica da Imagem* Em: *O óbvio e o obtuso* (1982a). Lisboa: Edições 70, 2009,

BAUDELAIRE, Charles. *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) Em: *Ouvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976. Disponível em: <http://bit.ly/1nrUPoA>

BAZIN, André. *Lettre de Sibérie* Em: *France Observateur*, número 433, 30 de Outubro de 1958.

BAZIN, André. *Ontologie de l'image photographique* (1945) Em: *Qu'est-ce que le cinema?*. Paris: Éditions du Cerf, 2011.

BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe* (1922). *Ensaaios reunidos - escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. *As armas do futuro* (1925); *O capitalismo como religião* (1921) Em: LÖWY, Michael (org.). *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2a. versão) (1936). Porto Alegre: Editora Zouk, 2012a.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (3a. versão) (1938) Em: *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012b.

BENJAMIN, Walter. *Eduard Fuchs, colecionador e historiador* (1937); *Teorias do fascismo alemão* (1930) Em: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1a. versão) (1935); *O autor como produtor* (1934); *O narrador* (1936), *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht* (1931a); *O Surrealismo: o último instantâneo da*

inteligência européia (1929); *Pequena História da Fotografia* (1931b) Em: *Obras Escolhidas 1 - Mágia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 2 - Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Prólogo epistemológico-crítico* (1925) Em: *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939) Em: *Coleção Os pensadores*, Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte* (1940), Sobre o conceito de história, tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller Em: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2012c.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória* (1939). São Paulo: Editora MWF Martins Fontes, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1 - A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.

BORGES, Jorge Luís. *El Aleph* (1974) Em: *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BORGES, Jorge Luís. *Funes el memorioso* (1942) Em: *Ficciones*. Madri: Alianza Editorial, 2000.

BORGES, Jorge Luís. *Nova refutação do tempo* (1947) Em: Outras inquisições. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luís. *Kafka e seus precursores* (1951) Em: Outras inquisições. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRECHT, Bertold. *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin* (1992) Em: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012

COSTA, Marcelo. *O espiral e o quadrado: a arte e a ética do tempo perdido*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANEY, Serge. *Prefacio a Ici et Ailleurs (Godard/Miéville)*, 1977. Disponível em: <http://bit.ly/1fADyTI>

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento: Cinema I* (1983). Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações* (1990). São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Le cerveau c'est l'écran* Em: *Cahiers du Cinéma*, número 380, 1986.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (1967). São Paulo: Contraponto, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente* (2002). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Como abrir los ojos?* Em: FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013b. Disponível em: <http://bit.ly/1huByfk>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo* (2004). Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images, evenement, durée* Em: Images Re-vues, hors-série 1, número 01, 2008. Disponível em: <http://imagesrevues.revues.org/787>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha* (1992). São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*, 2008b. Disponível em: <http://bit.ly/18Tay5o>

FAROCKI, Harun. *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As damas de companhia* (1965); *O que é um autor?* (1969) Em: Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *O preço de uma reconciliação extorquida* Em: Vladimir

Safatle, Edson Teles. (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema* (1980). 1989

GODARD, Jean-Luc. *Conversa Jean-Luc Godard / Serge Daney* Em: *Cahiers du cinéma*, número 513, 1997.

GODARD, Jean-Luc. *Entretien avec Marguerite Duras* Em: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard - Tome 2 (1984-1998)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

GRÉLIER, Robert. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

HANSEN, Miriam. *Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia* (1987) Em: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012

KOIDE, EMI. *Por um jogo da memória - jogo da memória em Chris Marker*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2011.

LANZMANN, Claude. *Shoah* (catálogo), 1985.

LEANDRO, Anita. *Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem* Em: *Comunicação e educação*, número 21, 2001.

LEANDRO, Anita. *Desvios de imagens* Em: *E-compós*, volume 15, número 1, 2012.

LEANDRO, Anita. *O tremor das imagens: Notas sobre o cinema militante* Em: *Devires*, Belo Horizonte, volume 7, número 2, jul-dez 2010, p. 98-117.

LEONEL, Nicolau Bruno. *Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de Le fond de l'air est rouge*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2010.

LEMAÎTRE, Bárbara. *Sans Soleil: o trabalho do imaginário* Em: *Significação*, número 38, 2012.

LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LISSOVSKY, Maurício. *Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro* Em: *Facom*, número 23, 2011.

LISSOVSKY, Maurício. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna* Em: DOCTORS, Márcio (Org.) *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história" (2001)*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MARKER, Chris. *La jetée* (1961). New York: Zone Books, 2008.

MARKER, Chris. *Du bon usage des épiluchures. Lettre d'intention du dossier de production* (1973). Disponível em: <http://farlefilm.net/features/1973>

MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge: Préface à la sortie* (1977). Disponível em: <http://farlefilm.net/features/1977>

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844). São Paulo: Boitempo, 2001.

MARX, Karl. *Para a crítica da economia política* (1859), tradução de Néelson Jähr Garcia. Disponível em: <http://bit.ly/1jZhh4w>

MAYOUX, Valérie. *Témoignage de Valérie Mayoux: monteuse* Em: *Positif*, n° 433, março de 1997), p. 93-95. Disponível em: <http://bit.ly/1s3nJuf>

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009.

NIETZSCHE, Friederich. *Da utilidade e desvantagem da história para a vida* Em: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OVIEDO, Antonio. *Nota preliminar* Em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A ficção documentária: Marker e a ficção da memória* (2001) Em: *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens* (2001). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHA, Marília. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

ROUILLÉ, André. *A fotografia - entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Ed. Senac, 2009.

SANDER, August. *Carta para Erich Stenger* (1925) Citado em: LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado - Cultura da memória e guinada subjetiva* (2005). Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia* (1977). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ULM, Hernán. *Anacronía y desterritorialización: políticas y cuestiones de la imagen*. 2o. Congresso Internacional de História: Cultura, Sociedade e Poder (Anais), 2008. Disponível em: <http://bit.ly/QKoFbk>

MEIO ELETRÔNICO

FRODON, Jean-Michel. *Chris Marker, explorateur du siècle* Em: *Slate*. Paris, 31 de Julho de 2012. Disponível em: <http://bit.ly/Qdl2Gr>

GILLES, Jacob. *Disparition de Chris Marker, chat qui s'en va tout seul* Em: *Huffington Post*. Paris, 30 de Julho de 2012. Disponível em: <http://huff.to/NDHtG3>

GUZMÁN, Patricio. *Lo que debo a Chris Marker*. 2012. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>

LÖWY, Michael. *Precisamos parar o trem suicida da civilização capitalista ocidental antes que seja tarde* Em: *Brasil de Fato*, 7 de Novembro de 2013. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/26512>

VARDA, Agnes. *Chris Marker*, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/Qdl2Gr>

FILMOGRAFIA

A batalha do Chile - A insurreição da burguesia (1975). Patricio Guzmán, 100 minutos.

A batalha do Chile - O golpe militar (1977). Patricio Guzmán, 90 min.

Aqui e acolá (Ici et Ailleurs) (1976). Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, 50 minutos.

A saída dos operários da fábrica (1995). Harun Farocki, 36 minutos.

Elegia a Alexandre (Le tombeau d'Alexandr) (1993). Chris Marker, 120 minutos.

História(s) do Cinema (Histoire(s) du cinéma) (1988-1998). Jean-Luc Godard, 270 minutos.

O fundo do ar é vermelho (Le fond de l'air est rouge) (1977-1993-2008). Chris Marker, 240 minutos.

Level Five (1996). Chris Marker, 106 minutos.

Sem Sol (Sans Soleil) (1982). Chris Marker, 100 minutos.

Tokyo Ga (1985). Wim Wenders, 92 minutos.