

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

JOSE EDUARDO KAHALE

O CINEMA ENSAIO DE CHRIS MARKER: NARRATIVAS INTERTEXTUAIS

NITERÓI

2013

JOSÉ EDUARDO KAHALE

**O CINEMA ENSAIO DE CHRIS MARKER: NARRATIVAS
INTERTEXTUAIS**

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

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói
Agosto//2013

K12 Kahale, José Eduardo.

O cinema ensaio de Chris Marker: narrativas intertextuais / José Eduardo Kahale. – 2013.

193 f. ; il.

Orientador: João Luiz Vieira.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

Bibliografia: f. 181-186.

1. Cinema. 2. Ensaio. 3. Intertextualidade. 4. *Level five* (Filme). 5. Elegia a Alexandre (Filme). I. Vieira, João Luiz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.43

JOSÉ EDUARDO KAHALE

O CINEMA ENSAIO DE CHRIS MARKER: NARRATIVAS INTERTEXTUAIS

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

Niterói, 2 de agosto de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Luiz Vieira – ORIENTADOR - UFF

Prof. Dr. Cezar Migliorin –UFF

Prof. Dr. Luiz Augusto de Rezende - UFRJ

Prof. Dr. José Carlos Monteiro dos Santos – professor convidado - UFF

Niterói, RJ

2013

Para minha esposa Claudine e minha filha Satya por todo amor, apoio e carinho que compartilhamos todos os dias de nossas vidas, e que me dão a força, a coragem e a alegria de viver na minha eterna busca pela felicidade e o autoconhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor João Luiz Vieira, que diante de tantos compromissos, aceitou me orientar neste percurso. Além de sua orientação, pude contar com sua amizade, experiência e estímulo para superar minhas dificuldades e ampliar meus horizontes além de nossa pesquisa. Agradeço por sua orientação em todos os sentidos mas, principalmente, por ter me mantido motivado e um apaixonado pelo cinema por todo este tempo. A confiança e liberdade de trabalho depositadas em nossa relação foram fundamentais para que eu alcançasse os meus objetivos neste mestrado. Bon courage.

Meu obrigado, com muito carinho, ao professor José Carlos Monteiro, meu primeiro mestre e conselheiro, parceiro de todas as horas e quem primeiro me apresentou Chris Marker. Com seu estilo inigualável, um exímio na arte da escrita, Monteiro estará sempre no lugar máximo de minha referência na busca por uma melhor qualidade de textos. Em especial, devo agradecer ao professor Monteiro a rigorosa revisão de minha dissertação tanto quanto aos aspectos ortográficos como aqueles relacionados ao rigor da escrita acadêmica.

À todos os professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, em especial a professora Simone Sá, e aos professores Fernando Morais, João Luiz Vieira, Tunico Amâncio, Benjamin Picado e Antonio Junior, agradeço pela dedicação durante as disciplinas ministradas que me apoiaram no desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à professora Consuelo Lins do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ por ter proporcionado a realização do curso do professor Antonio Weinrichter sobre Cinema ensaio e Found Footage, elevando consideravelmente o nível e o acesso as informações necessárias a minha pesquisa.

Nesse sentido, agradeço ao próprio professor Antonio Weinrichter, pelo excelente curso ministrado na UFRJ, como também pela inestimável disponibilidade para avaliar meu trabalho. Mesmo após seu curso, o professor Antonio sempre manteve a porta aberta para trocarmos informações e aconselhamentos.

Agradeço à todos os colegas de turma que compartilharam comigo as aulas e os dramas na realização do mestrado.

Agradeço a todos os alunos da graduação do curso de cinema da UFF que tive a grata oportunidade de acompanhar como professor durante meu estágio docência. Junto a eles, pude colocar as principais questões de minha pesquisa e aproveitar para desenvolver novas linhas de raciocínio. Em especial, agradeço a minha amiga cinéfila e aluna ouvinte, Marcia Magda. Agradeço por sua amizade e por ter sido uma ouvinte tão atenta a minhas dúvidas.

À Tatiana Monassa, aluna de pós-graduação em cinema na Universidade de Paris III, que me recebeu tão carinhosamente em Paris, indicando “o caminho das pedras” na pesquisa junto a Cinemateca Francesa e no Centro George Pompidou, o meu muito obrigado.

Agradeço à receptibilidade da Cinemateca Francesa e do Centro George Pompidou por disponibilizarem todo o acervo de filmes, livros e revistas sobre Chris Marker. Sem este apoio não seria possível o acesso a boa parte dos filmes e dos documentos mais raros sobre Marker.

Meu muito obrigado à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Restruturação e Interiorização das Universidades Federais pela concessão da bolsa de estudo de mestrado.

Um agradecimento muito especial e afetuoso aos meus grandes amigos Mário Pícoli e Maria Alice que disponibilizaram sua casa em Cabo Frio no momento mais crítico da dissertação. Ela permitiu isolar-me dos problemas e concentrar-me exclusivamente na leitura dos textos e na escrita dos capítulos.

À minha amiga Lucia Figueiredo que me apoiou, por pura amizade, esclarecendo as dúvidas que tive em relação ao idioma francês.

E, especialmente, agradeço à minha esposa Claudine, minha melhor amiga, companheira de toda minha vida por longos vinte e cinco anos. Por todo apoio, estímulo e compreensão e que tanto insistiu e me encorajou para que eu fizesse este mestrado. Enfim, sou grato a nossa pequena Satya pela verdade e afeto que alimentam e inspiram minhas emoções.

[...] où peut-être la flèche arrivera au bout de sa course...
mais là, ça n'a plus aucune importance. Tout est dans le
geste du tireur. La flèche n'a pas plus de but que n'en a
la vie: ce qui compte c'est la politesse envers l'arc.

Le dépayés, Chris Marker

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
RESUMO E ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	12
Objetivos, Justificativas e hipóteses	16
Descrição do capítulos	17
1- O CINEMA ENSAIO – QUANDO TRANSGREDIR É CRIAR	22
1.1- O filme-ensaio: uma ideia antiga, um conceito novo e controverso	22
1.2- Entre a literatura, o documentário, o cinema de arte e o experimental	30
1.3- A herança filosófica e literária do "filme-ensaio"	33
1.4- Uma breve história do cinema-ensaio.....	42
2- A PRODUÇÃO CULTURAL E INTERTEXTUALIDADE	53
2.1- Dialogismo e polifonia	54
2.2- Intertextualidade	56
2.3- Transtextualidade	60
2.4- Transtextualidade na obra de Marker	62
3- O CINEMA ENSAIO DE CHRIS MARKER: POLIFONIA E DIÁLOGOS	64
3.1- Uma questão de método	64
3.2- Do contexto ao texto. Erudição, arte e luta: uma mistura explosiva.....	66
3.3- Do texto ao cinema:	
a cinematografia ensaística de Marker e seus principais diálogos intertextuais..	75
3.3.1- Chris Marker e a Nouvelle vague	75
3.3.2- A arquitextualidade da forma ensaio	79
3.3.3- A questão das várias vozes do autor	80
3.3.4- O Às da montagem e um novo paradigma ns função de imagens fixas nas narrativas cinematográficas.....	84
3.3.5- O cinématogramme	88
3.3.6- Um homem marcado por uma imagem-texto de infância	98
3.3.7- Henri Michaux, mais que uma referência, uma influência pessoal	105
3.3.8- Epígrafes e citações	109
3.3.9- O trabalho com material de arquivo	112
4- LEVEL FIVE (1996)	116
4.1- A intertextualidade entre <i>Le dépays</i> (1982), <i>Sans Soleil</i> (1982) e <i>Level Five</i> (1996)	116
4.2- A arquitextualidade de <i>Level five</i> . Ficção, Documentário, um ciber-ensaio ou um filme instalação	121
4.3- O dispositivo fílmico de <i>Level five</i> no ciberespaço e outros diálogos	129
5- ELEGIA A ALEXANDRE (1993)	147
5.1- Uma garrafa lançada ao mar	147
5.2- Homenagem ao cinema militante – Grupo Medvedkine	152
5.3- Cinema é história, uma contra análise da sociedade?	154
5.4- Uma elegia ao cinema construtivista russo	163
6- CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
7- BIBLIOGRAFIA	173
8- ANEXOS	179
Anexo 1- Poema <i>La Jetée</i> , par Henri Michaux	180
Anexo 2- <i>Je vous écrit d'un pays lointain</i> , par Henri Michaux	182

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	Introdução dos <i>Ensaaios</i> (1580) de Michel de Montaigne	33
Fig. 1	Coleção <i>Petite Planète</i> e os ensaios fotográficos de Marker	81
Quadro 2	Sequência de <i>Carta da Sibéria</i> (1957) com três versões	92
Quadro 3	<i>La Jetée</i> e o Pathéorama.....	97
Quadro 4	Plano de <i>La Jetée</i> : Nada distingue as lembranças dos outros momentos.	102
Fig. 2	Sequência final de <i>La Jetée</i>	105
Fig. 3	Imagens do CD-ROM <i>Immemory</i> – Júlio Verne e a <i>Famille Fenouillard</i> .	108
Fig. 4	Imagens do CD-ROM <i>Immemory</i> - ilustrações em gravura e fotografias.	110
Quadro 5	Epígrafes de filmes de Marker.....	117
Quadro 6	Citação de <i>Neuromancer</i> em <i>Level five</i> (1996)	118
Fig. 5	Chris Marker, o gênio da montagem – <i>Level five</i> (1996)	119
Quadro 7	Uso de material de arquivo: <i>Le fond de l'air est rouge</i> (1977)	121
Quadro 8	O arqueiro, <i>Le dépayés</i> (1982)	125
Quadro 9	<i>Optional World Link</i> – <i>Level five</i> (1996)	138
Fig. 6	<i>Pick your mask, changer la vie</i>	139
Fig. 7	Um mar de Sargaço cheio de algas binárias	143
Fig. 8	Cartela com o título do filme: <i>Level five</i> (versão francesa)	144
Fig. 9	“Download” da imagem de Laura - <i>Level five</i>	149
Fig. 10	É possível se apaixonar por uma imagem? – <i>Laura</i> (1944)	149
Fig. 11	A câmera de vigilância, o salto mulher e do alfaiate da torre Eiffel	151-152
Quadro 10	<i>Kino</i> de Jay leyda, com imagens do filme de Medvedkine na capa.....	155
Fig. 12	DVD do Grupo Medvedkine – <i>Le filme est une arme</i>	159
Quadro 11	Início do filme <i>Elegia a Alexandre</i>	164
Fig. 13	Medvedkine e Isaac Babel. Plano e contra-plano de uma mesma imagem..	165
Quadro 12	Militar dos Romanov ordenando aos pobres que tirassem o chapéu	166
Quadro 13	Arte construtivista: arte moderna	170
Fig. 14	Primeira citação de <i>Aelita</i>	171
Fig. 15	Momumento aos “heróis” do Encorajado Potemkin	171
Fig. 16	Medvedkine, Vertov e Jean-Luc Godard	172
Fig. 17	Montagem simulando efeito plano ponto de vista de <i>Aelita</i> e <i>Le Bonheur</i> ..	173
Fig. 18	Imagens de <i>Le bonheur</i> (1934). Medvedkine	174
Quadro 14	Procedimento de <i>arret sur l'image</i> . Meu propósito e interrogá-las	175

RESUMO

Este trabalho investiga o modo como o artista e cineasta Chris Marker (1921- 2012) transpõe para o cinema a forma estilística dos ensaios filosóficos clássicos, para expressar suas ideias e sentimentos sobre os principais acontecimentos históricos e a memória da sociedade do século XX. Nossa abordagem está focada em suas elaborações cine-ensaísticas através de narrativas intertextuais. Utilizamos os preceitos da teoria sobre o dialogismo formulada por Mikhail Bakhtin e desenvolvida como intertextualidade por Julia Kristeva e posteriormente ampliada para transtextualidade por Gérard Genette. Dessa forma, apresentamos os principais procedimentos técnicos e conceituais utilizados por Marker no desenvolvimento de uma cinematografia diferenciada vinculada à busca do significado oculto ou aparente das representações da realidade e do pensamento da humanidade. Nesta pesquisa, também destacamos o trabalho pioneiro na construção de um diálogo intertextual entre o audiovisual e a cibercultura. A partir desta fundamentação teórica realizamos a análise fílmica de *Level five* (1996) e *Elegia a Alexandre* (1993).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema-ensaio. Intertextualidade. Transtextualidade, *Level five*. *Elegia a Alexandre*

ABSTRACT

This work investigates how the artist and filmmaker Chris Marker (1921 - 2012) succeeds in transposing the style of the literary philosophical essay to the cinema, in order to express his opinions and feelings about major historical events and memories of twenty century society. Our approach is focused on its Marker's cine-essayistic elaborations through a web intertextual narratives. The main precepts of Bakhtin's theory on dialogism later developed by Julia Kristeva as intertextuality and then expanded to transtextuality by Gérard Genette are the key methodological tools used here. Thus, we present the main conceptual and technical procedures employed by Marker in developing his cinematic work linked to his search for hidden meanings or apparent representations of the reality and the thought of humanity. In this research, we have also highlighted the pioneer work in building an intertextual dialogue between the audiovisual practice and the cyberculture. From this theoretical framework we then analyze the films *Level five* (1996) and *The last Bolshevik* (1993).

KEYWORDS: Cinema Essay. Intertextuality. Transtextuality. *Level five*. *The Last Bolshevik*

O CINEMA ENSAIO DE CHRIS MARKER: NARRATIVAS INTERTEXTUAIS.

INTRODUÇÃO

A obra múltipla e inovadora de Chris Marker desafia a investigação tradicional, tamanha a sua extensão, variabilidade e complexidade. Para o público brasileiro, e notadamente para estudantes da linguagem audiovisual, a obra de Chris Marker constitui um referencial de primeira ordem. Não apenas pelas ricas sugestões do uso criativo da tecnologia, que nos ensina a lidar com os dispositivos audiovisuais – mas sobretudo porque ele nos propõe uma reflexão sobre formas alternativas de um cinema voltado para o pensamento e o significado das representações imagéticas para a memória das sociedades. Em diferentes fases e com os mais diversificados instrumentos, este artista francês sempre foi vanguardista – e principalmente um humanista que se serve das imagens para pensar o mundo.

Não é fácil classificar Chris Marker reduzindo sua vasta biofilmografia a uma única categoria de expressão artística. Guy Gauthier (2011, p. 9), com a chancela de quem o acompanha desde o início de seus primeiros trabalhos, o define como um "*bricoleur multimídia*" e "*le guetteur du demi-siècle*" (o vigia de metade do século)¹. Para Gauthier, Chris Marker é um dos maiores observadores da história de nossas sociedades. Ao percorrer a filmografia do artista vemos passar de forma acelerada toda a história intelectual, ideológica e das técnicas audiovisuais da segunda metade do século XX. Desde a fotografia ao CD-ROM, passando por várias formas cinematográficas, pelo vídeo, a televisão e a imagem virtual, Marker explorou, quase que metodicamente, todas as invenções que revolucionaram as artes visuais, perpetuando imagens em um tempo que Walter Benjamim chamou da "era da reprodução técnica".

É paradoxal, no entanto, que durante tantos anos a vasta e rica obra de Chris Marker tenha passado relativamente despercebida do grande público e, mesmo no meio acadêmico, tenha ficado restrito a um grupo de pesquisadores especializados. Esta ideia do relativo anonimato do cineasta e do recente interesse da academia pelo seu trabalho é

¹ Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*. Paris: L'Harmattan, 2001. Este ensaio, escrito por um crítico que o acompanhou há décadas, é considerado uma investigação profunda sobre o modo como a técnica de colagem de Marker em seus primeiros ensaios literários transmigra para o cinema e para as instalações multimídias. Por esta razão, sua obra contempla uma rica biobibliografia. Ver resenha de Françoise Audé, In *Positif*, n. 505, Março 2003, p. 103

melhor desenvolvida no prefácio de Philippe Dubois no livro *Théoreme 6 - Recherches sur Chris Marker*, publicado em 2006 pela Presses Sorbonne Nouvelle. Nele, Dubois nos fala sobre sua principal motivação para editar um livro todo dedicado a pesquisas sobre quem ele considera o mais célebre cineasta desconhecido².

O autor manifesta estranheza pelo fato de uma das obras mais importantes no campo do audiovisual dos últimos cinquenta anos seja, de forma paradoxal, tão pouco estudada, principalmente se compararmos à quantidade de pesquisas dedicadas a seus pares, como por exemplo, Alain Resnais e Jean-Luc Godard. Dubois ainda assinala que a relativa discricção das pesquisas sobre a obra de Marker compreende, na sua grande maioria, textos universitários, pequenos artigos e algumas críticas sobre seus filmes, sendo raros os estudos mais abrangentes e profundos. Por outro lado, Dubois observa que recentemente esta situação de relativo ostracismo acadêmico em torno de Marker está em plena e vigorosa mudança, com a publicação de livros e pesquisas de autores como Guy Gauthier (2001), Raymond Bellour (1997), Catherine Lupton (2005), Laura Rascaroli (2009) e Timothy Corrigan (2011), entre outros. Todas, como podemos observar, tratam-se de publicações a partir do final da década de 1990.

Outro dado importante observado por Dubois é o recente interesse suscitado pela obra de Marker junto a jovens estudantes de cinema. Trabalhando há alguns anos como diretor de pesquisa na UFR³ Cinéma et Audiovisuel de Paris III, Dubois tem visto chegar a cada ano mais projetos de pesquisa sobre Chris Marker com os mais variados ângulos de abordagem. O autor credita este recente interesse pela obra do artista a várias razões como, por exemplo, o trabalho inusitado com imagens utilizando-se dos novos recursos digitais; as suas instalações multimídias; a interação com a internet; e principalmente a singularidade do artista, que escapa a qualquer definição ou classificação, e enfim, no seu trato com as tecnologias emergentes na criação de novas formas de narrar.

Na filmografia do cineasta, que engloba mais de 60 filmes, alguns se projetaram com luz especial e acima de tudo são verdadeiros marcos de um cinema de vanguarda para expansão da linguagem cinematográfica. Entre eles, destaca-se o curta metragem de 28 minutos *La jetée* (1962). Considerado uma obra prima, um verdadeiro *cult movie*, *La jetée* revolucionou a forma do filme ao utilizar apenas fotografias estáticas e uma narração em

² O próprio Marker ironiza esta situação. Na introdução do filme de Marker *Leila attacks* (2006) aparece a cartela: “Chris Marker, the best known author of unknown movies”. *Leila attacks* é um curta de um minuto, distribuído junto com o DVD de *Chats Perchés* (2004), produzido pela Icarus Films.

³ UFR : *Unité de Formation et de Recherche*.

off para dar sentido à duração do tempo.⁴ Tem sido esta a marca do cineasta, que usa o documentário ou a ficção e procedimentos inovadores para refletir sobre os principais acontecimentos da história mundial do século XX. Como fez, por exemplo, em *Carta da Sibéria* (1957), um filme considerado pioneiro na apropriação de procedimentos literários na sua forma ensaística para implementação de uma nova linguagem cinematográfica. Outra obra magistral do cineasta é *Le fond de l'air est rouge* (1977), um épico sobre a história da luta revolucionária utilizando de forma primorosa apenas o trabalho com material de arquivo. Do mesmo modo devem ser vistos *Sans soleil* (1982) e *Level Five* (1996), como uma meditação global sobre a memória e suas formas de midiaticização integrando tecnologias de processamento de imagem e a linguagem hipertextual das novas mídias digitais; e também *Le tombeau d'Alexandre* (1993), que é certamente uma extraordinária elegia da utopia da Revolução Soviética e de seu cinema construtivista na sua forma de apresentar um texto histórico através de um ensaio audiovisual. Estas obras são considerados marcos referenciais do cinema em forma de ensaio, incorporando com uma técnica impecável vários elementos intertextuais como poesia, imagens fixas, imagens em movimento, narração em *off*, animação e efeitos visuais. Nestes títulos, e em vários outros, predomina o que se chama *cinema-ensaio*, conceito que lhe rendeu a alcunha de “Le Montaigne 1:1.33 do cinema”⁵.

Além de filmes, Marker realizou ensaios fotográficos, como *Coreanas* (1959) e *Staring Back* (2007). Esses ensaios inovadores combinam textos e imagens de forma totalmente diversa. Seus textos se preocupavam menos em explicar as fotografias do que em problematizar questões existenciais, acrescentando às imagens novos significados narrativos. Os ensaios fotográficos e cinematográficos de Marker abordam filosoficamente as principais questões ideológicas e os conflitos sociológicos do século XX, sempre por meio das tecnologias mais emergentes. Este é um elemento diferenciador.

Mais recentemente, extrapolando os limites do cinema, Marker realizou experimentos com construções audiovisuais digitais e transmidiáticas. Várias de suas instalações multimídias foram expostas nos principais museus do mundo, como *Zapping*

⁴ A admiração por este filme chegou até ao *mainstream*: em 1995, inspirado em *La jetée*, Terry Gilliam, um dos diretores do grupo Monty Python, fez uma ambiciosa ficção/fantasia/thriller, *Os doze macacos* (*Twelve Monkeys*), com Bruce Willis, Brad Pitt e Madeleine Stowe. Apesar de algumas críticas negativas, Marker elogia o filme (DOUHAIRE, 2009). Ver entrevista *Raro Marker* concedida ao *Libération* e publicada originalmente em 5/3/2003).

⁵ Alcinha dada pelo crítico e historiador de cinema norte-americano Richard Roud no seu texto *The Left Bank* publicado originalmente em *Sight and Sound* de 1962, 963.

Zone (1990, Paris, Georges Pompidou), *Silent Movie* (1995, Nova York, MoMA) e *Owls at noon prelude: The Hollow Men* (2005, Nova York, MoMA). Marker foi, também, o primeiro cineasta a conceber um cd-rom interativo, *Immemory* (1998), no qual explora uma narrativa audiovisual utilizando-se da linguagem de hipertexto. Ainda de forma inédita, trabalhando com imagens de síntese, ele projeta para o espaço virtual *Second Life*⁶ a *Ilha de Ouvroir*, onde abriga uma reprodução de sua exposição *A Farewell to Movies* (2008, Zurique, Museum für Gestaltung), que apresentou o ensaio fotográfico *Staring Back* (2007) e suas principais obras e realizações artísticas. Foi a primeira exposição lançada simultaneamente no mundo real e no virtual. Em 2011, aos noventa anos, realizou a exposição *Passengers* (Peter Blum Galery, NY, 2011) com fotografias de faces de mulheres no metro de Paris, à noite, roubadas por uma câmera indiscreta disfarçada em um pequeno relógio de pulso. Aos noventa e um anos, pouco antes de sua morte em 30 de julho de 2012, o espírito inquieto do artista não dava mostra de cansaço e, parecendo imortal incursionava pelo *Youtube* através de um canal próprio assinado por um de seus pseudônimos⁷, para veicular pequenos ensaios audiovisuais sobre os temas que lhe eram mais caros.

Quanto à forma, pode-se dizer que todos os textos de Marker, fílmicos, fotográficos ou escritos são, em algum sentido, experimentais e de vanguarda. Nora Alter (2006, p.91) considera que um leitmotiv do projeto artístico de Marker era justamente explorar os limites dos meios de expressão. O gênio criativo do artista sempre desafiou o convencional, provocando uma reflexão sobre as infinitas possibilidades narrativas das artes visuais, principalmente do cinema e da fotografia. A partir de certos neologismos entre as formas de expressão artística e as representações visuais, Marker abriu caminho para novas formas de representação repletas de intertextualidade. Não é à toa que o cineasta se refere a algumas de suas obras de forma sugestiva: *Le statues meurent aussi* (1953) é classificada como “filme-panfleto”, o ensaio fotográfico *Coreanas* (1959) tem “curta metragem” em seu subtítulo. O próprio *La jetée* (1962), como já dissemos, foi exibido no cinema como um “photo-roman”, e 1992 foi publicado na forma de ensaio

⁶ *Second Life* é um espaço virtual de relacionamento. Com um visual 3D é baseado na reprodução imagética do mundo e das pessoas como avatares cibernéticos: www.secondlife.com.

⁷ Utilizando o pseudônimo “Kosinki”, Marker manteve ativo um canal – *Kosinki's Chanel* no *Youtube*, onde veiculou vários vídeos, como por exemplo *Idead* (outubro de 2011) em homenagem a Steves Jobs, e *Overnigth* (2011) sobre os levantes populares nas ruas de Londres em agosto de 2011.

fotográfico como um “cine-roman”. Marker é um artista multimeios e está atento às possibilidades das narrativas cruzadas e intertextuais.

Objetivos, justificativas e hipóteses

O objetivo desta pesquisa é investigar *aspectos* relevantes da produção audiovisual de Chris Marker, indicando os principais procedimentos cinematográficos de sua obra e suas relações intertextuais com outras formas de expressões, como a literatura e a fotografia. Neste sentido, serão abordadas em especial as questões do seu *cinema-ensaio e da utilização de procedimentos estéticos inovadores* relacionando-os à visão humanista do artista Chris Marker. E para melhor dar conta da compreensão da obra do artista, pretendemos investigar também, de modo geral, as principais questões envolvidas na constituição de uma categoria cinematográfica denominada “filme-ensaio”. Enfim, e a título de ilustração, ressaltaremos a importância de alguns filmes que contribuíram para firmar a reputação de seu criador como um dos maiores mestres do ensaísmo cinematográfico.

Nosso propósito não se reduz a apresentar Chris Marker aos interessados pela sua obra. Embora de circulação restrita, o catálogo da mostra do CCBB⁸ já oferece uma visão abrangente do trabalho do artista. Além disso, há alguns livros mais ou menos acessíveis e dos quais damos conta parcialmente na bibliografia. O que nos interessa é, acima de tudo, evidenciar como Marker conseguiu abrir estradas desconhecidas no universo do audiovisual e, de modo inovador, elaborou formas estimulantes de narrativas cinematográficas repletas de referências intertextuais, estabelecendo um diálogo polifônico com os principais acontecimentos culturais e políticos de seu tempo.

Ao abordá-lo, vamos procurar destacar a hipótese de como a preocupação do artista e cineasta Chris Marker com a expansão da linguagem cinematográfica, trabalhando como poucos uma narrativa intertextual⁹ com outras formas de expressão artística, e dialogando com conteúdos simbólicos contextualizados temporal e culturalmente, estão

⁸ Só na última década Marker recebeu atenção museológica com retrospectivas e homenagens ainda em vida. No Brasil, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) realizou uma grande mostra em maio/junho/julho de 2009, intitulada *Chris Marker, Bricoleur Multimídia*, no Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo com curadoria de Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio. Esta mostra foi acompanhada de um catálogo que se constituiu em uma das primeiras bibliografias em português com texto de vários acadêmicos sobre a obra de Marker.

⁹ Utilizamos aqui o conceito de dialogismo inicialmente trabalhado por Mikhail Bakhtin e posteriormente traduzido por Julia Kristeva como intertextualidade. Este conceito, de enorme importância para compreensão da linguística moderna, será desenvolvido mais adiante no capítulo 2 desta dissertação.

profundamente vinculados à sua busca do significado oculto ou aparente de suas representações/recriações da realidade e do pensamento da humanidade de hoje.

Ao trabalharmos com esta hipótese, procuramos, primeiro, demonstrar no transcorrer de nossa dissertação, como o ensaio fílmico, em termos de estrutura formal, tem sua relação intertextual com o ensaio literário-filosófico.

Em seguida, para além das estruturas formais, desenvolvemos a hipótese de como foram deliberadas as escolhas do cineasta Marker, pela forma ensaio, para fazer com que seus textos cinematográficos fossem sempre um intertexto, com ricas referências a vários outros textos, seja na forma (ensaio) como também nos conteúdos ou nas manifestações simbólicas e culturais de nossa sociedade. Dessa forma, dissertamos como Chris Marker desenvolve uma dialética constitutiva em seus filmes, apresentando uma narrativa polifônica, mobilizando o espectador a criar seus próprios significados, através da representação do registro do factual, do imaginário e da memória das sociedades.

Achamos que a obra de Chris Marker precisa ser mais divulgada e valorizada pelas novas gerações, por sua relevância artística, cultural e filosófica. A investigação de sua contribuição, como nos propomos nesta pesquisa, poderá representar um estímulo a novas abordagens. A partir do momento em que for devidamente amplificado o significado de suas experiências, não somente estudantes, mas também profissionais que lidam com cibercultura certamente se enriquecerão em sua teoria e em sua práxis. Esta possibilidade se multiplica na atual conjuntura graças aos avanços dos dispositivos (telefones celulares, internet) que permitem a cada cidadão o registro documental – e até dramaturgicamente – do mundo e da vida.

À sua maneira, Chris Marker antecipou todos esses procedimentos. Cabe-nos estudá-los e desenvolvê-los. Este artista francês é um paradigma, em termos de inquietação, no uso dos meios audiovisuais ao nosso alcance. De seus ensinamentos, na variedade de modalidades a que se dedicou, poderemos extrair lições para o prosseguimento da exploração do imenso potencial audiovisual do ciberespaço.

Descrição dos capítulos

Conforme observava o já citado Guy Gauthier, a obra múltipla, inovadora e contemporânea de Chris Marker desafia a investigação tradicional, que não dispõe de parâmetros capazes de elucidar sua complexidade.

Tendo consciência desta dificuldade, vamos trabalhar primeiramente com uma abordagem clássica apresentando, no **CAPÍTULO 1**, uma visão panorâmica da forma ensaio na sua expressão cinematográfica. Nos capítulos seguintes, investigamos as questões focais desta monografia, ou seja, as relações intertextuais da cinematografia ensaística de Chris Marker como, por exemplo, a intertextualidade com o ensaio literário e fotográfico; com as narrativas típicas da cibercultura; com a historiografia e com a utilização de material de arquivo na construção de novas narrativas em novos contextos.

Os capítulos que se seguem à visão panorâmica do “cinema ensaio” (**CAPÍTULO 1**) não procuram apresentar a cinematografia de Marker de forma cronológica, mas categorizá-la pelas suas relações intertextuais. É nesta parte específica de sua filmografia, cerne desta pesquisa, que aprofundamos o estudo de nossas questões focais ao aplicar a teoria sobre intertextualidade na análise de filmes específicos e emblemáticos na carreira de Marker.

Em relação às produções literárias dos primeiros anos do escritor Chris Marker, os ensaios fotográficos e as instalações multimídias, apesar de não estudadas nem categorizadas, constam de forma geral e apenas introdutória nesta dissertação, no capítulo relativo ao cinema ensaio de Marker. A razão desse procedimento consiste no fato de que a obra de Marker, como um todo, apresenta-se com uma enorme coerência estética, independente da forma ou meio de expressão utilizados. Esta visão geral é importante, pois indica como Marker soube fazer a transmigração estética entre vários meios de expressão, dando maior consistência aos neologismos do ensaio literário para o *cinema-ensaio*, o fotográfico ou apenas o ensaio-audiovisual.

Portanto, no **CAPÍTULO 1**, realizamos uma revisão da bibliografia mais recente sobre o que é o cinema ensaio, seu histórico, contextos e seus principais compromissos textuais relacionados à intertextualidade com seu correlato na forma do ensaio literário-filosófico. Neste capítulo, não é nossa pretensão esgotar toda teoria que envolve as investigações sobre a forma ensaio no cinema e vídeo. Mesmo que recentes, já existem estudos bastante abrangentes sobre esta matéria, e que por si só justificariam um trabalho exclusivo para elucidar todas as possibilidades do estilo ensaio no audiovisual. Nesse sentido, privilegiamos a parte da teoria que mais se aplica as obras de Chris Marker, como por exemplo o cinema ensaio derivado de seu correlato da literatura ensaística dos filósofos e escritores franceses. Portanto, apesar de abordada de forma introdutória, não

nos aprofundamos nas experiências relacionadas à elaborações de vídeos ensaios provenientes do cinema de arte e/ou experimental.

No **CAPÍTULO 2**, para darmos sustentação e fundamentação teórica à nossa análise, abordamos, mesmo que de forma introdutória e específica, alguns aspectos da teoria da intertextualidade vinculada ao pensador soviético Mikhail Bakhtin quando desenvolveu, no início do século XX, os conceitos de dialogismo e polifonia. Estendemos estes conceitos com os aportes dos estudos, a partir da década de 1960, da semióloga búlgara Julia Kristeva que traduziu o conceito de dialogismo para *intertextualidade* e, posteriormente, com a ampliação e maior abrangência do termo com as formulações realizadas por Gérard Genette, a partir da década de 1980, com a definição conceitual de transtextualidade. Obviamente não é nossa intenção apresentar esta teoria, considerada umas das reflexões mais importantes para a análise linguística, de forma detalhada nem com a abrangência que lhe cabe. Apenas nos preocupamos em destacar os aspectos mais relevantes de algumas das formulações conceituais de Bakhtin, Kristeva e Genette e das formas como ela foi transportada para análise de textos não verbais. Nossa intenção, nesta investigação, é dar sustentação à nossa hipótese de que o trabalho do cineasta Chris Marker se desenvolve através de narrativas transtextuais, dialógicas e polifônicas, no intuito de ampliar os significados de suas representações imagéticas e audiovisuais.

No **CAPÍTULO 3**, estudamos mais especificamente o cinema ensaio de Chris Marker, suas características e diálogos intertextuais. É neste capítulo que investigamos os principais procedimentos utilizados pelo cineasta na implementação de uma linguagem cinematográfica ensaística. Procuramos apresentar como o cineasta estabelece na narrativa de seus filmes um diálogo intertextual com outras formas de expressão e com os principais acontecimentos culturais de seu tempo, para imprimir sentido à suas imagens e representações do real.

Não é o nosso propósito neste capítulo 3 analisar toda a filmografia de Marker, nem mesmo aprofundar a análise específica de determinados filmes. Nosso objetivo, neste capítulo, é apresentar a obra de Marker como um todo coeso, único e coerente. Para isto nos detemos em observações sobre alguns de seus filmes mais emblemáticos como *La Jetée* (1962), *Lettre de Sibérie* (1957), *Sans Soleil* (1982) e *Le fond de l'air est rouge* (1977), entre outros dentro de uma abordagem temática procurando categorizar os principais procedimentos cinematográficos desenvolvidos por Chris Marker.

Como já assinalamos, no sentido de melhor contextualizar estes procedimentos adotados pelo cineasta, apresentamos de forma breve, com caráter mais informativo e biográfico, algumas de suas realizações anteriores ao seu início no cinema. Na verdade, Marker já era um ensaísta antes de se tornar um cineasta. Seja como articulista cultural, escritor, crítico de cinema, fotógrafo viajante ou artista multimídia a relação com a forma ensaio sempre esteve bem constituída. Era natural, portanto, que o artista também adotasse a forma ensaio no cinema.

No **CAPÍTULO 4 e 5**, procedemos à análise fílmica do filme *Level five* (1996) e de *Elegia a Alexandre* (1993) a partir de sua estrutura e diálogos intertextuais. Nossa intenção, nestes capítulos, é ilustrar com exemplos práticos como os procedimentos teóricos investigados nos capítulos anteriores foram implementados, na prática, pelo cineasta na construção de suas narrativas. Para esta análise, optamos pelas obras mais recentes do cineasta, pois identificamos nelas uma maior maturidade dos princípios ensaísticos trabalhados por Marker desde suas primeiras realizações. Além deste critério, achamos oportuno trabalharmos com obras lançadas no Brasil, acessíveis aos estudantes e pesquisadores brasileiros.

Nesse sentido, selecionamos primeiramente o filme *Elegia a Alexandre*¹⁰ (1993), distribuído no Brasil pela Videofilmes em janeiro de 2011. Originalmente lançado na França em 1993 com o título *Le tombeau d'Alexandre* e posteriormente em inglês com o título *The last Bolshevik*, este filme, típico de um ensaio “retrato biográfico”, utiliza do artifício de discorrer sobre a vida e realizações de um homem para relacioná-la a toda uma história da sociedade em que ele viveu, no caso, a era do socialismo soviético.

Enfim, por estarmos tratando de narrativas intertextuais e cruzadas, não poderíamos deixar de analisar uma das obras magnas de Chris Marker – *Level Fivel* (1996). Ao realizar um filme que expande, de forma pioneira, a linguagem cinematográfica utilizando recursos estilísticos das narrativas hipertextuais, característicos das atuais redes sociais, *Level Five* é um ícone para pesquisas sobre intertextualidade entre cinema e as novas mídias. Chris

¹⁰ Sobre este cineasta tão celebrado por Marker, é necessário fornecer alguns dados. Nascido em 1900, num ambiente camponês, Medvedkine tinha 18 anos de idade quando comandou um destacamento na guerra civil. Ele dirigiu um jornal e o teatro satírico desse regimento do Exército Vermelho. Entrou para o Partido Comunista em 1920, e em 1927 ingressou no serviço cinematográfico do exército. Na Sovkino, Medvedkine foi assistente do diretor Nikolai Okhlopkov e fez curtas metragens satíricas que se distinguiam por incitar o espectador, provocando sua reflexão. O Comissariado do Povo para os Transportes lhe confiou então a tarefa de melhorar o trabalho nos principais centros ferroviários da Ucrânia e da Criméia usando os *cine-trens*. Durante 1932, o *cine-trem* fez seis viagens: Medvedkine e seus 31 colaboradores fizeram 18 números de um cinejornal e 53 filmes de propaganda. Foi uma fórmula de sucesso que lhe permitiu realizar dois filmes de ficção: *A felicidade* (1934, mudo) e *A menina que fazia milagres* (1936), baseado em temas camponeses.

Marker, como sempre, na vanguarda dos acontecimentos, mostrou todo seu vigor no uso e no questionamento dos novos recursos da linguagem provenientes da internet para análise factual e da memória de nossas sociedades.

Level Five (1996) teve seu lançamento no Brasil em 1997 em uma versão VHS pela finada Cult Filmes, ficando praticamente obscuro para a maior parte do público até que a mostra sobre Chris Marker (CCBB, 2009) reverberasse em um público mais cinéfilo.

Por fim, convém esclarecer que, no sentido geral, evitamos traduzir os títulos originais da obra de Marker. O motivo é simples: praticamente poucos filmes dele foram lançados no Brasil comercialmente¹¹: *Level Five* (1996) foi distribuído em VHS, e em seguida apenas *La jetée* (1962) e *Sans soleil* (1982) foram lançados em um único DVD¹². Recentemente a Videofilmes lançou *Elegia a Alexandre* (1993) e *Gatos empoleirados* (2004). Portanto, mantivemos grande parte desses títulos como originalmente foram lançadas em francês, na grande maioria, ou em inglês, como no caso de alguns filmes e na maior parte de suas instalações multimídias.

¹¹ Entre curtas, médias e longas metragens, a filmografia de Marker consta mais de 60 filmes. No entanto, a maior parte desta filmografia não se encontra disponível no Brasil e sua exibição ficou restrita à mostra dedicada ao artista pelo CCBB em 2009. Por conta da ausência deste material no Brasil, fomos obrigados a recorrer ao acervo da Cinemateca Francesa e do Centro George Pompidou, no período de março a abril de 2012, para ter acesso aos principais filmes de Marker. Além do material fílmico, ambos os acervos contam com uma bibliografia com as primeiras publicações de Marker e dos comentários de seus principais filmes. Portanto, o desenvolvimento desta pesquisa seria severamente comprometido se não tivéssemos a oportunidade de assistir aos filmes de Marker não editados no Brasil e ter acesso a esta rara bibliografia disponibilizada por estes dois grandes centros de preservação cinematográfica e artística.

¹² A edição brasileira de *Sans soleil* e *La jetée*, pela Aurora, na coleção Cinema Essencial, contém valiosos extras, como um livreto com ensaios dos professores Alexandre Figueiroa, da Unicamp, e Paulo Cunha, da UFPE, e apresentação do professor Erick Felinto, da UERJ. Já *Level Five*, com o título *Nível 5*, foi distribuído, em VHS, pela Imovision, na coleção Cult Filmes organizada pela Mostra Internacional de Cinema, de São Paulo, e está fora de circulação.

1- O CINEMA-ENSAIO: QUANDO TRANSGREDIR É CRIAR.

A presença do transgressor é fundamental para o equilíbrio da comunidade, que só se aperfeiçoa com o questionamento das suas pretensas verdades e do desmascaramento das suas mentiras, consolidadas para garantir o direito de poucos de influenciar a vida de muitos – Sócrates.

1.1- O filme-ensaio: uma ideia antiga, um conceito novo e controverso.

Pela frequência com que é utilizado o termo “ensaio” em críticas e análises cinematográficas, poder-se-ia acreditar que todos conhecem seu sentido, e que há um consenso sobre sua aplicabilidade na categorização de filmes. Mas, ao contrário, é unânime entre os especialistas no tema a dificuldade de se definir de forma única e consensual um conceito para o “filme-ensaio”.

Não só no tempo como no espaço, a concepção de um cinema voltado para elaboração de conceitos e discussão de ideias transitou, com mais ou menos clareza, por diversos movimentos cinematográficos. Desde o cinema construtivista russo, passando pela Nouvelle Vague, pelas formas documentais, pelo cinema experimental ou de arte, o termo ensaio esteve presente sob os mais diferentes prismas. Assim, detectado em importantes movimentos cinematográficos e numa confluência de documentários não-ortodoxos, mais pessoais e reflexivos, o termo “filme-ensaio” gerou uma miríade de definições, e passou a designar toda espécie de filme difícil de classificar. Tamanha abrangência desta definição, mais do que flexibilizar seu conceito, a tornou de pouca ou nenhuma aplicabilidade, servindo para classificar, por exemplo, em uma mesma categoria, filmes tão diversos como os de Michael Moore e os de Chris Marker¹³.

Talvez por ter sua compreensão circunscrita a poucos estudiosos, o emprego do termo ensaio para classificação de filmes pode variar imensamente, de um caso para outro, de acordo com as necessidades do discurso e, na maior parte das vezes, traduzindo impressões confusas e pessoais sobre seu significado. Por esta razão, se nos deixarmos guiar pela aceção geralmente aceita por parte de uma crítica menos exigente, de

¹³ Cf. RASCAROLI, 2009, p. 1 e p. 41.

considerar como “filme-ensaio qualquer filme de difícil classificação, corremos o risco de confundir o que deve ser distinguido e não reconhecer a verdadeira natureza dos filmes que analisamos.

Precisamos desenvolver um conceito para o “filme-ensaio que seja o mais inclusivo e afirmativo possível, evitando a definição simplista, aplicada a todo cinema com narrativas não convencionais. Só assim podemos categorizar afinidades e especificidades de certos filmes, objeto de nossa investigação, para compará-los com outros textos e símbolos já apreendidos pela linguagem corrente. Pois, “só se explica, comparando”¹⁴.

Nesse sentido, conforme descreve Laura Rascaroli¹⁵, a maioria das atuais contribuições acadêmicas reconhece que a definição do que é um “filme-ensaio é um verdadeiro desafio, pois implica a dificuldade natural de se investigar um tema relativamente novo no campo da pesquisa no audiovisual, mas remete a ideias tão antigas quanto o próprio nascimento do cinema e sobre suas possibilidades de elaboração de filmes para discussão de ideias e conceitos. (RASCAROLI, 2009, p.21)

Para melhor compreensão da contemporaneidade deste conceito, muito contribui a análise do pesquisador e especialista em cinema ensaio, Antonio Weinrichter¹⁶. O autor demonstra como são recentes os estudos acadêmicos, as mostras, os simpósios e congressos visando sistematizar o cinema-ensaio e constituí-lo como uma categoria única, tanto por suas características inovadoras como também pela consolidação de práticas e procedimentos exclusivos que o diferenciam de outros estilos cinematográficos.

¹⁴ Pequena observação utilizada pelo sociólogo Émile Durkheim, ao desenvolver um dos primeiros métodos para a pesquisa sociológica no livro *O suicídio* (DURKHEIM, 2004, p. 10).

¹⁵ Laura Rascaroli é professora de cinema na Universidade *College Cork*. Graduiu-se em Letras na universidade católica del Sacro Cuore em Milão. Foi aluna do eminente pesquisador de cinema Francesco Caseti. Seu trabalho foi apresentado em diversas publicações e revistas como *Screen Framework*, *Studies in French Cinema*, *Film Criticism* e *Italian Studies*. A autora tem diversas publicações sobre cinema italiano e francês e frequentemente aborda o cinema europeu sob perspectivas transnacionais. Seu interesse de pesquisa ainda abrange temas como realismo fílmico, comunicação, subjetividade, auto-representação e autoria, Com notável interesse em não-ficção, e atenção especial à questão do cinema ensaístico e à câmera em primeira pessoa, seu livro *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay film*, de 2009, foi o primeiro em língua inglesa dedicado exclusivamente sobre o tema.

¹⁶ Antonio Weinrichter é professor da Universidade Carlos III de Madrid, onde leciona Cinema Experimental e Cinema de Arte. Sua tese de doutorado versa sobre Material Apropriado (Found Footage). Seu livro *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensaio*, de 2007, publicado por conta do *Festival Internacional de Cine Documental de Navarra* também é a primeira publicação em língua espanhola, exclusivamente sobre o cinema ensaio. Além de reunir importantes e recentes artigos sobre a matéria, também traduz para o espanhol textos emblemáticos na história do filme-ensaio, como os de Hans Richter – *O ensaio fílmico, uma nova forma do filme documental* (1940); e o de Christa Blümlinger, *Ler entre as imagens* (1992). Em 2006, foi curador da primeira mostra sobre Chris Marker na Espanha e organizou, junto com Maria Luisa Ortega, a publicação *Mystère Marker*.

(WEINRICHTER, 2007, p.19 - 21)

Para Weinrichter, é normal que uma teoria mais bem elaborada sobre um determinado movimento cinematográfico não seja formulada enquanto se multiplicam os filmes que o constituem. Assim, independente do surgimento, de forma vigorosa, de alguns filmes com tons ensaísticos no período da Nouvelle Vague, “a noção atual de filme ensaio só aparece de forma consistente a partir dos anos 1980, com uma série de filmes de Godard, Marker e do muito menos conhecido (fora da Alemanha) Harun Farocki”. Apenas a partir desta realidade, quando a forma ensaio se consolida em uma práxis cinematográfica, começam a surgir nos anos 1990 os primeiros textos de caráter acadêmico, com investigações mais profundas sobre o tema:

Deixando à parte os textos de André Bazin, de Alexandre Astruc e de Hans Richter, sempre mencionados como pioneiros sobre a noção do potencial ensaístico do cinema (mais que sua concretização), os primeiros estudos de caráter geral aparecem apenas nos anos 1990 e muitos deles estavam em alemão, dificultando ainda mais sua difusão (WEINRICHTER, 2007, p. 19).

Weinrichter esclarece que, mesmo a partir da década de 1990, grande parte dos estudos não abordavam o “filme-ensaio como gênero ou prática específica. Geralmente, o ensaísmo era discutido a partir de alguma figura emblemática, tanto do campo da narrativa ficcional (como Godard, Pasolini e Welles), como do campo experimental (Jonas Mekas) e em menor medida do campo documental (como o cinema de Marker ou Farocki). Assumia-se que estes cineastas faziam “filmes-ensaio, mas sem caracterizá-los ou ao menos vinculá-los a uma prática ou tradição prévia. Para reforçar sua opinião, Weinrichter cita como o lançamento sistemático, entre 1989 e 1998, do monumental filme de Godard - *Histoires du cinéma*, gerou muito mais literatura e pesquisas sobre uma forma de cinema voltada à discussão de ideias do que aquelas voltadas ao ensaísmo cinematográfico na sua forma geral. Por esta razão, Weinrichter considera emblemática a publicação, apenas em 1992, do texto antológico de Christa Blümlinger¹⁷ e Constantin

¹⁷ Christa Blümlinger é professora de estudos de cinema na Universidade de Vincennes-Saint-Denis (Paris 8). Ela tem inúmeras atividades de curadoria e crítica em Viena, Berlim e Paris, incluindo *Diagonale* (Salzburg) e *Filmwoche Duisburger* (Duisburg). As suas publicações incluem a edição de obras de Harun Farocki (em francês) e de Serge Daney (em alemão), bem como livros sobre cinema ensaio, mídia arte, cinema de vanguarda e estética de cinema. Como crítica, ela publicou em revistas como a *Trafic*, *Cinémathèque*, *Parachute*, *Intermedialités*, *Montage/av* e *Camera Austria*. Sua mais recente publicação em francês é *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, co-ed. com Sylvie Lindeperg e Michèle Lagny, Paris: Sorbonne Nouvelle Prensas, «Théorème 14» de 2011.

Wulff *Scheiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*¹⁸, a partir de um simpósio realizado um ano antes em Viena. Para o pesquisador espanhol, este texto, logo traduzido para o francês, viria a nortear toda a exploração posterior da noção do cinema-ensaio.

Para completar sua análise, Antonio Weinrichter demonstra como essa limitada e bem recente literatura sobre o ensaio fílmico, tem seu correlato nas mostras, congressos e simpósio sobre o tema.

Na condição de professor e pesquisador da faculdade de Madrid, Weinrichter também é crítico de cinema com publicações nos principais periódicos da Espanha, o que lhe propicia participar dos principais festivais internacionais de cinema. Como crítico, e algumas vezes como curador, ele acredita que a programação de festivais, mostras e congressos são de mais utilidade que apenas homenagear, apresentar e premiar trabalhos sobre práticas já estabelecidas. Graças à combinação de obras e artistas, estas mostras podem contribuir para criar uma certa tendência e, no mínimo, chamar a atenção sobre determinado movimento que está se constituindo.

Nesse sentido, Weinrichter demonstra como foram escassas e nem sempre coerentes as últimas tentativas internacionais na congregação de obras de estilo ensaístico. Entre estas experiências, menciona, como pioneira, a mostra *Le film-essai: identification d'un genre*, organizada em 2000 por Sylvie Astric no Centro George Pompidou, apresentando, na sua maioria, obras canônicas do cinema francês e apenas um par de obras recentes. Em sua opinião, a pouca importância dada a investigações mais elaboradas sobre o “filme-ensaio”, poderia se constatar pelo pequeno folheto homônimo que acompanhava a mostra, de apenas vinte páginas, com brevíssimos textos de Patrick Leboutte e Alain Bergala.

Mais significativo e diverso internacionalmente, seguiu-se o simpósio *Stuff it*, organizado em 2002, por Ursula Biemann, em Zurich. A grande diferença deste evento, em relação ao anterior, era que neste se deu ênfase maior às formas do *vídeo-ensaio*, incluindo uma lista de artistas muito menos canônicos ou históricos. A publicação que acompanhava o evento – *Stuff it: The vídeo Essay in the digital age* - também era muito mais ambiciosa e incluía textos de Christa Blümlinger, Hito Steyerl, Paul Willemen, Jörg Huber, entre outros,

¹⁸ Podemos encontrar a introdução do texto de Blümlinger, traduzida para o espanhol, no livro de Antonio Weinrichter *La forma que piensa, tentativas em torno al cine-ensaio* (2007), com o título “*Leer entre las imagines*” (p. 50-65).

e abordava questões teóricas sobre o desenvolvimento recente do ensaísmo na era do audiovisual, ou seja, fora da instituição cinema propriamente dita.

Até a data da publicação de sua pesquisa em 2007, Weinrichter cita como evento internacional mais recente relacionado ao ensaísmo cinematográfico o festival de curta metragem *Côte Court de Patin*, celebrado na França em abril de 2005, sob o singelo título de “*Le essai filmé*”. Na opinião do crítico, a ampla e diversificada lista de cineastas e videoartistas representados na mostra, incluindo nomes como Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Jean-Daniel Pollet, Luc Moullet, Philippe Garrel, Otar Iosseliani, Raymond Depardon, Johan Van der Keuken, Jonas Mekas, Agnès Varda, Man Ray, Jean Vigo, Jean-Marie Straub, Marguerite Duras, Stan Brakhage, Jean Gênet, Jean Mitry e Jean Rouch entre outros, apenas contribuiu para dispersar ainda mais a noção do ensaio cinematográfico, tornando uma categoria demasiada aberta para resultar em alguma utilidade. Além disso, segundo Weinrichter o forte viés francófono da seleção beirava o chauvinismo ao ignorar por completo os ensaístas alemães e anglo-saxônicos. Este evento não gerou nenhuma publicação específica, a não ser um dossiê da revista *Bref*, especializada em curtas metragens, com artigos de Jacques Kermabon e Nicole Brenez.

Para complementar o estudo de Weinrichter, e por nossa conta, realizamos uma pesquisa sobre as mostras e publicações relacionadas ao ensaísmo cinematográfico no Brasil. Obviamente que, sem a pretensão de cobrir todas as experiências do cinema ensaio em nosso país, mas apenas a título de ilustração, procuramos focar nos eventos mais relevantes e acessíveis a um público maior.

Apesar de não estarmos em uma situação muito diferente da apresentada por Weinrichter, não podemos desprezar as nossas significativas contribuições tanto no campo da realização de filmes-ensaio como também na formação de especialistas com relevantes publicações sobre o tema do ensaísmo no cinema.

Com uma produção de documentários de qualidade, criativos e inovadores, o Brasil ocupa uma posição diferenciada, e mesmo privilegiada, em relação ao interesse de público e crítica por formas não ficcionais. A qualidade das produções e o maior interesse do público resultou em uma maior atenção da academia pelas formas não ficcionais. Talvez, por esta razão, pode-se dizer que o Brasil se destacou, acompanhando quase que a par e passo o cenário internacional no que se refere tanto à produção como à pesquisa de uma cinematografia ensaística.

Uma das mais relevantes contribuições ocorridas no Brasil foi a 3ª Conferência Internacional do Documentário, em abril de 2003, dentro do contexto do Festival *É tudo Verdade*, e que foi dedicada ao tema *Imagens da Subjetividade*. Mesmo não sendo direta e exclusivamente sobre o cinema ensaio, o pioneirismo e o altíssimo nível dos conferencistas e debatedores já apontavam os primeiros caminhos para as aproximações entre ensaísmo e as formas não-ficcionais. Esta conferência concentrou, em 10 dias de seminários e debates, importantes realizadores e pesquisadores, nacionais e internacionais, ligados à prática e ao estudo de um cinema subjetivo. Apenas a título de ilustração, participaram deste encontro Michael Renov, Peter Forgács, Trinh T. Minh-ha, Andrés di Tella, Cao Guimarães, Carlos Nader, Consuelo Lins, Eduardo Coutinho, Jorge Furtado, João Luiz Vieira, Ismail Xavier, Marcus Freire e Henri Gervaiseau, entre outros.

No catálogo que acompanhou esta conferência já podemos verificar as primeiras citações e contribuições sobre o ensaísmo no Brasil. Assim, na sua introdução, Almir Labaki e Maria Dora Mourão observam como o documentário começava a se aproximar das formas ensaísticas:

O gênero documentário tem desenvolvido a noção de ensaio com as características que lhe são peculiares: a liberdade de expressão, a possibilidade de experimentação, o desenvolvimento do espaço subjetivo, e a montagem como agenciamento de uma desordem. (LABAKI E MOURÃO, 2003)

Também é bastante significativa a citação de Michael Renov, uma das principais personalidades participantes do evento e um dos maiores especialistas em documentários. Já no primeiro parágrafo de seu texto *“Representando o sujeito”*: *Uma pesquisa sobre o filme e o vídeo autobiográfico nos anos 80 e 90*, Renov evoca a aproximação entre o documentário e o filme-ensaio: “Historicamente, as principais funções do documentário incluem a preservação da cultura (etnográfica), a persuasão do público (ativismo político), o questionamento de ideias (o filme de ensaio) [...]”.

Do lado dos realizadores, também começam a aparecer aqueles que denominam seus filmes como ensaios. Andrés di Tella, *La televisión y Yo* (2002, 72 min), apresenta seu filme como “um ensaio sobre a televisão e a memória, equilibrando-se entre a história e a autobiografia”. Carlos Nader em seu vídeo *Carlos Nader* (1998, 15 min) define seu filme como um ensaio sobre os limites da identidade.

Chama a atenção que, apenas sete meses após esta conferência, Arlindo Machado publica, em dezembro de 2003, na revista *Concinnitas* da UERJ, o primeiro artigo (*O Filme-Ensaio*) exclusivamente dedicado ao tema. Com o objetivo de “discutir a possibilidade de ensaios não escritos, mas ensaios em forma de enunciados audiovisuais”. Machado também nos fala como “curiosamente, nos últimos anos, tem havido um interesse crescente em pensar o cinema ou o audiovisual em geral sobre esse prisma”. Por este comentário, podemos ver o quanto eram recentes as pesquisas em torno do cinema-ensaio, ao mesmo tempo que demonstra como nossos pesquisadores estavam sintonizados com o que de mais novo surgia na cinematografia mundial.

Neste emblemático texto, o autor recupera os conceitos do construtivismo russo em relação ao cinema conceitual de Eisenstein e Vertov para chegar até a forma ensaio que surge na *Nouvelle Vague* de Marker e Godard. Para Machado, a partir de alguns conceitos estabelecidos por Eisenstein os documentários também poderiam ser produzidos para elaboração de conceitos e ideias, mas tais experiências não deveriam ser confundidas com os filmes ensaios: “Dos gêneros cinematográficos, o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio, mas essa é uma maneira enganosa de ver as coisas”. Para Machado, os filmes-ensaio tinham sua procedência na herança dos atributos do ensaio literário, conforme expostos por Theodor W. Adorno e Georg Lukács. (MACHADO, 2003, p. 66)

Outra contribuição, bem mais regional que as anteriores, foi o evento *Cinema-Ensaio, encontros com Jean-Claude Bernardet*, que ocorreu em Porto Alegre, em 2006. Embora incisivo em relação ao tema do ensaio no cinema, as escolhas dos filmes apresentados por Bernardet mesclavam, de certa forma, documentários não convencionais e de difícil classificação, com outros mais próximos da classificação sugerida por Arlindo Machado. Vale ressaltar também o peculiar caráter extremamente regional do evento, que ocorreu apenas em Porto Alegre, para um tema que já vinha se constituindo em um importante campo de pesquisa no âmbito nacional.

Somaram-se a estes eventos, mais dedicados à discussão sobre as possibilidades teóricas e práticas de um cinema ensaio de modo geral, outras duas mostras sobre cineastas específicos: uma, sobre Agnès Varda, em 2006, com o título *O movimento perpétuo do olhar*; e outra, sobre o cinema de Chris Marker, em 2009, com título *Marker Bricoleur Multimídia*.

Talvez mais que os eventos anteriores, essas duas mostras tenham contribuído para uma real divulgação do cinema ensaio junto ao público brasileiro, permitindo um olhar mais atento sobre uma práxis profundamente ensaística, e despertando o interesse no gênero, entre os mais jovens cinéfilos e estudantes de cinema. O catálogo que acompanhou a mostra sobre Chris Marker, por exemplo, além de rica fonte para o conhecimento da obra do cineasta, se constituiu em uma das poucas e mais importantes referências para aqueles que desejavam começar a se aventurar pelas formas ensaísticas. Esta publicação, praticamente a única brasileira sobre o cineasta, reúne artigos de especialistas que já se consagravam na pesquisa da forma ensaio, como Maria Dora Mourão, Arlindo Machado, Consuelo Lins, Ronaldo Entler e Emi Koide.¹⁹

Enfim, como podemos observar, o que tem em comum entre a intrigante relação apresentada por Weinrichter com nossa breve pesquisa é a indubitável contemporaneidade do reconhecimento de uma cinematografia ensaística em escala nacional e internacional e sua escassa literatura, implicando, às vezes, abordagens controversas sobre o tema de um cinema voltado para elaboração de conhecimento – uma ideia tão antiga quanto o nascimento do cinema, mas um conceito tão novo quanto nosso século.

¹⁹ Além dos artigos para as mostras específicas, todos esses autores mantiveram uma produção rica e expressiva no campo de pesquisa do cinema-ensaio. Vale destacar o trabalho de Consuelo Lins na publicação “*Filmar o real*” (2008), com um capítulo dedicado às aproximações entre o documentário e a produção ensaística no Brasil, in “Documentário subjetivo e o ensaio fílmico”.

1.2 - Entre a literatura, o documentário, o cinema de arte e o experimental

A dificuldade em torno das definições do “filme-ensaio” não provém apenas do uso indiscriminado do termo por neófitos na matéria. Realmente é elusivo o conceito do ensaio enquanto filme, mesmo entre os pesquisadores de mais longa data sobre este tema cada vez mais instigante.

Divergência de opiniões, conceituações e classificações são frequentemente encontradas entre os especialistas, e elas ocorrem menos por desconhecimento do que por conta dos princípios e hipóteses adotados pelos pesquisadores. Em nossas investigações, encontramos duas linhas de pesquisa bastante estruturadas e definidas: uma referente a uma história do cinema ensaio, e outra alusiva a uma teoria das principais questões conceituais e analíticas desta prática. Com vários pontos em comum, estas abordagens divergem, principalmente, na caracterização do “filme-ensaio” como uma das formas do cinema documental ou como uma modalidade independente com seu próprio lugar e especificidades na cinematografia universal²⁰.

Em uma primeira abordagem, alguns pesquisadores situam o cinema ensaio em uma linha evolutiva do documentário moderno, em algum lugar entre o cinema de arte e o experimental. Segundo o já citado Antonio Weinrichter, em sua pequena história do filme-ensaio, a genealogia do filme ensaio “começa a partir da tradição documental, para ir enriquecendo com aportes, nunca sistemáticos, apropriados do campo do documentário moderno auto-reflexivo, do cine experimental e o do vídeo-arte”. Nesta perspectiva, a práxis do ensaio cinematográfico seria uma consequência da evolução do cinema documental na medida em que este foi se libertando de um discurso objetivo até culminar nas formas mais experimentais e artísticas da representação factual (WEINRICHTER, 2007, p. 31).

Contrário a esta abordagem da constituição do “filme-ensaio” a partir das formas documentais, Timothy Corrigan, em uma das mais recentes publicações exclusivamente dedicada ao estudo do filme-ensaio, *The Essay Film, from Montaigne, after Marker*, faz uma esclarecedora observação:

Uma abundância de denominações recentes tentou, por exemplo, enquadrar o ensaio fílmico em categorias como meta-documentários, documentários reflexivos, ou documentários pessoais ou subjetivos. Nenhuma delas, no entanto, parece-me inteiramente adequada, embora a noção de Bill Nichols de documentário performativo sugestivamente se cruze com algumas das características centrais do meu argumento. Com sua compreensível ênfase em uma tradição documental, essas categorias tendem a excluir um grande

²⁰ Cf. Já mencionada citação: Arlindo Machado (2003, p. 66) “Dos gêneros cinematográficos, o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio, mas essa é uma maneira enganosa de ver as coisas.”

corpo de filmes-ensaio que estão fora dessa tradição... Juntamente com os muitos auto-proclamados ensaístas (de Marker a Orson Welles), muitos outros cineastas, longe da tradição documental, poderiam confortavelmente aplicar o termo *ensaio* para seus filmes de ficção [...]”²¹(CORRIGAN, 2011, p. 5).

Para Corrigan, embora essas outras categorias e terminologias alinhem corretamente documentários recentes com as tendências reflexivas de tantos tipos diferentes do cinema moderno, elas tendem a generalizar e reduzir as estratégias de realização do filme-ensaio, além de subestimar os aspectos distintivos destas realizações.

Devido à enorme flexibilidade teórica e conceitual, estas abordagens são pouco eficientes para a análise de filmes-ensaio, principalmente os de ficção. Por outro lado, ao explorar novos campos da produção audiovisual, estes trabalhos abrem um profícuo campo de pesquisa da forma ensaio na práxis de vídeos de arte, experimentais e do cinema expandido. No entanto, como já assinalamos em nossa introdução, o estudo desta abordagem, mesmo que relacionada às formas ensaísticas no audiovisual, não farão parte desta dissertação. Uma pesquisa que desse conta de todas as implicações da forma ensaio no audiovisual nas formas documentais não convencionais, com suas extensões ao universo do vídeo-arte e dos museus, nos distanciaria demasiadamente do objeto de nossa pesquisa, em última instância, o cinema-ensaio de Chris Marker²².

Portanto, em consonância com o objetivo de investigarmos a forma ensaio na cinematografia de Chris Marker, nossa dissertação adotará o uso muito mais restritivo do termo “filme-ensaio”.

Contra-pondo-se àquela abordagem do emprego mais generalista do conceito do ensaio fílmico, importantes autores como Laura Rascaroli, Timothy Corrigan, Nora Alter, Christa Blümlinger, Philip Lopate entre outros, descrevem o nascimento do “filme-ensaio” na França, no coração da Rive Gauche, com o grupo de cineastas Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda e Jean-Luc Godard, durante os anos de 1950/1960. Esses pesquisadores, notoriamente reconhecidos por suas publicações tanto em relação à forma

²¹ A caracterização do “filme-ensaio” como um tipo de documentário reflexivo não é tão trivial ou incomum. Bill Nichols (2007, p. 202), em seu livro *Introdução ao documentário*, literatura básica na maioria dos cursos sobre documentários, e portanto, um formador de opinião na academia, dedica apenas uma página ao cinema de Chris Marker, caracterizando o monumental *Sans Soleil* (1982) como um documentário reflexivo.

²² Em entrevista concedida a Dolores Walfisch, para o *Berkeley Lantern* (1996), o próprio Chris Marker sugere que seus filmes não devem ser vistos como documentários – “...eu sempre odiei usar esta palavra (documentário), apenas não me surge outra melhor. Talvez os alemães sejam um pouco mais elegantes ao utilizarem *Kulturfilm* (Filme Cultural). (ALTER, 2006, p. 145). Tradução própria.

do ensaio fílmico como também sobre o cinema de Chris Marker, situam o filme ensaio como uma adaptação cinematográfica da forma do ensaio literário clássico, e buscam suas referências nos trabalhos do filósofo Michel de Montaigne (1533-1592), nos escritores iluministas, na literatura francesa e nas proposições de Georg Lukács (1885-1971) e Theodor W. Adorno (1903-1969).

Para distinguir as duas abordagens, Corrigan (2011, p. 5) enfatiza “a importância de reconhecer a negligenciada herança literária nesta particular prática cinematográfica”. Para o autor, o “filme-ensaio” deve ser distinguido não só dos documentários menos ortodoxos como também do cinema experimental e deve ser categorizado e localizado historicamente, de forma mais refinada, para fazer sentido às suas distintas percepções e interações com a cinematografia mundial. Nas palavras de Corrigan:

Documentários, especialmente experimentais tais como *A propos de Nice* (1930) de Jean Vigo ou *Terra sem pão* (1933) de Luis Bunuel, são importantes precursores. Todavia, apesar de muitas tentativas de enquadrar o ensaio fílmico nestas tradições mais antigas, estas abordagens de ver a história do cinema como uma continuidade com variações são limitadas em sua capacidade de reconhecer plenamente a intervenção crítica que o “filme-ensaio” fez na história do cinema. (CORRIGAN, p. 5, 2011, tradução própria)

Enfim, como primeira hipótese, restringimos o conceito do “filme-ensaio” como um gênero original, que tem sua gênese na forma do ensaio literário clássico. Como vários autores já desenvolveram investigações nesse sentido, optamos, no contexto de nossa dissertação, que trata da história e da teoria do filme-ensaio, por dialogar com trabalhos mais recentes desses especialistas, considerando o ensaio fílmico dentro da tradição e herança literária.

1.3 - A herança filosófica e literária do filme-ensaio

Na introdução de seus *Ensaio*s (1580), assim se dirige ao leitor – o *Seigneur* de Montaigne:

Do Autor Ao Leitor



EIS AQUI, leitor, um livro de boa-fé.

Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. Tão ambiciosos objetivos estão acima de minhas forças. Votei-o em particular a meus parentes e amigos e isso a fim de que, quando eu não for mais deste mundo (o que em breve acontecerá), possam nele encontrar alguns traços de meu caráter e de minhas ideias e assim conservem mais inteiro e vivo o conhecimento que de mim tiveram. Se houvesse almejado os favores do mundo, ter-me-ia enfeitado e me apresentaria sob uma forma mais cuidada, de modo a produzir melhor efeito. Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto. Vivos se exibirão meus defeitos e todos me verão na minha ingenuidade física e moral, pelo menos enquanto o permitir a conveniência. Se tivesse nascido entre essa gente de quem se diz viver ainda na doce liberdade das primitivas leis da natureza, asseguro-te que de bom grado me pintaria por inteiro e nu.

Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância.

E agora, que Deus o proteja.

De Montaigne, em primeiro de março de 1580.

Quadro 1: Introdução dos *Ensaio*s (1580) de Michel de Montaigne

Com a genialidade e ironia típicas de seus escritos, Montaigne sintetizou nestas poucas palavras um estilo que durante séculos se tornaria um dos principais “gêneros” literários dos críticos e filósofos, influenciando vários campos da expressão humana, e que ficou comumente conhecido como a forma *ensaio*.

Uma breve análise textual de alguns pequenos trechos de sua introdução já nos permite vislumbrar alguns preceitos formulados pelo filósofo, para a escrita de seus *Ensaaios*, que se tornariam os principais fundamentos para esta forma de escrita, tanto literária como cinematográfica.

A começar pela análise do texto, como um todo, Montaigne usa da forma epistolar, para se dirigir, na primeira pessoa, de forma extremamente pessoal, a *um* leitor especificamente, no caso quem está lendo seu texto. Dessa forma, um primeiro objetivo do filósofo parece ser alcançar a intimidade de um diálogo pessoal e íntimo com seus leitores, como se fosse entre duas pessoas conhecidas.

Ao falar dos objetivos de seus *Ensaaios*, Montaigne faz questão de advertir seu leitor que eles não tratam de nenhuma sabedoria universal e impessoal – mas sim de suas próprias ideias, apresentadas na sua simplicidade natural. O filósofo procura não demonstrar preocupação em apresentá-las de forma a agradar aqueles que o leem, mas em ser sincero consigo mesmo e passar esta confiança ao leitor.

Enfim, talvez o traço mais significativo da forma ensaio esteja expresso no último parágrafo de sua carta ao leitor: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazes em assunto tão fútil e de tão mínima importância”. Montaigne deixa claro seu discurso subjetivado, pois, em última instância, é sobre ele, de suas ideias sobre o mundo que ele escreve. E que para ele, o interessante, e talvez o que valha a pena ser sabido, está nos assuntos simples, e sem importância²³.

Ao recorrermos à primorosa análise da filósofa Marilena Chauí, publicada no volume dedicado a Michel de Montaigne da série *Os Pensadores* (2000), podemos ir além em nossa análise e constatar que, desde o século XVI, de maneira clara e precisa, já estavam estruturados os princípios e paradigmas da forma ensaio que viriam um dia a nortear os mais célebres escritores e cineastas de nosso tempo.

Em seu texto *Vida e Obra*, que abre o citado volume, Chauí discorre como, após uma vida atormentada política e socialmente, Montaigne decide se recolher em seu castelo e “inteiramente desprovido de qualquer assunto específico, tomou então a si mesmo como objeto de análise e discussão. Concebidos nessa ordem de ideias, extravagantes e fora de todas as regras convencionais” (CHAUÍ, 2000, p. 8).

²³ Cf. filme *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982): “Ele escreveu: após dar voltas ao mundo, só a banalidade me interessa, eu a procurei, nesta viagem, persistente como um caçador de recompensa.

Assim, a autora descreve como *Os Ensaaios*, denominação dada pelo próprio autor, eram resultado da inclinação ao devaneio, à meditação e à reflexão. Boa parte destes *Ensaaios*, observa a filósofa, resultaram das anotações sobre obras lidas quando “lhe vinham ao espírito tantas fantasias sem ordem nem propósito”²⁴. As ideias colocadas em seus *escritos*, sob a forma de aparente contradições, conduziam o leitor por caminhos disfarçados:

Parecia que Montaigne procura deliberadamente desnortear o leitor superficial, apresentando-se como modelo de inconstância e incoerência, confundindo as pistas e falando por meias palavras, porque, ‘é empresa difícil, e mais árdua que parece, acompanhar o andar do espírito, penetrar-lhe as profundezas opacas e os ocultos recantos’. (CHAUI, 2000, p. 8)

Segundo Marilena Chauí, a tônica dominante em quase todos os *Ensaaios* do filósofo, muito mais que a busca por verdades absolutas, são suas dúvidas, reflexões e interrogações sobre o mundo e a sociedade que vivia. O mais notável é que suas reflexões tenham sido expressas de forma transgressora, diferente das regras estabelecidas para os tratados filosóficos da época.

Mais vinculada à teoria do cinema, Nora Alter, especialista em cinema ensaio e na obra de Chris Marker, também desenvolveu uma esclarecedora análise, em que associa os princípios estilísticos da obra de Montaigne com aqueles que nortearam a cinematografia ensaística que surge na França nos anos 1950/1960. Neste estudo, Alter observa como a abordagem ensaística de Montaigne é desenvolvida a partir de uma questão que é sempre colocada – “O que eu sei? (*que-sais-je?*), a qual revela que qualquer investigação da sociedade é concomitantemente uma investigação de nossa própria relação com a sociedade, portanto algo subjetivado”. Alter descreve como os cine-ensaístas contemporâneos, assim como os *Ensaaios* de Montaigne, tratam dos mais variados temas, e problematizam questões como a fraqueza e as tensões do ser humano, e suas consequências para uma ordem ou uma desordem social. Para tratar desses temas, mesmo com profundidade, esses cineastas, assim como o filósofo, se permitiam também “uma liberdade estilística que englobava a ironia e a sátira para a construção, de forma paradoxal, de um sentido que expressava contradição e choque de significados opostos”. (ALTER, 2006, p. 18).

²⁴ Cf. Citação de Lukács, página 18 desta dissertação: “[...] O ensaio fala sempre de algo já formado, pelo menos de algo que já existiu”.

De fato, o estilo ensaístico inaugurado por Montaigne adquiriu dimensões universais muito além da sua origem filosófica, se constituindo em um dos principais gêneros literários e influenciando várias outras formas de manifestações artísticas. E como acontece com toda prática estilística que se consolida com o tempo, é natural que se construam teorias que permitam uma visão mais sistemática e estruturada de suas principais características, contribuições e aplicabilidade nos vários campos da expressão humana. Nesse sentido, foram os trabalhos de Georg Lukács (1885-1971) e Theodor Adorno (1903-1969) que se tornaram as principais referências teóricas para as pesquisas sobre a forma ensaio.

Frequentemente citados nos estudos mais relevantes sobre o ensaísmo como forma de expressão, esses filósofos desenvolveram, em épocas diferentes, reflexões bastante abrangentes e profundas, não só sobre os principais aspectos relacionados à forma de escritura, como também às principais funções que caberiam a este estilo no campo da filosofia, da arte, da estética e da crítica literária.

A partir das indagações e investigações desses pensadores, o ensaio pôde se constituir, no decorrer do último século, como uma unidade formal e estética e com suas funções e aplicabilidades bem definidas no campo da filosofia, linguística e da comunicação social em geral.

Ao contextualizarmos os trabalhos deste filósofos, em suas respectivas épocas, verificamos também a importância destes estudos para a legitimação da forma ensaio como a vemos hoje.

Com apenas vinte e cinco anos²⁵, em 1910, em uma de suas primeiras publicações, *A alma e as formas*, Lukács escreve uma carta ao amigo Leo Popper com o título – *Sobre a essência e a forma do ensaio*²⁶, na qual procura investigar qual unidade de estilo podia ser conferida a um ensaio, e até que ponto existia tal unidade. Ao refletir a que categoria poderia pertencer essa forma, o filósofo descreve:

Em que medida os escritos verdadeiramente grandes que pertencem a esta categoria têm uma forma, e em que medida essa forma é autônoma; em que medida o modo de ver e sua configuração subtraem a obra do campo das

²⁵ O dois primeiros trabalhos de Lukács, escritos quando ele ainda não completara 25 anos, tinham por objeto a literatura: o premiado *A história da evolução do drama moderno* (1908) e *A alma e as formas* (1910). Lukács dedicou-se intensamente à reflexão sobre a arte e construiu uma sólida obra de crítica literária.

²⁶ O texto *Sobre a essência e a forma do ensaio*, com tradução de Mario Frungillo, foi extraído na íntegra da internet no endereço: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf. O texto, por não constar a numeração de páginas, não nos permitiu estabelecer a referência completa.

ciências e a colocam ao lado da arte sem, contudo, apagar as fronteiras entre ambas; conferem-lhe a força necessária para uma reordenação conceitual da vida e, no entanto, a mantêm distante da perfeição gélida e definitiva da filosofia.

Apesar da ambiguidade destas reflexões iniciais de seu artigo, Lukács parece legitimar a forma ensaio como “uma crítica em forma de arte” ou uma “ciência da arte”. Vale citar, neste sentido a atormentada indagação do jovem filósofo quanto às possibilidades do ensaio crítico enquanto ciência:

Ah, se a crítica fosse uma ciência – escreve Kerr. Mas o improvável é forte em demasia. Ela é no melhor dos casos uma arte. E, se ela fosse uma ciência – não é de modo nenhum tão improvável que ela venha a se tornar uma- , em que isto poderia afetar nosso problema?

O texto de Lukács, além de sua importância histórica, contém referências significativas para compreendermos os principais atributos do ensaio moderno seja na sua forma literária, seja na sua configuração cinematográfica. A partir das considerações de Montaigne, Lukács reflete sobre o que seriam parte de suas próprias indagações para divagar sobre possíveis verdades ou apenas opiniões pessoais. Para o autor, “o ensaio é um julgamento, mas o essencial nele não é (como no sistema) o veredito e a distinção de valores, e sim o processo de julgar”.

É, então, de forma magistral, que Lukács faz suas últimas considerações, que irão reverberar em todos os estudos relevantes sobre o ensaísmo na era moderna:

[...] o ensaio fala sempre de algo já formado, ou ao menos de algo que já existiu; é, portanto, próprio de sua essência não retirar coisas novas de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez. E porque ele apenas as reordena, em vez de informar algo novo do informe, ele está também comprometido com elas, tem sempre de dizer “a verdade” sobre elas, encontrar expressões sobre sua essência. **Talvez se possa formular a diferença da maneira mais breve da seguinte maneira: a literatura retira da vida (e da arte) os seus motivos, para o ensaio a arte (e a vida) serve como modelo.** (sem grifos no original)

Essas indagações de Georg Lukács vão ecoar anos mais tarde no pensamento de Theodor Adorno em suas *Notas de Literatura I*, de 1958. Dentro de um contexto histórico bastante diverso daquele do início do século XX, este filósofo alemão dedicará todo o primeiro capítulo, “*O ensaio como forma*”, para estabelecer um profícuo diálogo com as teses do

filósofo húngaro.

Talvez mais importante do que elucidar os atributos da forma ensaio, a contribuição de Adorno foi no sentido de elevar o ensaio para um status para além de uma manifestação artística ou de crítica estética, como era visto por Lukács. DE fato, no artigo “*A forma como ensaio*”, Adorno (2008, p. 24) avalia que o ensaio, além de seus atributos artísticos, serviria para uma crítica filosófica e social. Por isso, seu ensaísmo seria uma forma híbrida de investigação da realidade social, porém com estilo artístico:²⁷

[...] Com esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética, que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso que Lukács não percebeu quando, na sua carta a Leo Popper, que serve de introdução ao *livro A Alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística. (ADORNO, 2008, p. 24)

Para melhor clareza da profunda resignificação realizada por Adorno, sobre as funções deste novo gênero de escrita na literatura, cabe assinalar como Arlindo Machado, partindo das teses de Adorno, define a forma ensaio:

[...] uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado de forma escrita, que carrega certos atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), as eloquências da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias) (MACHADO, 2003, p. 64).

Apenas para não subestimarmos a importância da quebra de paradigma sugerida por Adorno, quanto à aplicabilidade do ensaio como uma forma de escrita apta para a investigação, especulação e discussão de ideias e conceitos, vale ressaltar o contexto dentro do qual foram feitas suas proposições.

Nesse sentido, é bastante sugestivo o embate de Adorno com os gélidos filósofos

²⁷ Por isto nos parece bastante sugestiva a célebre citação sobre o filme *Carta da Sibéria (1957)* de Chris Marker, publicada no mesmo ano das teses de Adorno. Em artigo publicado no *France Observateur*, Bazin já era sensível à esta forma de ver o ensaio e ressaltava: [...] A palavra que importa aqui é ‘ensaio’ entendida no mesmo sentido que na literatura: um ensaio é ao mesmo tempo histórico e político, enquanto escrito por um poeta. ”

alemães daquela segunda metade do século XX. Adorno (2008, p. 15), não medindo palavras, cita como o termo ensaio era difamado por estes filósofos como “um produto bastardo” e ressaltava como era sempre carregado de preconceito o elogio à qualquer pensador ou filósofo como um “*écrivain*”, e como isto era suficiente para excluí-lo do meio acadêmico.²⁸

A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora lhe é a mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído ao ser elogiado hipocritamente como “intuitivo” ou “estimulante”; e, por outro lado, uma filosofia que se acomoda ao resto vazio e abstrato, ainda não completamente tomado pelo empreendimento científico, e que justamente por isso é visto pela ciência como objeto de uma ocupação de segunda ordem. **O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos.**²⁹ (sem grifos no original)

A partir desta nova importância dada à forma ensaio como um meio de expressão transgressor, Adorno ainda se preocupou em sistematizar seus principais atributos estilísticos que se constituíram nas mais significativas e citadas referências para categorização do gênero, seja na literatura, no cinema ou nas artes em geral.

A seguir, procuramos sintetizar as principais ideias de Theodor Adorno (2008, p.29-45), nas quais ficam óbvios seus relacionamentos diretos com os compromissos formais e conceituais transmigrados para os filmes-ensaio:

- O ensaio deve se aproximar de uma lógica musical, tentar conferir à linguagem falada o que foi perdido sob o domínio da lógica discursiva. No entanto, a lógica discursiva não deve ser colocada de lado e sim subjetivada (p. 43);
- Na experiência ensaística, os conceitos não formam um continuum de operações cognitivas. Os pensamentos não avançam em um sentido único; em vez disso, eles se entrelaçam como um tapete. Depende, então da densidade deste tapete a

²⁸ Apenas como divagação pessoal sobre este preconceito que nos parece tão anacrônico: mesmo que atualmente nos pareça fácil aceitar que a forma ensaio, com toda sua intrínseca subjetividade, seja, preferencialmente, acolhida por vários pesquisadores e artistas, para expressar suas indagações sobre o mundo, na academia, trabalhos com tons ensaísticos ainda são considerados menos “científicos” e, provavelmente, recusados em sua grande maioria. E já estabelecendo um vínculo entre os escritos de Adorno e a cinematografia mundial, podemos encontrar um bom paralelo na teoria do cinema, principalmente em relação à história dos documentários. Durante décadas, se determinou que qualquer investigação da realidade deveria se constituir em um discurso “objetivo” e impessoal.

²⁹ Cf. *Ver e Poder, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (Comolli, 2008, p169). Capítulo: Sob o risco do real.

fecundidade do pensamento (p. 30);

- Para Adorno, é inerente à forma ensaio sua própria relativização. O ensaio pode ser interrompido e questionado a qualquer momento. Ele trabalha por fragmentos, pois a própria realidade é fragmentada. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspenso (p. 35);
- Escrever ensaisticamente é diferente de escrever um tratado filosófico. Significa compor algo experimentando, questionando seu objeto, colocando-o em prova e submetendo-o à reflexão. Deve atacá-lo de diversos lados e reunir no olhar (subjéctivo) de seu espírito aquilo que vê.
- Enfim, Adorno define um dos mais importantes de todas os atributos da forma ensaio, o que o torna, por excelência, a forma mais transgressora de expressão. Para Adorno, **“a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia**. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível” (p. 45). (sem grifos no original)

Assim, por mais controverso que seja o tema, ao adotarmos estas referências teóricas quanto à literatura ensaística, poderemos distinguir o que consideramos filmes-ensaio de outros tipos de filmes, como os documentários menos convencionais. É fácil verificar, apenas a título de exemplo, como são filmes-ensaio as obras *Carta da Sibéria* (1957) de Chris Marker e *Os catadores e eu* (2000) de Agnès Varda, as quais adotaram procedimentos de escritura cinematográfica bastante similares aos expostos por Adorno. Por outro lado, vemos como os documentários de Michael Moore são, algumas vezes, equivocadamente considerados ensaísticos.

Sem dúvida, como bem esclarece Laura Rascaroli (2009, p.41), nos documentários de Moore, o enunciador, o próprio autor, é de várias formas incorporado ao filme, tanto como narrador ou personagem. Além disso, não se pode negar o caráter altamente pessoal e muitas vezes sarcástico de seus comentários. Como vimos, esses atributos também são categorizadas por Adorno para a forma ensaio. No entanto, o cineasta não problematiza sua autoria e, principalmente, não a coloca como sujeito a ser investigado dentro de uma busca pessoal. Em seus filmes, a subjetividade de Moore deve ser aceita como um fato completo,

e o seu “eu” como uma entidade perfeitamente conhecedora de si. Além disso, ele não apresenta seu filme como uma reflexão subjetiva sobre um determinado problema, mas como uma investigação objetiva de fatos e eventos. Nas palavras de Rascaroli, os filmes de Moore mais se assemelham a reportagens, dentro da tradição de investigação sensacionalista americana. Assim, como podemos ver, os filmes de Michael Moore nada tem a ver com os filmes-ensaio de Marker e Varda, a não ser sua difícil classificação.

1.4 – Uma breve história do cinema-ensaio.

Em primeiro lugar, é oportuno compreender quando e onde o conceito do “filme-ensaio” emerge na teoria e na prática do cinema. A experiência de expressar subjetividade através do cinema pode ser rastreada até as origens da teoria cinematográfica. Como exemplo, Rascaroli (2008, p.24) cita em particular “alguns dos pioneiros franceses influenciados pelo impressionismo poético, como Riccioto Canudo, Louis Delluc e Jean Epstein, incitados a expressar em seus filmes seu interior e seus sonhos pessoais”. Por outro lado, a discussão de um cinema voltado para discussão de ideias também pode ser remontada aos construtivistas soviéticos, principalmente aos cinemas de Eisenstein e Vertov. No entanto, como esclarece a autora, apenas a partir do final dos anos 1940 estes trabalhos começam a convergir para uma nova teoria, preparando algumas das principais formulações da teoria de autor da Nouvelle Vague, e também de um cinema mais voltado para expressar o pensamento.

Ao desenvolver uma breve história do cinema-ensaio, Rascaroli (2008, p. 24) menciona que uma das primeiras referências ao termo “ensaio”, dentro do contexto cinematográfico, aparece nas notas pessoais de Eisenstein sobre seu próprio trabalho. Em um registro de 13 de outubro de 1927, dedicado ao seu projeto de realizar um filme sobre *O capital*³⁰ de Karl Marx, o cineasta russo observava: “*Outubro* apresenta uma nova forma de obra cinematográfica – uma coleção de *ensaios* sobre a série de temas que formam *O Capital*”.

No entanto, a primeira contribuição explicitamente dedicada ao “filme-ensaio” é provavelmente o artigo *The Film Essay: A New Form of Documentary Film*, do pintor e cineasta Hans Richter³¹, publicado em 25 de abril de 1940 no suplemento do jornal alemão

³⁰ Em 2008, a Versátil lançou no Brasil, o épico *Notícias da antiguidade ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital* do cine-ensaísta Alexandre Kluge. Com mais de 8 horas de duração, e baseado no projeto inacabado de Eisenstein de filmar *O Capital*, Kluge realizou uma obra monumental. A partir de uma montagem extremamente original, Kluge refletiu sobre o pensamento de Marx na sociedade capitalista em que vivemos.

³¹ Importante figura da vanguarda europeia dos anos 20, o pintor dadaísta americano de origem alemã Hans Richter (1888-1976) realizou filmes abstratos e experimentais de 1921 a 1967. Amigo de Jean Cocteau, Fernand Léger, Max Ernst, Viking Eggeling, Marcel Duchamp e Man Ray, Richter deixou entre outros trabalhos *Rhythmus* (1921, 23 e 25), *Inflation* (1927), *Vormittagsspku*, 1928), *Dreams That Money Can Buy* (1944-46), *Passionate Pastime* (1957) e *Dadascope* (1950). Entre seus escritos, um dos mais conhecidos é *Dada: art et anti-art*, publicado em 1965.

*Baseler Nationalzeitung*³². Segundo Alter (2006, p.17) Richter problematizava a questão de um possível ensaio fílmico, sugerindo uma nova modalidade de filme que permitisse ao cineasta levantar questões, pensamentos e ideias, tornando visível o que não era visível. Diferentemente do documentário que se preocupava em articular fatos e informação, esse “filme-ensaio” produziria pensamentos complexos nem sempre baseados na realidade. Richter justificava o emprego do nome “filme-ensaio” observando que, como o ensaio escrito, ambos eram um subgênero³³ de outros gêneros maiores. O ensaio-escrito situar-se-ia entre o tratado filosófico e a literatura; e o “filme-ensaio” entre o documentário e o cinema experimental ou de arte. Além disso, já se podiam identificar no texto de Richter a qualidade transgressora que o “filme-ensaio” deveria herdar do ensaio literário e que este deveria ser um ponto de encontro entre o intelecto e a emoção.

Ainda na década de 1940, e muito mais influente que as formulações de Richter, foi o célebre artigo de Alexandre Astruc *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*³⁴, publicada na revista francesa *L'Écran Français*, na edição 144 de 30 de março de 1948. Astruc fazia parte da organização *Peuple et Culture*³⁵ e do Grupo dos Trinta³⁶, e já tinha elos fortes com Chris Marker, Agnès Varda e Alain Resnais entre outros cineastas que viriam a formar o grupo da Rive Gauche.

Ao analisarmos o seu artigo, que pela simplicidade muito mais se parece com um manifesto, verificamos que os conceitos de Richter sobre o “filme-ensaio” foram desenvolvidos por Astruc, que reelaborou os antecedentes literários e filosóficos do termo ensaio. Porém, o cineasta francês iria além, ao especular, já em 1948, sobre o nascimento de uma vanguarda a que deu o nome de *La caméra-stylo*, descrevendo o novo gênero como “filosofia filmada”:

³² Este artigo de Hans Richter pode ser encontrado na íntegra, traduzido para o espanhol, no livro de Antonio Weinrichter (2007, p. 186- 189).

³³ Adorno trata da natureza híbrida do ensaio, entre a literatura e o tratado-filosófico, ma não o classifica como um subgênero. Ver página 18.

³⁴ Partimos, para nossa análise, do texto original, reproduzido na íntegra, em francês, na edição de *L'Archipel* de 1992 - *Du stylo a la caméra... et de la caméra au stylo*, reunindo os principais textos do teórico e cineasta Alexandre Astruc, de 1942 a 1984.

³⁵ *Peuple et Culture* foi uma organização nascida de intelectuais e artistas de esquerda que, de alguma forma, atuaram na Resistência Francesa. Tinha como objetivo levar cultura para o povo e para as massas trabalhadoras. Também faziam parte destes movimentos André Bazin, Alexandre Astruc, Alain Resnais, Agnès Varda, Benigno Carcéres e outros intelectuais que viriam a exercer grande influência na produção cultural francesa a partir dos anos 1950.

³⁶ Em 1953, quarenta e três cineastas franceses formaram o Grupo dos Trinta, uma referência ao curta metragem de no máximo trinta minutos de duração. Além dos objetivos políticos de pressionar as autoridades culturais a restabelecer a obrigatoriedade da exibição dos curtas junto aos filmes de longa metragem, como era antes da guerra, seu manifesto inicial também proclamava preocupações quanto a uma renovação estética do cinema francês.

Maurice Nadeu disse em um artigo no *Combat*: - ‘Se Descartes estivesse vivo hoje, ele escreveria romances’ - Peço perdão a Nadeau, mas hoje, um Descartes se confinaria em seu quarto, com uma câmera de 16 mm e algumas películas, e escreveria o *Discurso sobre o método* em um filme.³⁷(ASTRUC, 1992, p. 325)

Para Astruc, o cinema se tornaria um meio de escritura tão flexível quanto a linguagem escrita, produzindo ensaios através da utilização de imagens. Em seu artigo, Astruc (1992, p.325) descreve esta possibilidade como consequência do desenvolvimento tecnológico. Qualquer pessoa poderia ter um projetor, ir a uma livraria e contratar filmes escritos sobre qualquer assunto, desde críticas literárias, romances, até sobre matemática, história e ciências em geral.

Na verdade, Astruc não anunciava o nascimento do “filme-ensaio”, mas de um cinema autoral capaz de produzir uma variedade de registros linguísticos e discursivos, inclusive o modo ensaístico, e aplicá-lo na escrita sobre diversos tópicos. Isto era possível pois o cinema estava se tornando, gradualmente, uma linguagem:

[...] uma linguagem, isto é, uma forma com a qual um artista pode expressar seu pensamento, tão abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como ele faz atualmente com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo esta nova era do cinema, da era da câmera-caneta.³⁸ (ASTRUC, 1992, p. 325)

Curioso que, na visão de Astruc (1992, p. 324), o cinema de Jean Renoir, Orson Welles e Robert Bresson seria uma boa aproximação do que ele tinha em mente. E, pelo menos na década de sua publicação (1940), as teorias de Astruc, como as de Richter, ficaram muito mais no papel, em termos de potencial, do que sua concretização em qualquer experiência cinematográfica significativa.

Em termos práticos, de acordo com Rascaroli (2009, p. 26), a primeira comparação de um filme com um ensaio literário ocorreu, provavelmente, em um artigo de Jacques Rivette, publicado em 1955, nos *Cahiers du Cinéma*, intitulado *Lettre sur Roberto*

³⁷ Maurice Nadeu disait dans un article de *Combat*: - ‘Si Descartes vivait aujourd’hui il écrirait des romans,’ – J’en demande bien pardon à Nadeau, mais aujourd’hui un Descartes s’enfermerait dans sa chambre avec une caméra de 16 mm et de la pellicule, et écrirait le *Discours de la méthode* en film...(Tradução própria)

³⁸ [...] un langage, c’est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd’hui de l’essai ou du roman. C’est pourquoi j’appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la Caméra- stylo. (Tradução própria)

Rossellini³⁹. Segundo a autora, para Rivette *Viagem à Italia* (1954) é o primeiro filme que oferece ao cinema a possibilidade de um ensaio, com seu estilo livre, espontâneo, e investigativo, traduzia a verdadeira linguagem da arte moderna”. O filme de Rossellini seria, simultaneamente, um ensaio metafísico, uma confissão e um diário íntimo, ou seja, em outras palavras, “*um ensaio à la Montaigne*”. Para Rivette, diz Rascaroli, Rossellini filmou tanto suas ideias como também os principais detalhes de sua vida.

Mas, em termos práticos e certamente o mais famoso de todos os artigos que deliberadamente categoriza um filme como um ensaio, foi a crítica de André Bazin sobre *Carta da Sibéria* (1957), publicada em outubro de 1958 no jornal *France Observateur*⁴⁰.

Em sua análise, Bazin foi sensível à inovação ao escrever que com esse documentário Marker dava uma inflexão peculiar ao gênero - a do “ensaísmo cinematográfico”. Bazin explicitava

[...] que esse filme era um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente. Ou melhor ainda, adaptando à fórmula que [Jean] Vigo aplicava ao seu *À propos de Nice*, “um ponto de vista documentado”, direi que é um ensaio documentado pelo filme. A palavra que importa aqui é “*ensaio*” entendida no mesmo sentido que na literatura: um ensaio é ao mesmo tempo histórico e político, enquanto escrito por um poeta.

Marker não era o primeiro a formular questões sobre uma cinematografia do tipo ensaio, mas o reconhecimento de Bazin em plena Nouvelle Vague atestava, sobretudo, mais do que o pioneirismo: o encontro com uma forma prática de fazer um ensaio cinematográfico. No mesmo artigo, Bazin ainda propõe outra metáfora:

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 sim, de certa forma, se relaciona lateralmente com o que é dito. Melhor ainda, o elemento primordial é a beleza sonora, e é a partir dela que a

³⁹ Este artigo pode ser encontrado, traduzido para o inglês no endereço virtual: <http://www.dvdbeaver.com/rivette/ok/letteronrossellini.html>. Originalmente, este artigo foi publicado nos Cahiers du cinema em abril de 1955, edição 46.

⁴⁰ O texto original de Bazin foi reproduzido na revista norte-americana *Film Comment*, edição de julho-agosto de 2003, que dedicou vários artigos ao trabalho de Chris Marker. Portanto, trabalhamos em nossa dissertação, com esta versão, traduzida para o inglês.

mente deve saltar em direção à imagem. A montagem é feita do ouvido para o olho.

Desta forma, com a incorporação da narração em off, de forma prática, Marker podia atribuir em suas sequências de imagens uma lógica diferente daquela causal, espaço-temporal do cinema tradicional. Através do elemento sonoro, o cineasta poderia conduzir o pensamento do espectadores em várias direções, como as divagações e reflexões típicas dos ensaios literários.

Interessante observar que a montagem lateral ou horizontal, que Bazin cita em seu artigo, nos lembra a ideia, já mencionada de Adorno, que no ensaio o pensamento deve funcionar como um tapete, que ele não avança em uma única direção, e que os aspectos do argumento se entrelaçam.

Coincidência ou não, nos chama atenção de forma bastante sugestiva o fato de o texto original de Bazin, publicado em outubro de 1958, praticamente um mês antes de sua morte prematura, ter sido escrito no mesmo ano da publicação do artigo *O ensaio como forma* de Theodor Adorno. Apesar da relativa simultaneidade de publicação de ambos os textos, não podemos duvidar da erudição de Bazin e da possibilidade dele ter tido acesso ao que de mais novo se propunha em termos de teoria sobre a crítica literária.

De qualquer forma, independente de nossas inferências, podemos afirmar que, a partir de 1958, as bases conceituais e teóricas do ensaio literário já estavam razoavelmente consolidadas e começavam a ser divulgadas pelas teses de Adorno em seu artigo *O ensaio como forma*. E, como poderemos observar nos artigos seguintes sobre a possibilidade do ensaio fílmico, a grande maioria tomou por base as ideias do filósofo alemão para estabelecer as comparações textuais entre o cinema e a literatura e para especular sobre a forma do ensaio fílmico.

De acordo com Rascaroli (2009, p. 27), o artigo de Bazin analisa um filme específico, mas ainda não propunha este cinema como um fenômeno mais amplo, de um ponto de vista de sua realização mais generalizada. De certa forma, apesar de o crítico se referir a um cinema ensaístico de modo geral, sua principal questão era teorizar sua concepção de que este cinema não podia prescindir de uma poética e de um texto inteligente lido por uma *voice-over*. Assim como Richter, Bazin também enfatiza a importância nesta nova forma de filme, do encontro entre a beleza e a inteligência, e a

liberdade do cineasta que poderia utilizar toda a sorte de material fílmico, incluindo imagens estáticas, gravuras, fotos e também animações para lhe ajudar no seu intento.

André Bazin faleceu um mês após a publicação de sua entusiasmada crítica ao filme *Carta da Sibéria*. Difícil especular, portanto, o impacto daquele artigo em relação à projeção do cineasta e do reconhecimento de *Carta da Sibéria* como uma nova forma de se fazer cinema. De qualquer forma, a experiência de Marker e o “filme-ensaio”, já estavam inseridas em um movimento muito mais amplo, a Nouvelle Vague.

Para Rascaroli, após o manifesto de Richter, não foi por acaso que os dois primeiros textos mais significativos sobre o ensaio fílmico tenham sido franceses. Para a autora, o primeiro texto de Astruc, mais como uma previsão, e o de Bazin como uma observação e análise concreta de um ensaio fílmico, embora separados por dez anos, estão intimamente ligados à Nouvelle Vague e à política dos autores. Corroborando, portanto, com a hipótese da autora de que é neste contexto – da Nouvelle Vague – que realmente o “filme-ensaio” emerge como uma forma cinematográfica.

Embora alguns críticos classifiquem como ensaios, filmes anteriores a este movimento e de diferentes áreas geográficas, é praticamente um consenso entre os especialistas que importantes contribuições para a cinematografia ensaística se encontram entre os primeiros filmes dos diretores franceses ligados à Rive Gauche, como Chris Marker, Alain Resnais e Agnès Varda – e por um dos principais diretores da Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard.

Esta relação entre o movimento Nouvelle Vague e a constituição de um cinema-ensaio, no qual Chris Marker se insere, pode ser explicada por várias circunstâncias históricas.

Pierre Sorlin cita os efeitos de uma lei de 1940, feita ainda no governo de Vichy, que impulsionou a produção de filmes de não-ficção na França. Como efeito desta lei, verificou-se um crescimento na produção de documentários, de um número próximo a 400 durante a ocupação germânica, para mais de 4.000 no período entre 1945 e 1950.⁴¹(SORLIN apud RASCAROLI, 2009, p. 28)

Por outro lado, Catherine Lupton descreve como a França também viveu um momento de um crescimento espantoso na produção de curtas metragens. Este crescimento foi impulsionado a partir de um novo sistema de apoio governamental para a realização

⁴¹ SORLIN, Pierre (2005). "France, in Ian Aitken (ed) *Representation of the Documentary Film*. London: Routledge/Taylor e Francis, 434-42.

de curtas metragens, junto com o trabalho de produtores corajosos, como Anatole Dauman⁴²(*Argos Films*) e Pierre Braunberger (*Les Films de la Pléiade*)⁴³, que incentivaram a produção independente de jovens e criativos cineastas (LUPTON, 2006, p. 26).

A autora também observa que a produção de filmes de curta metragem francesa se desenvolveu em estreita relação com o documentário mais pessoal, seja como resultado da influência do naturalismo e do impressionismo poético, como nos casos de *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti e de *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo, como também a partir de influências do surrealismo, como no caso de *Las Hurdes* de Luis Buñuel.

Por conta destes antecedentes, Lupton argumenta como os documentários poéticos realizados no pós-guerra, inclusive os trabalhos de Alain Resnais e George Franju, beiravam as fronteiras do documentário, dos filmes de ficção e dos filmes de arte. Estes diretores franceses já valorizavam uma abordagem mais pessoal, com significativas diferenças das outras práticas estabelecidas, associadas ao legado de John Grierson. A autora conclui sua análise observando que na França os documentários fluíram como um contínuo da produção de curtas metragens, com um modo mais pessoal de refletir sobre o mundo e, portanto, muito mais alinhado com o ensaio de autoria literária que os documentários clássicos ingleses.

Sobre este contexto tão profícuo para o surgimento de um *cinema novo*, e com ele as formas inovadoras como do cinema-ensaio, Nora Alter também tece observações significativas. Em termos históricos, a década de 1950 foi especialmente importante para a cultura francesa⁴⁴. Foi um período de renovação cultural que atingiu todas as áreas de expressão artística como a literatura, o teatro e principalmente o cinema. Em contrapartida à abertura para o mercado americano, em 1946, logo em seguida ao armistício, a França, a partir da década de 1950, passou a taxar a exibição de filmes estrangeiros, criando um

⁴² Por seu interesse e estímulo à produção independente, Anatole Dauman, com a Argos Films, tornou-se o principal produtor dos primeiros filmes de Marker e Varda.

⁴³ Apenas para contextualizar à importância deste fato, cabe mencionar como Bazin se expressou, no já citado artigo sobre *Carta da Sibéria*, ao observar, que naquela época, o curta metragem ocupava a parte mais instigante da produção cinematográfica francesa: “would be enough to secure their author a privileged place in the field of short filmmaking, **currently the liveliest fringe of the French cinema.**” (sem grifos no original).

⁴⁴ Foi nesse período de grande ebulição cultural que François Mauriac conquistou o Prêmio Nobel de Literatura (1952) e Albert Schweitzer o Nobel da Paz enquanto escritores como Sartre, Albert Camus, Simone du Beauvoir, Raymond Aron, Merleau-Ponty, Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze, Romain Gary, Nathalie Sarraute, Maurice Blanchot, Jean Gênet, Michel Butor, André Malraux e Marguerite Duras publicaram obras marcantes para a cultura francesa e de grande impacto mundial. Esse impacto pode ser medido pelo Nobel de Literatura concedido a Camus em 1957.

fundo que deveria ser investido diretamente nas produções cinematográficas francesas (ALTER, 2006, p. 12).

Nesse mesmo período, verificou-se um enorme crescimento de cine-clubes, cinematecas e revistas especializadas em cinema, como *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma*, *Positif* e *Jeune Cinéma*. A partir de ensaios e críticas como as de André Bazin, Eric Rohmer, Alexandre Astruc, Pierre Kast, François Truffaut o cinema é elevado a uma forma séria de arte, deixando para trás o entendimento de que era uma atividade voltada unicamente para o entretenimento. Essas medidas, junto com essa nova forma de ver o cinema, associadas ao esgotamento que o cinema clássico francês passava, prepararam o terreno fértil para o surgimento da Nouvelle Vague no final da década.

Apesar da maior exposição desses artistas durante o movimento da Nouvelle Vague, o grupo de amigos Marker, Astruc, Varda, Resnais, Kast entre outros cineastas, formados nas organizações culturais do pós-Segunda Guerra, já vinha realizando e discutindo uma forma de fazer um “cinema diferente” desde fins dos anos 1940 e início dos anos 1950. Em 1953, fizeram parte de um grupo de quarenta e três cineastas que formaram o Grupo dos Trinta, uma referência ao curta metragem de no máximo trinta minutos de duração. Além dos objetivos políticos de pressionar as autoridades culturais a restabelecer a obrigatoriedade da exibição dos curtas junto aos filmes de longa metragem, como era antes da guerra, seu manifesto inicial também manifestava preocupações quanto a uma renovação estética do cinema francês:

[...] ao lado do romance e dos trabalhos literários mais extensos, existem o poema, os contos e o ensaio, os quais funcionam como uma estufa, que tem a função de revitalizar o campo com contribuições de um sangue novo. O curta metragem tem o mesmo papel. A morte do curta metragem é a morte dos filmes, uma vez que qualquer arte que para de renovar é uma arte morta (ALTER, 2006, p. 14).

Dessa forma, a partir da metade dos anos 1950, tendências ensaísticas podiam ser encontradas em vários cineastas e o termo “*essai cinemathographique*” era frequentemente usado pelas publicações especializadas. Certamente, é por essa razão que, na França, surgiram anos depois salas que ficaram conhecidas como *Art et Essai* porque exibiam filmes de arte ou documentários. Entre os mais famosos, em pleno funcionamento,

podemos citar o *Studio 28*⁴⁵ e o *Studio de Ursulines*⁴⁶, palcos de célebres exibições de filmes alternativos, como os dos surrealistas e os da Nouvelle Vague.

A denominação permaneceu mesmo depois que essas salas se dedicaram a mostrar também produções artísticas de ficção. Apenas a título de ilustração, citamos o decreto de 22 de abril de 2002, do *Centre National de la Cinématographie Française*, que regulamenta a classificação atual do funcionamento das salas de cinemas de *Art et Essai*. Nele, podemos observar, com muita curiosidade, a atual política francesa de subsídio para salas comprometidas com a exibição de filmes de “inegável valor artístico ou histórico, que tendem a renovar a arte cinematográfica, mas que não tenham um público satisfatório economicamente”.

Mesmo que eminentemente francês, o cinema-ensaio atravessou fronteiras. Rascaroli não deixa de observar como esta cinematografia ensaística influenciou outros movimentos, principalmente alguns dos cinemas novos que se seguiram à Nouvelle Vague. A forma ensaio, para esses novos cineastas, atendia aos seus anseios por uma cinematografia mais flexível e capaz de enfrentar temas e experiências de vários tipos e em circunstâncias menos comerciais.

A partir da década de 1970, seguindo a tradição iniciada principalmente pelos diretores comprometidos com um cinema mais politizado, como os franceses Godard, Marker e Resnais, e na Itália por Pier Paolo Pasolini, jovens cineastas de outros países passaram a compartilhar em suas produções, para além das questões autorais, a forma ensaio para fazer um cinema de forte cunho crítico e social. Rascaroli ressalta que não é de se estranhar, portanto, que em seu famoso manifesto Fernando Solanas e Octavio Getino mencionem o filme ensaio como uma das linguagens fílmicas privilegiadas para o desenvolvimento de um terceiro cinema (RASCAROLI, 2009, p. 29).

⁴⁵ Foi no Studio 28, um verdadeiro templo para os cinéfilos, onde estreou sob protestos e quebraadeiras o filme surrealista *L'âge d'or* (1930), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Jean Cocteau é o padrinho dessa sala.

⁴⁶ Em 1925, os atores Armand Tallier e Laurence Myrge escolheram a pequena *Rue des Ursulines* para instalar um novo tipo de cinema, destinado a projetar filmes de vanguarda, para um público mais culto e iluminado. Assim nascia o cinema de vanguarda na França. Tão histórica como o Studio 28, parece ter sido a primeira sala de cinema especializada – talvez o primeiro cine-club do mundo. Este tipo de sala foi o precursor das salas de Art&Essai.

Uma voz que cala. Pausa para a ficção-ensaio.

Para qualquer pesquisador da história do cinema ensaio, uma das primeiras questões que se coloca é: como esta cinematografia que atinge sua pujança no início dos anos 1960, gerando uma afluência de artigos dos principais teóricos da época, resultou em um grande esquecimento teórico e prático por mais de duas décadas?

Como assinalamos, através da análise do pesquisador Antonio Weinrichter, mesmo a produção ensaística, com raras exceções (como os filmes de Godard e Marker) entrou em um grande vazio. É somente a partir das décadas de 1980/1990 que começam a ressurgir uma nova produção ensaística com artigos e pesquisas mais consistentes sobre o tema.

Nesse sentido, Weinrichter (2007, p. 34) esclarece como naquela época, com a possibilidade da captação portátil do som direto, um novo paradigma se impôs sobre as formas documentais graças à emergência do movimento conhecido como *Cinema Direto* ou *Cinema Verdade*. Este movimento, como veremos, se contrapunha frontalmente às formas ensaísticas fundamentalmente baseadas na narração⁴⁷. Na verdade, depois de décadas de abuso da “voz de Deus”, o comentário foi praticamente banido, juntamente com outras formas de leitura direta do material fílmico (trilha sonora, edição expressiva entre outras) e qualquer intervenção explícita do documentarista/cineasta. Para Weinrichter, o Cinema Direto impôs um modo de observação que “privilegiava até o fetichismo, a ideia de que um material real, não mediado, poderia falar por si só”.

Mas, se por um lado o movimento do Cinema Direto congela a evolução do ensaio em suas formas documentais, ele também abrirá novas oportunidades para o ensaio fílmico no campo da ficção, principalmente no cinema de autor, que na opinião de Weinrichter será muito mais criativo. Na verdade, para ele, esta migração do ensaio fílmico das formas não-ficcionais para a ficção foi necessária para renovação estética do gênero. O conturbado relacionamento dos documentaristas com a objetividade gerava demasiada desconfiança para explorar em sua magnitude as possibilidades de uma narrativa tão subjetiva e pessoal.

Além disso, com o olhar de crítico de cinema, Weinrichter observa, como um fator adicional, que os filmes de autor são sempre mais noticiados que os documentários. Portanto, quando alguns cineastas de ficção passaram a questionar a representação da

⁴⁷ Não podemos esquecer a célebre observação de Bazin de que o ensaio fílmico deveria ser visto do ouvido para o olho. E que sua principal força consistia da beleza e inteligência dos comentários. (Op. cit.)

realidade, adicionando um ponto de vista mais pessoal, auto-reflexivo e subjetivo em seus filmes, o ensaísmo pareceu mais plausível e digno de interesse se compararmos com as formas mais segregadas do campo da não-ficção. Nesta linha, apenas a título de exemplo, sem nos aprofundar em suas cinematografias, citamos os trabalhos de Roberto Rossellini⁴⁸, Pier Paolo Pasolini⁴⁹ e Orson Welles⁵⁰.

No entanto, apesar da grandeza desses cineastas e da poética ensaística de seus filmes, na maioria das vezes, eles são citados de forma superficial, mesmo nos estudos mais recentes sobre o cinema ensaio. Completamente diferente é o reconhecimento pela totalidade da crítica e dos pesquisadores do lugar de Jean-Luc Godard entre os maiores, se não o maior, ensaísta cinematográfico. É lugar comum, a partir de meados dos anos 1960, referir-se ao caráter ensaístico adotado pelo cineasta desde seu progressivo distanciamento das formas ficcionais tradicionais.

Ao refletirmos, por exemplo, sobre *Duas ou três coisas que sei dela* (GODARD, 1967), é surpreendente a representação que ele nos propõe. Difícil imaginar algo mais pessoal e subjetivo que a contínua presença dos comentários sussurrados pelo próprio Godard, para refletir sobre o que se está representando. Os comentários são hesitantes, incertos, tipicamente no estilo ensaístico.

Muito além de nossas poucas observações, este filme, por si só, justificaria um capítulo à parte na teoria do “filme-ensaio”. Nesse sentido, para não comprometer o foco de nossa pesquisa, seria melhor resumir a importância e relevância do cinema de Godard quanto às formas ensaísticas numa citação de Arlindo Machado (2009, p.29). Segundo ele, ao dar prosseguimento às experiências iniciais de Marker, Godard “vai conduzir o cinema-ensaio à sua expressão máxima, pouco importando se a imagem com que se trabalha foi tirada do mundo visível natural ou simulada com atores e cenários artificiais”.

⁴⁸ Ver observação anterior de Rivette, que coloca Rossellini como um dos pioneiros do cinema ensaio com o filme *Viagem à Itália* (1954).

⁴⁹ Pasolini realiza um filme considerado uma experiência única em sua carreira – *La rabbia* (1963). O próprio Pasolini assim o define: “minha ambição era de inventar um novo gênero: um filme que fosse um ensaio poético-ideológico”, (WEINRICHTER, 2007, p. 35)

⁵⁰ Em *Retrato de Gina* (1958), Wells cria uma extravagante imagem da diva Gina Lollobrigida com várias digressões do autor. (WEINRICHTER, 2007, p. 36)

CAPÍTULO 2 – Produção Cultural e Intertextualidade

A “coisa-em-si” é um conceito sem sentido. Se eu remover todas as relações, todas as “propriedades”, todas as “atividades” de alguma coisa, nada resta. A concretude só foi inventada por nós para se adequar às exigências da lógica. Em outras palavras. Com o objetivo de definir, de comunicar. (A fim de juntar a multiplicidade das relações, das propriedades, das atividade.) - Nietzsche

Associar a criação cinematográfica de Chris Marker à teoria da intertextualidade pode provocar estranhamento, mesmo nos mais cultivados ambientes da cinefilia. Não por coincidência, como veremos mais adiante, verificamos na produção acadêmica muito mais estudos relacionando esta teoria à criação fílmica de outro grande ensaísta, Jean-Luc Godard⁵¹. E, sem dúvida, desde os tempos do *Cahiers du Cinéma*, tudo que Godard produz provoca uma extraordinária ressonância entre os pesquisadores de cinema.

Por isso, antes de investigarmos as principais questões intertextuais no cinema de Marker, temos que transpassar “as portas do temível conceito de intertextualidade”⁵². Como nos adverte Graham Allen na introdução de seu livro *Intertextuality*, a *intertextualidade*, mesmo sendo uma ideia dominante em vários estudos literários e de produção cultural em geral, permanece objeto de uma diversidade de interpretações e imprecisões desde sua concepção inicial em meados da década de 1960. (ALLEN, 2000).

Não é nossa intenção abranger aqui a complexa teoria da intertextualidade em sua plenitude. Nossa abordagem é apenas de forma introdutória, no sentido de identificar algumas questões relevantes que nos serão úteis na análise da obra de Marker.

⁵¹ Ver citação de Alain Bergala, um dos mais notáveis pesquisadores da obra do cineasta, “Godard pensa que pode se apropriar de tudo, que temos o direito de nos apropriarmos de tudo, se transformamos estas coisas”. Esta citação está como epígrafe em estudo apresentado como tese de doutorado por Mario Alves Coutinho em 2008, “*Escrever com a câmera cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*”, na qual o autor apresenta uma minuciosa análise intertextual do filme *Alphaville* (GODARD, 1965).

⁵² Expressão utilizada por Antonio Weinrichter em *La forma que piensa*, “[...] ao recordar que para George Steiner, “toda obra de arte es un acto critico sobre una obra anterior”, que nos sitúa ya en las puertas del *temible* concepto de intertextualidad”. (WEINRICHTER, 2007, p. 31)

2.1 - Dialogismo e Polifonia

Oficialmente, é Julia Kristeva⁵³ quem elabora e introduz o termo *Intertextualidade* a partir de sua análise e difusão da obra do linguista e crítico soviético Mikhail Bakhtin junto aos principais pensadores estruturalistas franceses, durante a segunda metade dos anos 1960. De fato, hoje a obra de Bakhtin é extraordinariamente influente nos campos da pesquisa literária, da teoria social e política, da filosofia e de outras disciplinas; contudo, até os anos 1960 seu trabalho era relativamente desconhecido, e suas obras só eram parcialmente publicadas. Por isto, ao desenvolver o conceito de intertextualidade a partir dos trabalhos de Bakhtin, Kristeva também introduz e divulga as principais teorias e questões abordadas pelo pensador soviético. Desde então, Bakhtin se tornou um dos pensadores mais importantes para a teoria literária e cultural do século XX, influenciando outros teóricos a investigarem sua obra e abrindo um enorme campo de pesquisa para os estudos culturais em diversas disciplinas.

Ao elaborar a noção de intertextualidade, Kristeva a relaciona diretamente aos trabalhos de Bakhtin, criando vínculos de definições e conceitos inseparáveis. Por esta razão, compreender as questões desenvolvidas por Kristeva, faz-se necessário o conhecimento básico de alguns elementos da teoria de Bakhtin, principalmente aqueles relacionados ao conceito de *dialogismo* e *polifonia*.

Em sua obra *A poética de Dostoiévski*, em que analisa os processos criativos do escritor russo, não empregou em nenhum momento o termo intertextualidade ou intertexto. Seus estudos sobre o romance, que remontam a fins dos anos 1920, introduziam o conceito de que todo texto é *dialógico*, pois seu significado depende de uma série de estruturas anteriores, como sua integração com o gênero, seus componentes linguísticos e seu contexto sociocultural. Segundo Bakhtin, “a linguagem do romance é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando” (BAKHTIN apud SAMOYAUULT, 2008, p. 18).

⁵³ Julia Kristeva (1941) é escritora e psicanalista búlgara. Seu trabalho inclui livros e ensaios que abordam intertextualidade e a semiótica, nas áreas de linguística, teoria e crítica literária, psicanálise, análise política e cultural, arte e história da arte. Juntamente com Barthes, Lévi-Strauss, Lacan, Foucault e Althusser, ela permanece como uma das principais estruturalistas. Suas obras têm também um lugar importante no pensamento pós-estruturalista.

Para melhor definir o caráter dialógico do romance, Bakhtin desenvolve vários outros argumentos em *A poética de Dostoievski*, fazendo emergir outros conceitos complementares à ideia de dialogismo, tal como o de *polifonia*.

O termo *polifonia*, literalmente a combinação simultânea de várias vozes, é uma das ideias dominantes na análise de Bakhtin dos romances de Dostoievski, e está diretamente ligado ao conceito de dialogismo. Para Bakhtin, dialogismo não é apenas os diálogos entre os vários personagens de um romance. Em um romance verdadeiramente dialógico, cada personagem tem uma personalidade única, com um ponto de vista próprio, envolvendo um modo discursivo típico e com diferentes posicionamentos ideológicos que são expressos através das palavras de cada personagem.

Segundo Bakhtin, esta relação proporcionava uma multiplicidade de discursos, uma polifonia, trazida pelas palavras, na qual “as relações dialógicas podem permear dentro de um enunciado, ou mesmo dentro de uma palavra individual, desde que duas vozes colidam dentro dela dialogicamente”. (BAKHTIN apud SILVA, 2011, p. 40).

Interessante assinalar, na citação feita por Bakhtin de L. P. Grossman⁵⁴, como e com que matérias Dostoievski cria em seus romances este dialogismo e polifonia, trabalhando com os mais diversos materiais e estilos que dialogam entre si:

Dostoievski associa os contrários. Seu objetivo? [...] criar, com materiais heterogêneos, de valores desiguais e totalmente diferentes uns dos outros, uma obra artística única e completa. É por isso que o livro de Jó, o Apocalipse de São João, os textos evangélicos, a narração de Simão, o Novo Teólogo, tudo que alimenta as páginas dos seus romances e que determina o tom deste ou daquele capítulo, combina-se de maneira original com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e mesmo o panfleto (GROSSMAN apud COUTINHO, 2008, p.135)

⁵⁴ Leonid Petrovich Grossman (1988, 1965) foi professor e um erudito em literatura soviética. Seus principais trabalhos tratam da arte de Dostoievski e outros autores do século XIX.

2.2- Intertextualidade

Como já assinalamos, foi a partir das ideias concebidas por Bakhtin que Julia Kristeva atualizou o conceito de dialogismo para trazê-lo para dentro da discussão estruturalista e da semiótica que ocorria entre linguistas franceses no final dos anos 1960. Neste período, Kristeva publicou dois artigos na revista *Tel Quel*⁵⁵ que continham as primeiras ocorrências do termo, os quais foram retomados em sua obra de 1969, *Séméiotike, Recherches pour une sémanalyse*. Neste trabalho, Kristeva desenvolve com mais precisão a definição de *intertextualidade* ao argumentar que, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16).

Devido ao grande interesse despertado entre os linguistas franceses sobre as teorias apresentadas por Kristeva, este conceito será retomado por vários teóricos de *Tel Quel* na obra coletiva *Théorie d'ensemble*(1971) e foi assim reformulada por Philippe Sollers: “Todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade.” (SOLLERS apud SAMOYAUULT, 2008, p. 17).

Portanto, para a teoria da intertextualidade um texto é sempre construído a partir da apropriação mais ou menos explícita de ideias e significados de outros textos. Nesta apropriação nem sempre torna-se claro o grau de intertextualidade entre os dois ou mais textos, podendo variar imensamente na sua materialidade, na medida e na forma que um texto depende e faz uso de outros textos.

Dessa forma, a princípio, a análise de um texto deveria implicar em conhecer suas relações intertextuais, ou seja, à quais outros textos ele faz referência e de que forma e em que grau é estabelecida esta relação. O texto analisado aparece então como o lugar de uma

⁵⁵ *Tel Quel* foi uma revista literária fundada em 1960, em Paris, por Philippe Sollers e Jean-Edrn Hallier, publicada pelas Edições de Seuil. Tinha como objetivo refletir sobre uma reavaliação da teoria literária clássica. Seu comitê editorial incluía além dos fundadores, Jean-René Huguenin, Jean Ricardou, Jeahibaudeau, Michel Deguy, Marcelin Pleynet, Julia Kristeva, entre outros pesquisadores e escritores. Ainda teve como colaboradores Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida e Jean Cayrol, Gérard Genette e Umberto Eco. *Tel Quel* deixou de ser publicada em 1982.

troca entre pedaços de enunciados, os quais ele redistribui ou ressignifica para construir um texto novo a partir de textos anteriores. Como muito bem explica Graham Allen⁵⁶:

O ato de leitura, destacam os teóricos, nos faz mergulhar em uma rede de relações intertextuais. Interpretar um texto, descobrir seu significado, ou significados, é traçar essas relações. Assim, a leitura torna-se um processo de movimentação entre textos. O significado torna-se algo que existe entre um texto e todos os outros textos os quais ele se refere ou se relaciona, nos movimentando para fora de um determinado texto independente e para dentro de uma rede de relações textuais. **O texto se torna o intertexto** (ALLEN, 2000, P. 45, sem grifos no original).⁵⁷

Transposição e a produção cultural como um processo intertextual

No sentido de evitar a banalização no emprego do termo *intertextualidade* como uma mera “crítica das fontes” de um texto, Julia Kristeva, em *La Revolution du langage poétique* (1974), preferiu ampliar o conceito de *intertextualidade* para *transposição*:

O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que este termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo (KRISTEVA apud SAMOYAL, 2008, p. 17).

Nesse sentido, a utilização do termo *transposição* ajuda a compreender melhor o relacionamento intertextual entre textos verbais e não-verbais, e assim, progressivamente, a noção de intertextualidade/transposição se afirmou como uma das mais fecundas para se compreender o trânsito de significados entre diferentes produções culturais.

⁵⁶Graham Allen publicou em 2000, pela Routledge, Londres, o livro *Intertextuality*, todo dedicado ao tema. Allen transcorre sobre a teoria e a história das várias abordagens da intertextualidade na linguística, desde as premissas de Saussure até as conclusões mais recentes relacionadas à intertextualidade no pós-modernismo e na World Wide Web(WWW).

⁵⁷The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all others texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text became the intertext (tradução própria).

Considerarmos toda e qualquer produção cultural como texto a ser lido, seja ela um texto escrito, uma imagem ou um filme, implica que o próprio espaço da cultura pode ser visto como uma grande rede intertextual, em constante movimento. E se inicialmente a intertextualidade foi um foco de estudo no campo da literatura, com o passar do tempo o termo e sua respectiva teoria passaram a ser adotados na investigação de outras produções culturais, imagéticas e midiáticas que elaboravam sua narrativa discursiva com este mesmo artifício.

Na teoria literária e por consequência no campo da produção cultural, dependendo do grau e da forma de apropriação de um texto pelo outro, são identificadas várias formas de intertextualidade. Essas formas podem ser classificadas como fortes ou fracas. São consideradas fracas aquelas apropriações textuais que comprometem apenas uma parte ou trecho do novo texto e quase sempre ocorre de forma localizada. São consideradas fracas a epígrafe, a citação e a alusão. Ao contrário, as relações intertextuais podem ser consideradas fortes quando comprometem todo o texto, como no caso da paráfrase, paródia e o pastiche. De forma bem resumida, descrevemos abaixo sucintamente essas formas de apropriações textuais, na medida de sua utilidade na análise intertextual da obra de Marker.

A epígrafe se constitui sempre em um pequeno recorte de um texto e é escrita, literalmente com as mesmas palavras, de forma introdutória em um novo texto. É muito comum o seu uso em ensaios e em teses acadêmicas para sintetizar a ideia ou sentimento primordial que o autor deseja transmitir no novo texto que ele está criando. De forma muito semelhante, nos filmes de Marker há sempre uma cartela inicial com uma epígrafe, como, por exemplo, em *Elegia a Alexandre* (MARKER, 1993), onde ele recorre a citação de George Steiner⁵⁸: “Não é o passado que nos domina. São as imagens do passado.”

⁵⁸ Georger Steiner, nascido em Paris, em 1929, mas educado nos Estados Unidos, é considerado um dos mais sofisticados intelectuais do circuito universitário anglo-saxão do século XX. É um humanista apreciador e crítico da cultura clássica greco-romana.

Na citação, também ocorre a retomada explícita e literal de um fragmento de texto no corpo de outro texto. Tal prática é muito comum no meio acadêmico, onde as fontes de pesquisas devem ficar evidentes, e convencionalmente devem ser marcadas com aspas ou com outros recursos gráficos. Podemos fazer um paralelo deste processo na cinematografia, quando um cineasta recorre a material de arquivo ou de pequenos trechos de filme de outros diretores para compor sequências de seus próprios filmes. Esta prática também é comum em vários filmes de Marker, chegando ao paroxismo em *Le fond de l'air est rouge* (MARKER, 1977) feito quase todo com material alheio.

A referência ou alusão, também considerada uma intertextualidade fraca, ocorre quando um novo texto faz, de forma localizada porém não literal, uma leve menção a outro texto ou a um de seus componentes, não comprometendo o significado do novo texto em sua totalidade. Esta prática, quando feita de forma sutil, pode passar despercebida para o leitor ou espectador menos atento e com um repertório cultural menos erudito. Um bom exemplo é a utilização do nome Laura para o personagem central de *Level Five* (MARKER, 1996) que se refere ao filme noir de Otto Preminger de 1944.

No caso da paráfrase, paródia e o pastiche, como já assinalamos, a associação intertextual envolve os efeitos de sentido e a estrutura da maior parte da construção do novo texto.

A paráfrase ocorre quando um texto é modificado, como em uma adaptação cinematográfica por exemplo, mas deixando sua origem reconhecível e preservando na sua maior parte o seu sentido original. Resumir ou recontar uma história, por exemplo, é parafraseá-la. Não se deve confundir, obviamente, a paráfrase com o plágio, pois ela deixa claro a fonte e a intenção de dialogar com o texto original, e não tomar seu lugar.

Na paródia também ocorre a recuperação de um texto por outro, mas invertendo seu sentido e utilizando-se de tom crítico ou irônico. Nesta forma de apropriação, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe-se com ele, sutil ou abertamente. Frequentemente, a paródia está sempre funcionando na literatura ou na sociedade como uma apropriação textual que destoa do tom bem-comportado das práticas discursivas hegemônicas.

Com elementos da paródia, mas ao mesmo tempo afastando-se de seu modelo de negação, está o pastiche. Este termo, muitas vezes usado no sentido pejorativo de pasteurização e degradação de um determinado modelo, tem sua função intertextual bem mais ampla. Neste processo, o pastiche assume os traços de um estilo com tal ênfase que o sentido torna-se deslocado. Ele pode não retomar textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero. Enquanto a paródia é um desvio do sentido textual, ao questioná-la, o pastiche vai sobrecarregar a apropriação do modelo a ponto de esvaziá-lo. Enquanto a paródia é mais uma forma de negação, o pastiche assume mais uma postura de saturação da imitação. Um bom exemplo é o exímio trabalho de Quentin Tarantino, que reforça em seus limites máximos os aspectos dos gêneros de filmes de lutas marciais, como em *Kill Bill* (2003), e mais recentemente com o western em *Django livre* (2013).

2.3- Transtextualidade

Como vimos, ao ampliar o conceito de “intertextualidade” para “transposição” em *La révolution du langage poétique* (1974), Julia Kristeva já reconhecia que o termo vinha sendo empregado de forma banal em algumas análises textuais, apenas como uma “crítica das fontes”, nas quais o analista se preocupava somente em identificar e catalogar as referências que um texto fazia ao outro.

Além da “imprecisão do termo” evocada por Kristeva, o problema deste tipo de análise era que a mera identificação das fontes não investigava a função que cada referência textual desempenhava na composição da obra.

Assim, com o objetivo de sanar algumas imprecisões e ampliar a abrangência das análises textuais, Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes*, de 1982, amplia o conceito de “intertextualidade” para “transtextualidade”, abrangendo na análise de um texto tudo que se põe em relação a outros textos.

Nesse sentido, Genette propôs cinco tipos diferentes de transtextualidade, e entre eles um que se chamava precisaente intertextualidade, porém num sentido restrito.

Dentro do conceito de transtextualidade, a intertextualidade seria restrita aos casos de co-presença entre textos, e seria identificada pela presença efetiva de um texto em outro. Para Genette, a intertextualidade estaria restrita às citações, ao plágio e à alusão, estando fora desta classificação a paráfrase, a paródia e o pastiche.

O segundo tipo de transtextualidade, definido como paratextualidade, se refere à relação de um texto com seus “paratextos”, ou seja, “os títulos, subtítulos, prefácios, posfácio, epígrafes, ilustrações e todo tipo de sinais acessórios com a funções explicativas, que se agregam ao texto principal”. (SILVA, 2011, p. 44)

O terceiro tipo de transtextualidade concebida por Genette é a metatextualidade, que descreve a relação entre um texto e aquele que ele comenta.

Outra categoria definida por Genette é arquitecualidade, que determina o estatuto genérico do texto. De propriedade puramente taxinômica, serve para dar ao leitor a percepção genérica e orientar as suas expectativas. Tratam-se dos sinais que quase sempre aparecem na capa dos livros, indicando se aquele texto se refere a um romance, poesia, conto, etc.

E como quinta e última classificação, Genette propõe a hipertextualidade para designar como um texto pode derivar de outro texto anterior. É a hipertextualidade o objeto central de *Palimpsestes*. Com o subtítulo *La Littérature au second degré*, Genette trabalha com uma noção geral de literatura em segundo grau para pensar como uma obra literária (hipertexto⁵⁹) pode derivar de outra (hipotexto) seja por simples transformação ou por imitação. Segundo Genette, “a hipertextualidade oferece a possibilidade de percorrer a história da literatura (como das outras artes) compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação e transformação” (GENETTE, apud SAMOYAULT, 2008, p. 33).

⁵⁹ No caso, o termo hipertexto utilizado por Genette nada tem a ver com seu homônimo utilizado em informática, de significação completamente diferente. Para a tecnologia da informação o hipertexto remete desta maneira ao texto ao mesmo tempo fragmentário e infinito.

2.4- Transtextualidade na obra de Chris Marker

A associação da obra de Chris Marker à teoria da intertextualidade pode provocar algum estranhamento. E, não por mera coincidência, essa teoria, no meio acadêmico, está muita mais relacionada às obras de Jean-Luc Godard. Sem dúvida e deliberadamente, Godard, em quase toda sua obra, faz uso explícito e repetido de procedimentos de apropriação, diálogo, comentário e paródia⁶⁰. Marker também o faz, em grande quantidade e em várias de suas obras. No entanto, por sua natureza discreta, oposta à de Godard, Marker pouco falava de seus filmes e muito menos revelava diretamente suas referências ou apropriações, deixando para o espectador a reflexão sobre sua obra e a malha intertextual de relacionamento com outras produções culturais.

Conforme indicou Marker na troca de e-mails com os organizadores da mostra dedicada a sua obra realizada no CCBB, em 2009, a melhor forma de se aproximar e entender a sua obra não é através de retrospectivas de seus vários filmes.

Imagine uma celebração literária, na qual pessoas seriam trancadas por vários dias (por que não 120?) apenas para ler as obras completas de um determinado escritor...Não, o real caminho para a familiaridade e compreensão de filmes é descobri-los um a um, ou em pequenos pacotes, possivelmente relacionados a outros por temas ou afinidade, para então começar você mesmo uma busca para descobrir mais e, pouco a pouco construir sua própria cinemateca...

Como vimos em nossa análise da estrutura e da forma de um ensaio, desde os tempos de Montaigne a essência deste gênero, seja ele literário ou cinematográfico, é “sempre falar de algo já formado, não retirar coisas novas de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez”⁶¹. Portanto, no ensaio, mais que qualquer outro gênero, a intertextualidade está presente e deliberadamente colocada pelo autor, se constituindo como parte de seu “código genético”.

Para reforçar a ideia do uso deliberado de práticas intertextuais nos filmes de Marker, Catherine Lupton assinala, por exemplo, o talento especial do diretor para a edição de material de outros autores. Ele desenvolverá esse processo no cinema ao trabalhar material de arquivo e ao realizar filmes voltados para a “informação e a educação” de uma forma diversa das instituições oficiais. Lupton cita a introdução escrita por Marker para o

⁶⁰ Godard chegou a dizer sobre sua obra mais recente que nenhuma frase que escreveu nos roteiros (textos que os personagens dizem ou leem) é de sua autoria. (COUTINHO, 2007, p. 127)

⁶¹ Ver citação de Lukács página 28 desta dissertação.

volume *L'Homme et sa liberté* (1949)⁶² como uma explicitação desse trabalho de editor e organizador de textos de outros autores. Nessa introdução, Marker indica: “Você se expressa muito melhor através de textos de outros, entre os quais você tem completa liberdade de escolha, mais do que através de seus próprios textos”. (LUPTON, 2006, p.26).

Assim, no próximo capítulo, ao discorrer sobre a obra de Marker, pretende-se apresentar os principais procedimentos e práticas adotadas pelo artista na construção de narrativas cinematográficas intertextuais, utilizando, de forma geral, as categorias transtextuais definidas por Gérard Genette.

⁶² *L'Homme et sa liberté* (1949) é o primeiro livro publicado por Marker, pelas Edições Seuil. Trata-se de uma organização e seleção de extratos literários e poemas de vários artistas, como André Malraux, Jacques Prévert, Jean Giraudoux, Henri Michaux, Jean Cocteau entre outros, sobre o tema da liberdade.

3- O CINEMA ENSAIO DE CHRIS MARKER: POLIFONIA E DIÁLOGOS

3.1- Uma questão de método

Ao pesquisar a obra de Chris Marker pelo viés da intertextualidade várias dificuldades se impõem, principalmente devido à vastidão de sua obra que compreende mais de 60 filmes entre curtas, médias e longas-metragens. Esta abrangência se torna mais significativa se considerarmos o todo de sua produção artística envolvendo livros, ensaios fotográficos e instalações multimídias que necessariamente dialogam com a cinematografia de Marker. Afinal, são mais de sessenta anos de intensa produção artística e cultural. Querer abarcá-la na sua plenitude seria mais que uma temeridade e, certamente, um procedimento que só permitiria uma breve descrição de superficialidades de suas obras.

Por outro lado, ao aplicarmos a teoria da intertextualidade na análise fílmica de Marker, que prima pela erudição e o vasto conhecimento interdisciplinar, nos deparamos com uma infinita inter-relação de sua obra com vários outros textos, autores e pensadores de significativa importância na produção cultural e intelectual de nosso tempo.

Como exímio ensaísta, nas várias formas de expressão, a apropriação e ressignificação de outros textos, visuais ou verbais, fazem parte da escritura criativa de Marker. Como um verdadeiro *bricoleur* pós-moderno, Marker sempre trabalhou com materiais alheios, sejam de arquivo ou mesmo seus próprios textos revisitados, para reestruturar, reformular e interpretá-los diante de novas perspectivas.

Esmiuçar todas essas referências certamente permitiria uma melhor e mais abrangente compreensão das realizações de Marker. No entanto, apesar do prazer das constantes descobertas e *insights* intertextuais por trás de toda obra, este trabalho seria, sem dúvida alguma, insano e sem limite, o que tornaria nossa dissertação não mais um texto, mas um hipertexto no sentido estrito da palavra. Uma investigação intertextual deste porte seria como penetrar em uma “nebulosa evanescente que poderia nos afastar para distâncias inimagináveis”⁶³.

Portanto, para avançarmos nesta pesquisa, tivemos primeiro que escolher um método para abordar as obras de Marker que não comprometesse os limites acima

⁶³ Citação do acadêmico e crítico José Carlos Monteiro em seu curso de Crítica Cinematográfica da Universidade Federal Fluminense. Anotações de aula.

expostos. E, parafraseando nosso objeto de estudo, adotamos a singela, porém profunda, indicação fornecida por Sei Shônagon, no filme *Sans Soleil* (MARKER, 1982):

Ele me falou de Sei Shônagon, uma dama de honra da princesa Sadako, no início do século XI, o período de Heian. [...] Shônagon tinha mania de listas: lista de coisas elegantes, de coisas tristes ou ainda das coisas que não valiam a pena fazer. **Ela teve um dia a ideia de escrever a lista de coisas que fazem bater o coração. Não é um mau critério, eu percebi isto quando filmo** ⁶⁴ (MARKER, *Sans Soleil*, 1982, sem grifos no original).

Um bom critério, também, para discorrer sobre a obra de Marker. Diante das infinitas relações intertextuais escolhi aquelas que me fazem “bater mais forte o coração”.⁶⁵

Nos *Cahiers du Cinéma*⁶⁶, Stéphane Bouquet assinala que “entre a memória e o amor, entre a vida dos homens e a do cinema, Chris Marker construiu redes sinópticas e secretas”, que se espalham e se superpõem nos espaços do cérebro e do coração sem pretender fornecer nenhuma lógica, mas unicamente proporcionar o prazer e nos convidar ao sonho e à recordação (BOUQUET, 1998).

Esse convite, segundo Philippe Dubois (2006, p. 6), indica um desejo em mão-dupla, pois ao mesmo tempo em que Marker é um objeto que nós escolhemos, também se poderia dizer, que é ele que nos escolhe. E com essa impressão dupla de afinidades entre objeto e sujeito, a inteligência é imediatamente trabalhada ao nível do desejo. No entanto, Dubois ressalva que, apesar da sedução provocada pelas afinidades, não devemos trabalhar em nossa investigação como uma homenagem ou monumentalização nem do artista nem de sua obra. Segundo Dubois, em nossos registros, não convém perder de vista, a perspectiva de que se trata de uma pesquisa com rigor acadêmico e não de uma elegia (DUBOIS, 2006, p.6).

⁶⁴ Il me parlait de Sei Shônagon, une dame d'honneur de la princesse Sadako au début du XI^e siècle, la période de Heian. [...] Shônagon avait la manie des listes : liste des “choses élégantes”, des “choses désolantes” ou encore des “choses qu'il ne vaut pas la peine de faire”. Elle eut un jour l'idée d'écrire la liste des “choses qui font battre le coeur”. Ce n'est pas un mauvais critère, je m'en aperçois quand je filme. Tradução pelas legendas do filme na sua edição em português.

⁶⁵ Segundo Monteiro, critério similar era adotado pelos primeiros críticos dos *Cahiers*. Eric Rohmer, co-redator-chefe dos *Cahiers du Cinéma*, juntamente com André Bazin. Ao fazer uma análise de *Moby Dick*, de John Huston, sob o título *Léçon d'un échec* (Lição de um fracasso), Rohmer explicou que os *Cahiers*, desde a sua fundação, assumiram como regra a crítica das “beautés” (a crítica das belezas). A resenha de um filme era em geral confiada àquele crítico que tinha mais argumentos em seu favor. Esse princípio foi compartilhado por outros críticos da revista à época, de François Truffaut a Jean-Luc Godard, passando por Claude Chabrol e Luc Moullet, Jean Douchet e Jean-José Richer. (Notas de curso de crítica, UFF, 2010)

⁶⁶ Ver “Chris Marker, dans le regard du chat”, in *Cahiers du Cinéma*, n. 522, março 1998.

3.2- Do contexto ao texto. Erudição, arte e luta: uma mistura explosiva

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado - Karl Marx – *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*

Ao discorrer sobre a intertextualidade na obra de Chris Marker, inevitavelmente, nos deparamos com a necessidade de um repertório cultural e de erudição muito acima da média. Não são raras as ocasiões que duvidamos se as inter-relações e apropriações apontadas pelos estudiosos na obra de Marker foram feitas deliberadamente pelo artista. Algumas dessas indicações são de tamanha complexidade e sutileza, que chegamos a pensar se não tratam apenas de especulações que mesmo bem intencionadas podem não se sustentar nas reais intenções do artista.⁶⁷

Para evitar este tipo de especulações, Guy Gauthier, em seu ensaio *Images d'enfance*⁶⁸, sugere uma forma de sustentar as relações textuais associadas à obra de Marker ao apreciar quais foram os textos mais influentes para toda aquela geração que nascia no entre-guerras e, portanto, não há como negar as influências destes textos também no trabalho de Marker.

Para corroborar esta posição é importante retomar a própria teoria da intertextualidade. Graham Allen, ao tratar da origem do termo *intertextualidade* nos estudos de Mikhail Bakhtin, retoma os conceitos de Saussure para identificar umas das grandes diferenças de abordagens dos dois teóricos sobre a questão da significação textual. Segundo Allen, a linguística de Saussure procurava explicar a linguagem como um sistema síncrono, não levando em conta que esta linguagem existia em uma situação social específica e, portanto, ela deveria ser analisada dentro de um contexto social também

⁶⁷ Certamente que devem haver muitas confusões neste sentido, o que não é uma exclusividade das análises da obra de Marker. O que se agrava no caso de Marker é sua personalidade enigmática e que pouco discute sobre seu trabalho. Marker faz questão de deixar suas obras em aberto, falando por si só, deixando para o espectador desvendar seu sentido ou possíveis sentidos. Em alguns casos, chega a estimular o imaginário daqueles que o estudam, através de respostas evasivas e dúbias nas poucas entrevistas que concedeu, além de utilizar vários pseudônimos para não deixar pistas que nos aproximem de suas verdadeiras intenções. Interessante notar, por exemplo, como o próprio Marker se coloca sobre esta questão já em 1962 em uma declaração para a revista *Image et Son* dedicada à sua obra: “*que l'auteur ait eu certaines intentions et qu'on lui prête d'autres, cela n'a aucune importance*”. (que o autor teve certas intenções atribuídas a se lhe são atribuídas outras, não tem nenhuma importância). Tradução própria.

⁶⁸ O ensaio de Gauthier encontra-se publicado em *Théorème 6 - Recherches sur Chris Marker* (DUBOIS, 2006)

específico. Para Bakhtin, no livro *Marxism and the philosophy of language*, sem uma atenção à especificidade social, a linguística de Saussure poderia ser descrita como um "objetivismo abstrato". Ao propiciar este tipo de abstração na linguagem literária ou qualquer outra linguagem, Saussure esquecia que a língua é utilizada por indivíduos em contextos sociais específicos (ALLEN, 2000, p. 17/18).

Não apenas o significado do enunciado, mas também o fato da sua realização é de importância histórica e social, como, em geral, é o fato de sua realização no aqui e agora, em dada circunstância, em um determinado momento histórico, sob as condições de uma dada situação social⁶⁹ (BAKTIN apud ALLEN, 2000, p. 17).

Consideramos imprescindível - e como uma primeira parte da análise intertextual da obra de Marker - uma breve exposição do contexto social e as circunstâncias históricas em que viveu antes de se tornar um cineasta. Este contexto específico que fez parte da formação do homem e artista Chris Marker, além de possibilitar uma melhor compreensão intertextual de sua cinematografia, permite identificar um percurso de enorme coerência humanística e artística diante das principais questões sociais e culturais do século XX.

Poucos detalhes concretos existem sobre a vida de Chris Marker antes de ele emergir na cena cultural como escritor logo depois da Segunda Guerra. Não existe, a rigor, uma biografia de Chris Marker, e os poucos autores que resolveram estudá-lo a fundo colocam em dúvida até mesmo seu nome verdadeiro, a data e o local de seu nascimento, que, entretanto, podem ser obtidos nos registros da Prefeitura de Neuilly-sur-Seine⁷⁰.

Bamchade Pourvali, a partir do livro de memórias *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (1976) da atriz Simone Signoret⁷¹, esposa de Yves Montand e grande amiga de Chris Marker desde o curso colegial, arrisca algumas inferências sobre a vida do artista. Sobre o

⁶⁹ Not only the meaning of the utterance but also the very fact of its performance is of historical and social significance, as, in general, is the fact of its realization in the here and now, in given circumstance, at a certain historical moment, under the conditions of the given social situation. Tradução própria.

⁷⁰ "Seu verdadeiro estado civil não é tão misterioso quanto parece, pois consta dos registros da prefeitura de Neuilly". Essa observação foi feita por quem parece conhecê-lo mais ou menos bem: Anatole Daunan, da Argos Filmes, pequena produtora responsável por vários trabalhos de Marker.

⁷¹ Simone Signoret, pseudônimo de Simone-Henriette-Charlotte Kaminker (1921-1985) foi uma famosa atriz francesa que, em 1951 casou com Yves Montand e juntos militaram até o início dos anos 1980 no Partido Comunista Francês. Em 40 anos de carreira interpretou um diversidade de personagens. Atuou sob a direção de Luís Bunuel em *La mort en ce jardin* (1956), e obteve o primeiro Oscar outorgado a uma atriz não americana por seu papel em *Room at the Top* (*Almas em leilão*, dir. Jack Clayton, 1959), pelo qual também levou o prêmio de melhor atriz no festival de Cannes. Sua autobiografia, *A nostalgia já não é o que costumava ser*, foi publicada em 1977.

ano e o local do seu nascimento, sabe-se que seu nome verdadeiro é Christian-François Bouche-Villeneuve e que teria nascido em 29 de julho de 1921 em Neuilly-sur-Seine. Quando começa a Segunda Guerra, Marker cursava filosofia na Sorbonne. Era um estudante que se graduara em filosofia pelo Liceu Pasteur na mesma época que Jean-Paul Sartre lecionava naquela instituição. A vocação do cineasta para as letras se manifestara já no colegial, quando assumiu a editoria de um jornal mimeografado pelos alunos, *Le Trait d'union*, onde publicava suas poesias e críticas através de pseudônimos. (POURVALI, 2003, p.9)

Quando a França foi ocupada pelos nazistas, Marker tinha vinte anos e compartilhava do mesmo sentimento de indignação dos jovens de sua geração diante da submissão do país aos invasores alemães⁷². Foi assim que, no primeiro gesto de inconformismo político, entrou para a Resistência, juntando-se aos *maquis*⁷³. Após o desembarque dos aliados na Normandia, Marker ter-se-ia juntado às tropas americanas como pára-quedista. Entre outras especulações de Pourvali, consta a de que o convívio com as tropas americanas marcou profundamente a vida do artista e intelectual, e que essa relação pode ser percebida no título em inglês de seu primeiro texto publicado pela revista *Esprit* em 1947 – *Till the End of Time*, sobre a desmobilização americana depois da retomada de Paris. Também se passa no mundo da aviação postal, no pós-guerra, seu primeiro romance, *Le coeur net*, publicado em 1949.

Na avaliação de Pourvali, a influência do período ao lado dos militares norte-americanos se evidencia inclusive na origem do pseudônimo de *Marker*. Se Chris se impõe pelo diminutivo de Christian, Marker seria proveniente do trabalho de escritor durante a guerra, como um “tomador de notas”⁷⁴.

Seja qual for a versão, o certo é que, na prática, Christian Bouche-Villeneuve resolveu adotar como “nom de plume” *Chris Marker*. Foi esse pseudônimo que ele passou a usar em seus ensaios e críticas a partir do fim dos anos 1940, quando já estava engajado nas lutas políticas que revigoravam a França, especialmente nos ambientes de esquerda.

Talvez Pourvali seja um dos únicos autores a tratar com tanta convicção a formação erudita de Marker na juventude e sua participação ativa no “front” das operações

⁷² Ver primeira nota de *Jean Giraudoux, par lui même*(1952). “Quand je dis “nous”, je parle de ma génération (vingt ans en 40) et particulièrement de ceux qui ont bien tourné, qui pensent comme moi.”

⁷³ Maquis era um grupo de guerrilha clandestino da Resistência Francesa.

⁷⁴ “Prendre des notes” no original em francês; em inglês, a expressão poderia ser traduzida como “to make notes” (anotar, fazer anotações), donde derivaria o “Marker”.

da Resistência Francesa. Sobre a erudição de Marker, Anatole Dauman⁷⁵ (2009, p.75) recorda que certa vez, impressionado com a bagagem cultural do jovem amigo, o poeta e escritor Henri Michaux sentenciou: “É preciso demolir a Sorbonne e colocar Marker no lugar.”.

Erudição, arte e luta: era uma mistura explosiva. Independente das afirmações de Pourvali, não compartilhada por alguns autores, elas fazem sentido pelas várias marcas da carreira e da obra do artista desde seus primeiros trabalhos.

Após a Libertação de Paris, Marker estará no centro dos movimentos culturais e intelectuais nascidos de dentro da Resistência Francesa. Uma das grandes especialistas na obra de Marker, Catherine Lupton (2006), é quem melhor descreve a fase anterior à produção cinematográfica do artista. Logo após a Segunda Guerra, Marker passou a fazer parte de duas organizações nascidas de intelectuais e artistas de esquerda que de alguma forma atuaram na Resistência: *Travail et Culture* e *Peuple et Culture*. Ambas as organizações tinham como objetivo levar cultura para o povo e para as massas trabalhadoras. Também faziam parte destes movimentos André Bazin, Alexandre Astruc, Alain Resnais, Agnès Varda, Benigno Carcérès⁷⁶ e outros proeminentes artistas e intelectuais que viriam a exercer grande influência na produção cultural francesa a partir dos anos 1950.

É dentro desses movimentos, que propunham uma renovação cultural para França no pós-guerra, que Chris Marker inicia seus primeiros trabalhos, majoritariamente literários e editoriais. Através de seu trabalho em *Travail et Culture* passou a escrever artigos, ensaios e contos para a revista *Esprit*, dossiês para a publicação *DOC* e a editar alguns livros e coleções pela Edições Seuil, instituições com fortes conexões com os projetos culturais dos quais Marker fazia parte. De alguma forma, em níveis e circunstâncias diferentes, essas organizações representavam uma ideologia de esquerda, que compreendiam desde católicos socialistas até radicais mais ligados ao Partido Comunista Francês.

⁷⁵ Anatole Dauman, produtor da Argos filmes. O texto original foi publicado em 1969 em Jacques Gerber (Ed.), Anatole Dauman. Argos Films. Souvenir-écran (Paris, Centre George Pompidou) e foi cedido para publicação no catálogo da mostra em homenagem a Chris Marker no CCBB-RJ em 2009.

⁷⁶ Autodidata, Benigno Carcérès (1916-1991) foi um militante, historiador e proeminente educador francês voltado para a educação popular ligada ao movimento *Peuple et Culture*. Por sua experiência na formação escolar, ele acabou sendo nomeado comissário da UNESCO.

Foi em 1947, trabalhando como articulista, crítico, ensaísta e tradutor na revista *Esprit*, que Marker publicou sua primeira novela, com um título em inglês: *Till the End of Time*. Escrita em outubro de 1945, a novela aborda a desmobilização das operações militares americanas no pós-guerra. Entre outras atividades, Marker também era o responsável pela coluna *Plusieur voix*, baseada em uma compilação das principais questões levantadas nos debates e reuniões com os vários intelectuais e artistas de *Travail et Culture*. Ainda em 1947, através do Centro Nacional de Documentação da Cultura Popular, organizado pelo filósofo francês Joseph Rován⁷⁷, Marker escreve artigos e dossiês na publicação *DOC*, destinada a jovens artistas. Nessa publicação aparecem textos literários clássicos, poemas e músicas, além de artigos sobre como trabalhar com esse material dentro de um contexto de uma educação popular.

A partir dessa experiência na elaboração, organização e seleção de textos para as publicações *DOC* e para a ecumênica revista *Esprit*, Marker passa acumular a atividade de editor nas Edições Seuil⁷⁸ - uma atividade que teria significativa importância nas suas primeiras publicações. É por esta editora que Marker edita sua primeira coletânea *L'Homme et sa liberté* (1949), uma organização e seleção de extratos literários e poemas de vários artistas, como André Malraux, Jacques Prévert, Jean Giraudoux, Henri Michaux e Jean Cocteau entre outros, sobre o tema da liberdade. No mesmo espírito de organização de textos de outros autores, acrescido de comentários para promover novas adaptações, publica em 1952, junto com Benigno Carcères, *Regards sur le mouvement ouvrier*, onde os organizadores problematizam a falta de material adequado da história convencional sobre educação das classes mais populares. Também em 1952, pela coleção *Les écrivains de toujours* das Edições Seuil, Marker edita um livro sobre o escritor e dramaturgo Jean Giraudoux. Nesse livro, *Giraudoux par lui même*, além de exprimir sua grande paixão pelo teatro, ele elabora um ensaio crítico que revela sua erudição e suas predileções culturais.

⁷⁷ Adolph Joseph Rován (1918-2004) foi um político e filósofo francês, do pós-guerra da Europa. Por sua atuação na Resistência Francesa foi condecorado com a “Croix de Guerre” e a “Médaille de la Resistance”. Em 1944, foi preso por 10 meses no campo de concentração de Dachau. Em 1945, após seu retorno à França, ele escreveu na revista *Esprit* o artigo *L'Allemagne de nos mérites*, onde ele sugeriu que a criação de uma democracia na Alemanha fosse de responsabilidade dos Aliados. Rován foi convidado pelas autoridades francesas na Alemanha ocupada para realizar uma série de conferências e treinamento para educadores e agentes culturais. Frequentemente era acompanhado por Carcères, Bazin e Marker. Esta atividade explica os fortes elos de Marker com a cultura alemã e as várias exposições no país. (LUPTON, 2006, p. 27).

⁷⁸ Fundada em 1935, a Seuil foi uma grande precursora em matéria de edição de ensaios políticos e estudos sociais, distinguindo-se assim das editoras mais literárias. Em 1945, ela abrigou a revista *Esprit*, dirigida pelo pensador católico Emmanuel Mounier, que saíra fortalecida depois da guerra. Ainda em atividade, a Seuil publicou trabalhos de intelectuais como Jacques Lacan, Roland Barthes, Philippe Sollers, Edgar Morin, Maurice Genevoix e Pierre Bourdieu.

Em 1949, ainda fortemente influenciado pelos anos de guerra, Marker, com vinte oito anos, publica seu único romance, *Le coeur net*.

Também é no início da década de 1950 que Marker participa como articulista dos primeiros números da revista *Cahiers du Cinéma* de seu amigo André Bazin. Já em julho de 1951, em seu exemplar número 4 podemos ver um artigo com a assinatura de Chris Marker em uma análise da situação do cinema alemão. Mais interessantes ainda, são os artigos publicados posteriormente: *Lettre de Hollywood, sur trois dimensions et une quatrième* (n. 25 de julho de 1953) e *Le Cinérama* (n. 27 de outubro de 1953). Nesses artigos, já podemos observar o apreço de Chris Marker pelas implicações nas narrativas cinematográficas por conta do uso das novas tecnologias de projeção que emergiam naquela época.

Para Lupton, apesar de esses trabalhos, em si mesmo, não terem significativa importância no conjunto da obra de Marker, eles antecipam algumas das principais características do trabalho do artista. Além da natureza ensaística dos textos, Lupton cita, por exemplo, o talento especial de Marker para a edição de material de outros autores – processo que desenvolverá mais tarde no cinema ao trabalhar material de arquivo e ao realizar filmes voltados para a “informação e a educação” de uma forma diversa das instituições oficiais. Como já assinalamos, Lupton cita a introdução escrita por Marker para o volume *L’Homme et sa liberté* (1949) como uma explicitação desse trabalho de editor e organizador de textos de outros autores: “Você se expressa muito melhor através de textos de outros, entre os quais você tem completa liberdade de escolha, mais do que através de seus próprios textos”. (LUPTON, 2006, p.26)

Nessa introdução, aparece ainda um elemento revelador do desejo do artista de abrir novos horizontes para a participação do público: ele encoraja, por exemplo, os leitores do livro a adaptar e expandir seu conteúdo quando organizassem suas próprias performances. Pelo que deduzimos da atitude manifestada em *L’Homme et sa liberté*, Marker já tinha em vista o espírito de criação de uma “obra aberta”. Quer dizer, ele já adotava um esquema que consistia em selecionar e organizar material de outros artistas (poemas, contos, músicas, ensaios críticos) e expressar suas próprias ideias através de comentários dos textos alheios. Essa filosofia levou a uma expansão significativa de seu trabalho. Cabe observar que nos créditos de muitos de seus filmes Marker aparece - à maneira de um editor de livros - como responsável pela “concepção do filme”, e não como diretor no sentido autoral clássico.

A partir dos anos 1950, Marker irá escrever cada vez menos e filmar cada vez mais. Ou melhor, passará a escrever através de sua cinematografia e de seus ensaios fotográficos. Mesmo as atividades editoriais às quais continua ligado por questão de sobrevivência passam a remeter com maior frequência ao cinema e à fotografia. Como editor na Seuil, segundo Adilson Mendes, Marker foi responsável pela coleção *Cinmathèque*, e, demonstrando seu apreço pelo cinema construtivista soviético, publicou em 1957 a biografia *Eisenstein*, de Marie Seaton. Também se deve a ele a edição do clássico ensaio *Jean Vigo*, de Paulo Emílio Salles Gomes. Em relação ao livro do brasileiro, então um relativo desconhecido no meio cultural francês, sua publicação denota a intuição de que se tratara de uma obra essencial para a compreensão da vida do genial autor de *L'Atalante* e de que Salles Gomes era um verdadeiro estilista. Marker, sem nenhum preconceito, reconheceu no brasileiro a erudição e o profundo conhecimento sobre o cineasta francês, em um momento em que Vigo não tinha, mesmo na França, o reconhecimento atual. (MENDES, 2009, p.19)

Mendes esclarece, no entanto, que a fama de Marker no meio editorial da Seuil era decorrente de seu trabalho na organização *Peuple et Culture*, que incentivava a publicação de livros da literatura popular. Sua publicação de maior impacto foi a coleção *Petite Planète*, que renovou as formas de combinar fotografia e texto “de maneira completamente autônoma, sem que uma se constituísse enquanto moldura da outra”. A experiência na publicação de *Petite Planète* conduziu Marker a seus primeiros ensaios fotográficos. Em 1959, a partir de uma viagem feita à recém-criada Coreia do Norte, publica um de seus grandes ensaios fotográficos - *Coreanas*, antecipando a maestria do artista na combinação de texto e imagens na forma de ensaio, não de forma descritiva, mas questionadora, problematizando questões sociais e filosóficas a partir da fotografia. Essa experiência narrativa a partir de fotografias será desenvolvida, como veremos, em seus filmes de fotografias como *La jetée* (1962) e *Si j'avais quatre dromadaires* (1966).

Na organização *Travail et Culture*, apesar de Marker ser o responsável pela seção de teatro, o grande polo de atração dos intelectuais e artistas era a seção de André Bazin, que já desfrutava de grande reputação entre os cinéfilos. Foi através das oficinas e seminários promovidos por Bazin que Marker conheceu Resnais, Varda e Astruc. Durante os anos 1950, Marker passou a se conectar cada vez mais ao polo de Bazin e seus amigos cineastas. Seus primeiros filmes surgiram dessas parcerias, principalmente com Resnais, como *Les Statues meurent aussi* (1953), e com Varda, em *Dimanche à Pékin* (1955). São

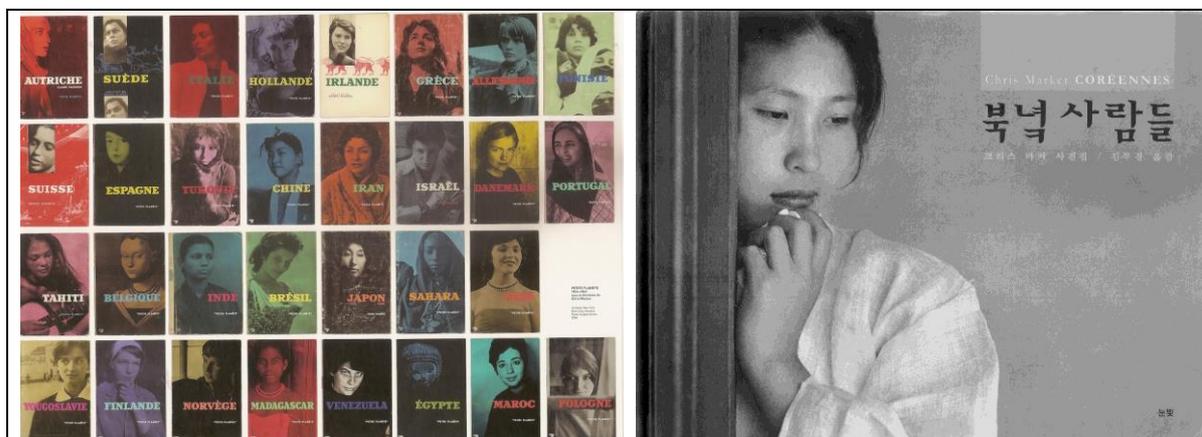
as atividades e discussões desse grupo que culminarão no movimento cinematográfico conhecido como a ala esquerda da Nouvelle vague⁷⁹.

Apesar de sua intensa atividade cinematográfica nas próximas décadas, Marker nunca abandonará por completo as formas literárias e fotográficas. Os comentários inteligentes de seus primeiros filmes são publicados em *Commentaires* (1961) e *Commentaires II* (1967). O famoso *La jetée* (1962) é publicado em uma versão impressa como um *Ciné-Roman* (1992). Em 2007, Marker publica o ensaio fotográfico *Staring Back*, acompanhado de texto e de toda a narração em *off* de seu último longa *Chats perchés* (2004). Em sua última instalação multimídia, reunirá texto, imagem e som. O que parece ser um abandono das formas de expressão fotográfica e literária é, na verdade, uma transmigração e uma síntese das várias formas de expressão de Marker em uma só narrativa audiovisual, intertextual e transmidiática.

O importante nesta primeira fase do artista é verificar como algumas marcas se formaram desde o início de sua trajetória. Sua formação acadêmica, mesmo que interrompida durante a guerra, evoca uma juventude bastante erudita, o que se refletirá em suas ligações com os principais intelectuais franceses no pós-Segunda Guerra. A presença de Marker na luta contra o nazismo, amplificada em seus primeiros trabalhos nas organizações culturais nascidas a partir da desmobilização da Resistência Francesa, remetem a um passado de luta política e ideológica.

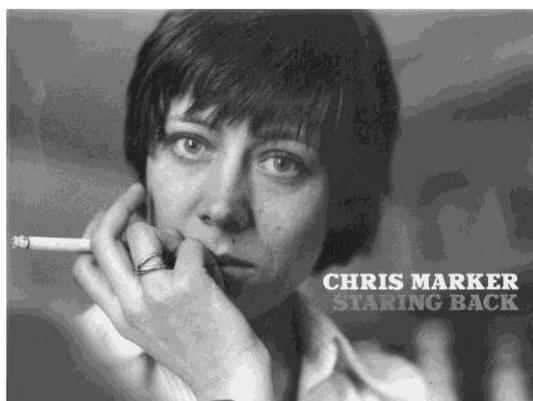
Finalmente, sua atividade como escritor, ensaísta, editor e organizador de importantes coleções, realizada dentro de um espírito de educação de alto nível para as camadas mais populares, se refletirá em seu trabalho cinematográfico e audiovisual: como não ver a marca dessa experiência na maneira como Marker monta materiais diversos para oferecer ao público informação inteligente e completamente diferente daquela veiculada oficialmente pelas mídias de massas?

⁷⁹ Ver Richard Roud (2009, p. 40), “The Left Bank”, texto originalmente publicado na revista inglesa *Sight and Sound*, v. 32, 1962-1963. Na maioria dos livros sobre os primórdios da Nouvelle vague são esparsas as referências à Rive Gauche, já que os historiadores preferem privilegiar a produção dos críticos-cineastas originários da revista *Cahiers du Cinéma*.



Coleção *Petite Planète* e o reconhecimento no meio editorial. Editorial da Seul.

Ensaio fotográfico *Coreanas* (1959) com o subtítulo – Curta Metragem



Ensaio fotográfico *Staring Back* (2007), com a narração do filme *Chats perchés* (2004)



La jetée foi publicado como um cine-roman em 1992

Figura 1 - Coleção *Petite Planète* e os ensaios fotográficos de Marker

3.3- Do texto ao cinema: a cinematografia ensaística de Marker e seus principais diálogos intertextuais.

3.3.1- Chris Marker e a Nouvelle Vague

Chris Marker, como cineasta, surge no contexto da Nouvelle Vague, mas em uma classificação menos genérica - mais exatamente no grupo da *Rive Gauche*.⁸⁰

Na década de 1960, o crítico norte-americano Richard Roud associou Marker ao grupo da *Rive Gauche* da Nouvelle Vague – um grupo formado por Agnès Varda, Alain Resnais e Jacques Demy, que se diferenciava daquele outro mais ligado aos *Cahiers du Cinéma* de François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e outros. Segundo Roud, o grupo da *Rive Gauche*, mais velho que o dos *Cahiers*, levou para o cinema a tradição da vanguarda (principalmente do surrealismo) e inquietações literárias e artísticas que conciliavam a pesquisa formal com ideias políticas (muitos simpatizavam com o socialismo). Essas preocupações e esses interesses marcaram desde o princípio a atividade de Marker, que, além disso, manifestava um sentimento particular em relação ao construtivismo soviético. Nem todos os membros da *Rive Gauche* da Nouvelle Vague alimentavam entusiasmo no tocante à vanguarda soviética, porém, de modo geral, todos compartilhavam a crença de que as questões pessoais e as preocupações artísticas deveriam estar inseridas em um contexto social e histórico (ROUD, 2009, p. 40).

Marker, em todos os sentidos, surge à esquerda da Nouvelle Vague. Faz um cinema político de forte cunho social. Diferente da maioria, escolhe as formas não-ficcionais, do tipo ensaio, para sua cinematografia. Lupton dá ainda mais ênfase a essa peculiaridade libertária do trabalho de Marker ao observar que

[...] quando a força iconoclástica da Nouvelle Vague começou a se arrefecer e muitos diretores se estabeleceram, com segurança, dentro dos limites cinematográficos conhecidos, apenas Marker e Godard se mantiveram manifestando de forma diferente e comprometidos com a inovação dos meios e da eficácia política⁸¹ (LUPTON, 2006, p. 8).

⁸⁰ Embora vinculado aos intelectuais politizados da *Rive Gauche*, Marker chegou a escrever alguns textos nos primeiros números dos *Cahiers du Cinéma* graças à sua ligação com Bazin. No entanto, após a morte de Bazin, Marker era apreciado por alguns críticos da revista, que indicaram filmes dele entre os melhores de vários anos.

⁸¹ Ver também Guy Gauthier (2005, p. 7): “Para começar esse percurso sobre a obra (de Marker) de um dos dois cineastas franceses mais singulares (o outro é Godard)”.

Portanto, mesmo não sendo o único artista desta época que se propunha a realizar filmes na forma ensaio, o cinema de Chris Marker pode ser considerado um dos mais representativos desse estilo. Por esta razão, o cineasta passou a ser descrito pelos críticos da época como um *Montaigne 1 por 1:33 do século XX* (ROUD, 2009).⁸²

Cabe esclarecer que, como assinalamos, Marker começou a realizar seus primeiros filmes ainda no início da década de 1950, cerca de dez anos antes do surgimento da Nouvelle Vague. No entanto, como bem esclarece Bamchade Pourvali, a surpreendente e multifacetada obra de Chris Marker lhe valeu também, desde o início de sua carreira, o título de “cineasta inclassificável”. As várias propostas de agrupar seus filmes em categorias, seja pela cronologia ou pela metragem não se revelaram conclusivas e, na sua grande maioria, propiciaram algumas imprecisões ao classificar em uma mesma categoria obras cronologicamente próximas, porém, com características bem diferentes. Para Pourvali, ao se adotar uma categorização cronológica, dividindo as obra de Marker por ciclos⁸³, resultou em certa confusão e na precipitada classificação de que toda a produção cinematográfica de Marker tem como fundamento a adoção do estilo ensaístico (POURVALI, 2006, p.111).

Pourvali, para determinar o início da produção dos filmes ensaios de Marker e tentar agrupá-los de uma forma menos imprecisa, utiliza como fundamentação a opção que o próprio cineasta faz, de forma controversa, em situar o início de sua cinematográfica em 1962⁸⁴, o ano do lançamento de *Le joli mai* e de *La Jetée*, respectivamente seu primeiro longa e de seu curta-metragem mais célebre.

⁸² “Mas a caligrafia de Marker também é feita de música, animação, poesia, cor: cada técnica, cada efeito é conjugado, e o resultado é uma espécie de cinema total de um homem só, um Montaigne 1 por 1.33 do século XX”.

⁸³ De fato, alguns autores como Antonio Weinrichter (2006, p. 13) e Sarah Cooper (2008), entre outros optaram por descrever a obra de Marker de forma cronológica, agrupando seus filmes em ciclos contínuos: os primeiros anos (1950-1961) como um período de filmes de viagens; um novo começo a partir de 1962, mais inserido no contexto da Nouvelle Vague que se estenderia até 1966; um período marcado por um cinema mais militante, de 1967 a 1977; um novo recomeço a partir de 1982 com *Sans Soleil* até 1995 e, por último, um período que começa com *Level five* (1996) compreendendo até seus últimos trabalhos apoiados nas novas mídias. No entanto, não deixaram de ressaltar que a trajetória de Marker é muito mais complexa e com várias bifurcações e cheia de “idas e vindas”, e que tais aproximações realmente conduziam a algumas imprecisões.

⁸⁴ Pourvali cita o texto de Marker na introdução do programa da mostra *Marker Mémoire* organizada pela Cinémathèque française entre janeiro e fevereiro de 1998. Este texto foi publicado na revista *Images Documentaire* número 31, em 1998. Situação similar também foi relatada pelos organizadores Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio no catálogo da mostra *Marker Bricoleur multimídia* (2009) realizada no Brasil pelo Centro Cultural Banco do Brasil em que Marker solicita que a maioria de seus filmes pré-1960 não fossem apresentados.

Segundo Pourvali, o ensaio cinematográfico *La jetée*, lançado um pouco antes de *Le joli mai*, tem, sobre vários aspectos, um valor seminal para entendermos o ponto de vista de Marker. *La Jetée*, pelo seu formato, ainda mantinha várias semelhanças com os filmes da “escola francesa de curta metragem”⁸⁵ que tanto Bazin admirava; no entanto, não deixava de ser um verdadeiro ponto de ruptura em relação ao cinema clássico francês. Nesse sentido, Pourvali observa, como exemplo, que mesmo *Noite e Neblina* (1955) de Alain Resnais, sendo um dos títulos de curta-metragem mais conhecidos desse período pré-*La jetée*, apesar da sua forte carga dramática e lírica para um documentário, ainda estava no âmbito das discussões de questões associadas à Segunda Guerra Mundial. E que ainda, apesar de toda a sua repercussão, como forma de um cinema documental, assim como os outros filmes desta década de 1950, já começava a apontar para um declínio do cinema clássico francês.

Em *La jetée*, a grande diferença é que Marker retoma os temas herdados da guerra, mas deslocando-os no tempo. Não se trata mais da Segunda e sim da Terceira Guerra Mundial. Ao fazer isto, o filme de Marker não seria mais contemporâneo do declínio, mas sim do fim do cinema clássico francês e do início de uma nova cinematografia, com um olhar para uma realidade futura que começava a se constituir. Portanto, para Pourvali, este aspecto específico de *La jetée* na história do curta metragem francês do pós guerra levou Marker a fechar um ciclo, ao mesmo tempo que se aventurava na realização de seu primeiro longa-metragem, *Le joli mai*, já com uma estrutura própria e autoral, de acordo com as diretrizes lançadas para uma nova fase do cinema francês.

Esta demarcação do início da carreira do cineasta em 1962, mesmo que corroborada por Chris Marker pode causar algum estranhamento. Não tanto por ignorar alguns dos seus primeiros registos fílmicos como *Olympia 52* (1952), *Dimanche à Peking* (1955), *Description d'un combat* (1960) e *Cuba Sí* (1961)⁸⁶, que poderiam ser considerados como filmes menores ou como apenas “registros de viagens”. O que mais nos surpreende nesta abordagem é a exclusão do emblemático filme *Carta da Sibéria* (1958), até hoje tão

⁸⁵ Para muitos iniciantes no estudo do cinema francês, *La Jetée* teria sido tão inovador e revolucionário por ser um filme constituído todo, com exceção de uma cena, por fotografia ou imagens fixas. Na verdade, filmes de fotografia já eram feitos desde 1948/1950, como por exemplo aqueles realizados por Alain Resnais sobre *Van Gogh* (1948), *Paul Gauguin* (1950) e *Guernica* (1950). A grande inovação de Marker, em *La jetée*, foi conceber um filme no qual a utilização de imagens fixas fazia parte inerente, não só da estética, mas também era fundamental para compor o significado da narrativa fílmica. Esta importante questão de se conceber um filme híbrido recorrendo à linguagem fotográfica e cinematográfica será aprofundada mais adiante.

⁸⁶ Ainda poderíamos considerar *Les statues meurent aussi* (1953), co-realizado com Alain Resnais.

avaliado por vários teóricos como um marco na carreira de Marker e do surgimento da forma do ensaio cinematográfico.

Em certo sentido, pelo menos no que se refere ao posicionamento de Marker, podemos especular (pois tudo é especulativo ao tratarmos da opinião de Marker) que a rejeição a esse filme em sua cinematografia seja por conta da revisão histórica, e pela grande decepção das descobertas dos Gulags e de sua associação à sua querida Sibéria⁸⁷.

Foi a chancela de André Bazin, no seu artigo sobre o filme *Carta da Sibéria*, que deu o estatuto de ensaio fílmico ao filme de Marker, fazendo com que a análise do crítico ecoasse em todas as pesquisas futuras sobre o tema. De fato, seria bastante desafiador encontrarmos algum estudo sobre cinema ensaio que não utilize a referência de Bazin, para assumí-la como uma verdade quase dogmática e sem direito a qualquer questionamento.

No entanto, o professor e pesquisador da teoria do cinema Josep Maria Català⁸⁸, em seu audacioso artigo *La forma ensayo en Marker*, ao desenvolver as características do cinema ensaio do cineasta, não tem receio em se contrapor à definição de Bazin, sugerindo que suas afirmações foram um tanto precipitadas. Com uma certa lógica, Català descreve:

Que Marker é um ensaísta fílmico por excelência parece indiscutível, inclusive desde muito antes que o modelo de filme ensaio alcançasse a relevância atual. No entanto, esta crença não deixa de ser precipitada, a não ser que estejamos de acordo sobre o que significa o filme-ensaio. Não parece que estamos em condição de assumir, em todas as suas dimensões, o que significa fazer ensaios fílmicos. É indicativo desta carência o fato de que, quando se quer definir superficialmente esta forma fílmica, se acostume a apontar não mais que Chris Marker, estabelecendo um circuito autorreferente que não esclarece nenhuma das incógnitas, ao mesmo tempo que nos exime de questioná-las. Não se trata, portanto, de discutir a pertinência de algumas das obras de Marker no âmbito do ensaio fílmico, algumas das quais são realmente exemplos destacados, **mas sim de extrair as conclusões necessárias para esta atribuições.** (CATALÀ, 2006, p. 150) (Sem grifos no original).

De fato, na época da resenha de Bazin sobre *Carta da Sibéria* (1958), muito pouco havia sido formulado sobre um teoria geral que desse conta das atribuições de um ensaio fílmico.

⁸⁷ Na verdade, esta posição emotiva de Marker, seria mais que uma mera especulação. Esta afirmação consta em nossos registros da palestra ministrada por Silvio Tendler na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2009. Tendler, que teve a oportunidade de conviver com Marker e assistí-lo na direção de alguns filmes, não ignorava a grande decepção e rejeição de Marker em relação a alguns de seus primeiros filmes, principalmente por conta de uma revisão histórica e o desmascaramento de algumas utopias.

⁸⁸ Josep Maria Català Domènech é doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Autônoma de Barcelona e *Master of arts in film theory* pela Universidade de São Francisco.

Se na literatura, nesta mesma época, a forma ensaio já estava mais que consolidada e teorizada, principalmente pelos textos de Georg Lukács (1910) e Theodor Adorno (1958), no cinema, apenas os textos de Alexandre Astruc (1948) e Hans Richter (1940) começavam a esboçar alguma teoria, muito mais na forma de um manifesto sobre as possibilidades de uma cinematografia ensaística. Apenas após a década de 1990 é que começaram a surgir os primeiros estudos consistentes sobre uma teoria do cinema ensaio.

Portanto, soa verdadeiro que o circuito autorreferente Chris Marker e Cinema Ensaio esteja, algumas vezes, destituído de investigações mais profundas sobre os procedimentos específicos da cinematografia de Marker que permitem caracterizar alguns de seus filmes como ensaísticos.

Além disso, o cinema ensaio, principalmente no contexto da Nouvelle Vague, entre os vários gêneros cinematográficos, talvez seja o de maior teor autoral, o que significa que não devemos generalizar os compromissos fílmicos da forma ensaio para qualquer cineasta indistintamente. Apenas, como exemplo, podemos citar como são ensaísticos vários dos filmes de Jean-Luc Godard, Agnès Varda e Chris Marker, embora cada um deles adote procedimentos diversos na sua cinematografia.

Assim, mais importante que procurar dirimir as possíveis controvérsias sobre os principais marcos na carreira do cineasta, até porque podemos incorrer em suposições e análises puramente afetivas, seria identificar como e por que Chris Marker se tornou um ícone do cinema ensaio, e destacar a forma específica que os textos do cineasta dialogam com a produção cultural de sua época.

3.3.2 - A arquitextualidade da forma ensaio.

Conforme apresentado no capítulo anterior, a arquitextualidade é uma das relações textuais estudadas por Genette que serve para indicar a qual gênero pertence aquele texto. A arquitextualidade do teórico francês estabelece uma percepção genérica, orientando, sob certa medida, as expectativas do leitor/espectador.

Certamente, de todas as formas de intertextualidade praticadas por Marker, o diálogo de seus filmes com o gênero ensaio seja a mais realçada. No entanto, conforme a observação de Català, esta relação textual, de tão explicitada nas diversas críticas cinematográficas, resultou em um circuito auto-referente no qual o pesquisador pouco se preocupa em investigar e destacar os aspectos de um determinado filme de Marker que o

identifique com o gênero ensaio. E, dessa forma, esta carência pode resultar em uma percepção generalizante, quase abstrata, classificando todos os filmes de Marker como ensaístico, o que suscitaria, em alguns casos, conflitos entre as expectativas do espectador e a forma como o filme se apresenta.

3.3.3 - A questão das várias vozes do autor.

Como vimos no capítulo anterior, um ensaio deve apresentar um ponto de vista pessoal sobre algo já formado, marcado fortemente pela presença do autor na obra. Ele deve se expressar, de preferência, na primeira pessoa e através de uma só voz para falar do mundo através de si mesmo e de si mesmo através do mundo. Basta lembrarmos que Montaigne, o ensaísta literário por excelência, afirmava no início de seus ensaios que não fazia outra coisa senão falar de si mesmo.

No entanto, sem deixar de ser um ensaísta clássico, em seus ensaios Marker trabalha esta questão autoral e da voz de quem fala, através de uma fórmula das mais intrigantes e interessantes de seu cinema. Como uma marca registrada de seu trabalho, e que o diferencia de qualquer outro de sua geração, Marker conduz essa performance autoral a uma condição extrema, externando sua relação com o mundo por meio de um esquema de aparição e desaparecimento.

De fato, é no mínimo curioso e paradoxal verificarmos que o autor que mais se expõe em seus filmes com a incisiva presença do sujeito na primeira pessoa, também seja, na mesma medida, o cineasta que mais se desvanece na vida real, longe da mídia e se expressando através de vários pseudônimos ou avatares cibernéticos. E sempre que questionado sobre sua opção pelo ostracismo midiático, evitando ao máximo as entrevistas e fotografias, Marker responde que o essencial é se comunicar com o mundo através de sua obra.

Mas, até que ponto, poderíamos questionar se esta atitude de desaparecer no mundo real e de aparecer intensamente e de várias formas em seus filmes não estão, de alguma forma, relacionadas? Como traduzir a dialética do expor-se e ocultar-se de Marker?

Para Català, “ambos os gestos nascem de uma mesma concepção de identidade com propósito único de apresentar o fenômeno da memória com suas distintas facetas e possibilidades”. Marker se desdobra, ou mesmo se esconde, atrás de diversas vozes que variam em cada um de seus filmes, e não é raro os casos em que o cineasta trabalhe essa

voz de forma a multiplicá-la em várias outras vozes no interior de uma mesma narrativa (CATALÀ, 2006, p. 149).

Segundo Catalá, seria fácil supor que Marker limita-se a criar todas essas vozes como possíveis personagens, na tentativa de aproximar a visão documental da realidade com o imaginário da ficção (queira ou não, uma característica comum em sua cinematografia). No entanto, Catalá prefere sustentar que essas várias vozes seriam projeções de si mesmo, das várias facetas de sua personalidade e de sua memória. Dessa forma, este procedimento fílmico estaria em consonância com a forma que o artista se apresenta através de vários pseudônimos, que poderiam ser, em alguns casos, confundidos como verdadeiros heterônimos⁸⁹.

No caso de Marker, tanto a utilização de pseudônimos na vida real como o emprego das diversas vozes em seus filmes não visam “construir um mundo possível, independente do autor e de seu processo de identificação, mas sim de administrar obliquamente a identidade do autor e sua presença na obra”. Catalá escreve:

Praticamente não existe nunca uma só voz nos filmes de Marker, especialmente naqueles que estão mais próximos do filme-ensaio, porém, as características destas vozes enunciativas, que parecem orientar a reflexão, são tão particulares e tem todas tanta potência que é difícil delimitá-las a condição autoral. Por isto mesmo a trama que forma é tão complexa, já que sua condição centralizadora, que poderia torná-las incompatíveis, ao contrário, faz com que o enunciado desdobre-se em múltiplas propostas referidas todas elas a um mesmo centro que, no entanto, nunca se estabiliza (CATALÀ, 2006, p. 151).

O sujeito que fala nos filmes de Marker sempre é de uma identidade incerta, que não é facilmente localizada, nem no espaço nem no tempo. Catalá faz uma analogia com a voz que vem dos sonhos, e assinala como nos filmes de Marker a voz aparece para falar de algo que já está ali, e não se dirige diretamente ao espectador. Mesmo quando se utiliza da forma epistolar ele se refere a um correspondente desconhecido, como, por exemplo, em *Carta da Sibéria* na qual emprega a paradigmática sentença: “Je vous écrit d’un pays lointan...”. Quem é o “eu” que escreve de um país distante? E para quem escreve?

⁸⁹ Catalá faz questão de recordar que uma das ocorrências mais típicas da multiplicação da personalidade literária é a do poeta português Fernando Pessoa e seus variados heterônimos, mas adverte que tal aproximação correria o risco de levar a retórica de Marker para a pura ficção.

Outras vezes, o destinatário é o mesmo personagem focalizado no filme, como no caso de *Elegia a Alexandre* (1993), no qual uma voz, não identificada como de Marker, fala diretamente ao cineasta soviético, já falecido quando da realização do filme.

Também em *Level Five* (1996) assistimos a uma comunicação entre amantes. E, ao que parece, um deles também já falecido e que deixou para sua companheira uma mensagem em forma de jogo multimídia. De uma forma reflexiva, ao mesmo tempo que deciframos junto com a protagonista (um alter ego de Marker), seguimos sua conversa com o amante ausente (um heterônimo de Marker).

Mais complexa ainda é a voz epistolar de *Sans Soleil* (1982), em que uma narração feminina se revela como destinatária de cartas já escritas por um fotógrafo viajante (Sandor Krasna, outro heterônimo de Marker). Essa voz insiste em assinalar que “il écrivait” (ele escreveu), embora em seguida essa mesma voz passe a explicar as impressões em primeira pessoa. Assim, sutilmente, o personagem oral se desliza da terceira para a primeira pessoa, resultando em um dispositivo em que, na realidade, não se é possível identificar o sujeito, ou “os vários sujeitos” da voz⁹⁰.

Cabe assinalar também que em alguns filmes de Marker, a todas essas vozes que comentam, entrevistam, interpelam e evocam se adicionam presenças visuais e sonoras como os testemunhos diretos ou indiretos, tanto quanto os materiais audiovisuais aproveitados de algum noticiário ou de algum material de arquivo. Essas vozes são, algumas vezes, incluídas nos filmes sem qualquer intermediação, no mesmo nível das vozes enunciadoras, porém dentro de outros domínios. Elas não se inscrevem nas especulações e reflexões de Marker. No entanto, essas vozes não deixam de fazer parte do contexto daqueles que as evocaram e com as quais Marker constrói uma estrutura polifônica. Exatamente como pensava Bakhtin, ao elaborar o conceito de dialogismo e polifonia para tratar, especificamente, do modo como, nos romances de Dostoiévski, o autor dialoga em pé de igualdade com seus personagens, se afastando de uma posição autoritária. Esta polifonia no cinema de Marker, no entanto, tem uma particularidade específica. Nela também são inseridas várias vozes para o mesmo autor.

É dessa forma, portanto, que Marker constrói em seus filmes uma enunciação multifacetada, dando voz a seus vários *eus*, às várias zonas de sua memória, rompendo com as estruturas dos ensaios tradicionais que relacionam o autor com a obra, e esta com o

⁹⁰ Este estilo literário foi bastante experimentado na época, em especial, por Marguerite Duras, tanto em seus escritos quanto em seus filmes. Um bom exemplo é todo texto de abertura de *Hiroshima, mon Amour*, de Alain Resnais.

espectador. Por isto, a atitude de Marker de manter sua imagem e personalidade longe da mídia se coloca como parte integrante deste dispositivo, não permitindo ao espectador qualquer expectativa sobre uma voz única, identificada com posições consolidadas na vida real. Nesse mesmo sentido, a forma como Marker se expressa através de vários pseudônimos/heterônimos estão relacionadas a esta possibilidade polifônica de suas narrações, dando voz, e portanto vida, às várias facetas de sua personalidade.

No entanto, conforme observa Català, o fato de Marker criar várias vozes autônomas em seus filmes não significa que elas produzem discursos díspares. Na verdade, elas oferecem perspectivas diferentes sobre um mesmo discurso, e estas perspectivas atuam dialeticamente sobre os dois principais modos de enunciação, objetivando o que é primordialmente subjetivo (a voz) e subjetivando o que é primordialmente objetivo (a imagem), constituindo assim uma entidade que atua organicamente com o objetivo de nos mostrar um universo transformado em memória audiovisual (CATALÀ, 2006, p. 162).

Desta forma, a voz parece incidir sobre as imagens, como dizia Bazin, porém atalà, o que ocorre é, segundo Català, que as várias vozes de Marker, ao se sobreporem às imagens, as transformam em recordação de algo com seu próprio discurso incorporado. Não estamos, portanto, diante de filmes documentais que nos mostram uma realidade explicada mediante uma *voz em off*. Estamos diante de um ato de recordação que se constitui no comentário sobre um texto alheio. Assim, esses comentários tornam-se conhecimento sobre algo já existente. Estes textos alheios na obra de Marker são as imagens. Assim, independente de pertencerem a um arquivo ou terem sido captadas por ele mesmo, as imagens utilizadas por Marker se apresentam sempre como uma imagem de “segundo grau”, ou seja, imagens que não falam por si só, mas que são subjetivadas e re-interpretadas pelos seus comentários, exatamente como nos ensaios clássicos.

Enfim, é curioso como Català relaciona toda a obra de Chris Marker com as formulações expostas no cd-rom *Immemory* (1998). Na narrativa hipertextual de *Immemory*, a “identidade de Marker se dilui em um rede de recordações visíveis”. No entanto, é precisamente quando Marker torna mais visível os elementos que constituem sua memória que o autor desaparece por completo. Para Català, ao superar as limitações impostas pela linearidade das narrativas fílmicas e utilizando mecanismos hipertextuais da novas mídias digitais para melhor expressar sua memória, Marker cria um novo dispositivo narrativo que coloca à disposição do espectador/usuário a interação com esses

mesmos elementos visíveis, permitindo infinitas possibilidades de construção e desconstrução da figura do autor. Assim, Marker, da mesma forma que desejava em seus filmes, deixa para a imaginação do espectador a construção do imaginário do autor (CATALÀ, 2006, p. 149).

3.3.4 - O ás da montagem e um novo paradigma na função das imagens fixas nas narrativas cinematográficas.

Apesar da notoriedade de Marker como um dos maiores cine-ensaístas de nosso tempo o reconhecimento da importância da cinematografia de Marker não se reduz ao seu diálogo com a forma dos ensaios literários clássicos. Na verdade, como sugere Antonio Weinrichter, a característica mais importante do trabalho de Marker é realizar um cinema voltado para expressão do pensamento. E no cinema, a “ferramenta do pensamento, o que gera no espectador um processo mental é a montagem”. Nesse sentido, a obra de Marker ilustra, através das diferentes fases de sua carreira, as várias formas de montagem e do uso diferenciado na justaposição dos mais diversos tipos de materiais imagéticos e sonoros (WEINRICHTER, 2006, p. 173).

Já no emblemático artigo sobre *Carta da Sibéria* (1957), no qual atribuía a Marker a formulação de um novo gênero cinematográfico, André Bazin se mostrava sensível à nova forma de montagem empregada por Marker, a montagem horizontal. Nesta forma de montagem, seria a narração em *off* que daria o efeito de continuidade narrativa da justaposição de imagens diversas, e não mais a lógica causal espaço-temporal ou das referências do ponto de vista dos personagens.

Para Weinrichter, o que contribuiu para que Bazin elevasse *Carta de Sibéria* de uma simples reportagem a um ensaio foi seu caráter de metadocumentário. Em mais de um momento, Marker comenta de forma autoconsciente as convenções da prática do documentário e em particular da forma de sua montagem. Fica claro em *Carta da Sibéria* como estas questões deviam preocupá-lo desde o início de sua carreira. Em um pequeno comentário durante uma das sequências de seu filme, Marker revela:

Estando aqui um pouco escasso de imagens e julgando que todos os incêndios florestais se parecem, eu acreditava não trair a realidade documental inserindo alguns planos retirados do *actualités Pathé-journal*. No entanto,

como estes planos vinham de Montana, talvez cabe assinalar que este é o único filme até a data em que se pode ver, como representação da coexistência, bombeiros soviéticos apagando um fogo americano. (Transcrito de *Carta da Sibéria*).

Bem mais famoso é o procedimento de montagem utilizado em um segmento do filme em que Marker, aludindo à falsa objetividade e neutralidade dos documentários, repete três versões de uma mesma cena, acompanhados de comentários de sentidos distintos – um, a favor da construção socialista, outro, contra, e um terceiro mais neutro ao estilo BBC. Para Weinrichter, este procedimento de Marker equivale ao experimento de Kulechov que demonstra que o sentido de um plano é determinado pelo contexto em que ele é situado na montagem. Enquanto Kulechov criava o contexto inytercalando um mesmo plano com planos distintos, Marker obtinha o mesmo efeito com a inserção de diferentes comentários sobre a mesma imagem.

	<p>Yakutsk, capital of the autonomous Soviet socialistic republic, is a modern city, in which comfortable buses made available to the population share the streets with powerful Zims, the pride of the Soviet automobile industry. In the joyful spirit of socialist emulation, happy Soviet workers, among them this picturesque denizen of the Arctic reaches, apply themselves to making Yakutsk an even better place to live!</p>	<p>Yakutsk, capital da república soviética autônoma socialista, é uma cidade moderna, na qual confortáveis ônibus colocados à disposição da parcela da população pelas ruas com os poderosos ZIMS, o orgulho da indústria automobilística soviética. No espírito de emulação socialista alegre, trabalhadores soviéticos felizes, entre eles, este pitoresco habitante do Ártico aplica-se para fazer Yakutsk um lugar ainda melhor para se viver!</p>
	<p>Yakutsk is a dark city with an evil reputation. The population is crammed into blood coloured buses, while the members of the privileged caste brazenly display the luxury of their Zims, a costly and uncomfortable car at best. Bending to the task like slaves, the miserable Soviet workers, among them this sinister looking Asiatic, apply themselves to the primitive labour of grading with a drag beam.</p>	<p>Yakutsk é uma cidade escura, com uma má reputação. A população lota o ônibus cor de sangue, enquanto os membros da casta privilegiada descaradamente exibem o luxo de seus ZIMS, um carro caro e desconfortável na melhor das hipóteses. Curvando-se para a tarefa como escravos, os miseráveis trabalhadores Soviéticos, entre eles este asiático com o olhar sinistro, dedica-se ao trabalho primitivo de classificação com um feixe de arrasto.</p>
	<p>In Yakutsk, where modern houses are gradually replacing the dark older sections, a bus less crowded than its London or New York equivalent at rush hour passes a Zim, an excellent car reserved for public utilities departments on account of its scarcity. With courage and tenacity under extremely difficult conditions, Soviet workers, among them this Yakut afflicted with an eye disorder, apply themselves to improving the appearance of their city, which could certainly use it.</p>	<p>Em Yakutsk, onde as casas modernas estão substituindo gradualmente as seções mais escuras, um ônibus menos lotado do que seus equivalentes em Londres ou Nova York na hora do rush, passa um Zim, um excelente carro reservado para os serviços públicos por conta de sua escassez. Com coragem e tenacidade e sob condições extremamente difíceis, os trabalhadores soviéticos, entre eles este Yakut afligido com uma doença dos olhos, dedicam-se a melhorar a aparência da sua cidade, a qual certamente poderiam usá-la.</p>
<p>Cléo Marker, <i>Letra de Soeira</i>, 1958</p>		

Quadro 2 – Sequência de *Carta da Sibéria* (1957) com três versões.

Já dissemos que, de todos os cineastas da Rive Gauche, Marker foi o que mais dialogava e se apropriava das crenças e práticas dos construtivistas soviéticos, grandes defensores do papel da montagem na construção de significados⁹¹. Em relação aos cineastas e teóricos soviéticos, o mais forte diálogo da montagem de Marker é com a montagem de Dziga Vertov, pois “ambos compartilhavam o mesmo princípio de (re)organizar o mundo real em fragmentos de imagens montadas independentemente de sua origem no tempo ou no espaço”. (WEINRICHTER, 2006, p. 175)

De forma mais ampla, a maestria do trabalho da montagem cinematográfica na obra de Marker esta na utilização de procedimentos para aproximação do que está distante, não só em termos espaciais, temporais e mesmo esteticamente. Entre vários procedimentos, um dos mais relevantes foi a utilização de imagens fotográficas⁹² em algumas de suas narrativas cinematográficas. Timothy Corrigan, por exemplo, descreve que

Para muitos espectadores e acadêmicos, os filmes de Chris Marker definem e exemplificam o filme ensaio. Eles não somente descrevem uma linha histórica do surgimento desta prática, mas também situaram o contexto dos amplos e variados esforços de Marker através de diferentes campos e disciplinas. Seu trabalho tornou-se uma rica demonstração de como esta prática cinematográfica herda e recria as tradições das primeiras formas ensaísticas do ensaio literário e fotográfico, tanto quanto antecipa novas tradições. Marker é um dos mais persistente e inovadores da forma ensaio tanto em seus filmes como nas novas mídias, com seu *Sans soleil* de 1982 certamente considerado um marco do cinema moderno. [...] Como Marker demonstrou em seu trabalho logo após a guerra, seus ensaios fotográficos proveriam um paradigma para a transição que permitia um filme descobrir sua capacidade de explorar esses espaços críticos conceituais e intelectuais entre as imagens.

⁹¹A presença e o diálogo com estética do movimento construtivista russo na cinematografia de Marker é uma atitude reconhecida pelo próprio artista. Sua instalação multimídia para celebrar os 100 anos do cinema, *Silent movie* (1995), foi deliberadamente montada sobre uma estrutura que evoca o movimento construtivista. Inclusive, na epígrafe do catálogo que acompanha esta instalação, Chris Marker confirma seu apreço pelo movimento: “Wouldn’t it be wonderful if this century ended as it began, with a Russian Avant-garde? (Não seria maravilhoso se este século terminasse como ele começou, com uma vanguarda russa?). (MARKER, 1995)

⁹²Ver Philippe Dubois (2006, p. 59-60) “pretendemos atingir a ‘fotografia’ no sentido de um dispositivo teórico, o *fotográfico*, se quisermos, mas numa apreensão mais ampla do que quando se fala do “poético” com relação à poesia. Aqui vai se tratar de conceber esse “fotográfico” como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer”.

Assim, com uma atitude extremamente desafiadora do convencional e com um enorme domínio das técnicas a seu alcance, Marker desde seus primeiros trabalhos acompanhou as novidades tecnológicas para estabelecer novos conceitos e possibilidades da montagem, unindo as funções estéticas das imagens em movimento, imagens fixas, textos escritos, animações e imagens sínteses em um amplo contexto intertextual, sem a perda da unicidade narrativa.

3.3.5 - O *cinématogramme*.

Sem dúvida, se a relação com a forma ensaio é responsável por grande parte da notoriedade de Marker, foram seus filmes de fotografia, em especial *La Jetée*, que mais o celebrizaram e proporcionaram instigantes investigações multidisciplinares. Em sua trajetória cinematográfica, Marker realizou três filmes compostos apenas de fotografias: *La Jetée* (1962), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) e *Le souvenir d'un avenir* (2001).

Antes de problematizarmos as principais questões colocadas por estas realizações, é preciso compreender que a grande inovação e importância destes filmes de Marker não está apenas no uso de fotografias em uma narrativa cinematográfica. Filmes apenas com fotografias já eram feitos antes de *La Jetée* (1962), como por exemplo, a série realizada por Alain Resnais *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) e *Guernica* (1950). A questão que se colocava nos trabalhos de Marker era a relação intertextual na apropriação da linguagem e estética fotográfica como um elemento narrativo que contribui para a significação do filme. Nos filmes de Marker, a utilização de fotografias parte de uma opção conceitual em que a estética do fotográfico compõe o sentido da obra. Entre várias questões filosóficas e psicanalíticas, Marker investiga a natureza do relacionamento entre fotografias e imagens em movimento na representação do tempo e de nossa memória, que, para ele, paradoxalmente, estende-se do passado ao futuro.

Em *Le Souvenir de un avenir* (A lembrança de um porvir), ao descrever as fotos de Denise Bellon (1902-1992)⁹³, Marker observa que “as fotografias mostram o passado, mas decifram o futuro”. As fotografias, ele continua, “capturam não apenas uma, mas múltiplas representações do que a lente vê. As imagens imediatamente caem no passado ao mesmo tempo em que ainda provêm um intangível olhar do futuro”. No entanto, este olhar do futuro, implícito nas fotografias do presente, só pode ser discernido com a passagem do tempo, quando no futuro olhamos para as imagens do passado. Dessa forma, Marker, um apaixonado pela fotografia, via a possibilidade de inscrever a duração do tempo nas narrativas fotográficas.

De acordo com Alter, em *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) o cineasta faz uma reflexão bem mais direta e profunda sobre as questões da natureza ontológica da fotografia. A partir de vários pontos de vistas especulativos, um fotógrafo amador e dois amigos comentam sobre a natureza da fotografia, a passagem do tempo e a maneira como

⁹³ Denise Bellon foi uma das primeiras fotógrafas profissionais, responsável por um grande acervo de imagens da primeira metade do século XX, em especial do movimento surrealista.

o passado é registrado em nossa memória. A memória não é estruturada como um fluxo narrativo contínuo de imagens, mas de uma série de fotogramas/fragmentos descontínuos. A rápida sucessão de imagem quebraria essa verossimilhança entre a memória e as representações imagéticas. Portanto, para entender a relação entre os fragmentos de imagem e a história como um todo, o espectador deve reconstituir a sua própria narrativa. Dessa forma, Marker problematiza a natureza artificial do cinema e das infinitas possibilidades de significação da imagem a partir de novas narrativas que vão sendo construídas no decorrer do tempo, pelo próprio espectador. Em *Si j'avais quatre dromadaires*, Marker questiona a relação entre a representação fotográfica e seu fato empírico assim como comentou em *La fond de l'air est rouge* : “Nós nunca sabemos o que estamos filmando...” (ALTER, 2006, p.96).

No entanto, apesar da profundidade e das instigantes questões abordadas por Marker em *Si j'avais quatre dromadaires* e *Le souvenir d'un avenir*, esses filmes não podem ser comparados com *La Jetée*, como vemos na profusão de estudos acadêmicos que ele gerou nas mais diversas áreas da pesquisa acadêmica e da crítica especializada. *La Jetée* é um dos clássicos do cinema, seja experimental ou não. E obteve um reconhecimento difícil de se imaginar para um curta de 28 minutos. A recepção entusiástica de *La jetée* ocorreu até em Hollywood, com a realização de *Os doze macacos* (*Twelve Monkeys*, 1995), que não se trata propriamente de um *remake*, mas de uma “homenagem” realizada pelo diretor Terry Gilliam.

Em entrevista⁹⁴ concedida em 1962, quando do IV Festival Internacional de Documentários e Curtas em Leipzig, na antiga Alemanha Oriental, Marker falava do desejo de fazer um filme futurista, mas que o custo era alto e dificilmente seria possível fazê-lo. Ele explicou que pensava em algo numa linha mais moralista, no sentido de Voltaire, por exemplo. Sua intenção seria explorar mais as questões sociais do que os efeitos especiais. Nesse sentido, a referência principal era o filme *Aelita* (1924),⁹⁵ de Jakob Protazanov, no qual a representação de uma sociedade classista em Marte é toda construída no imaginário do herói engenheiro.

No entanto, no melhor estilo markeriano, em 2007, no catálogo que acompanhava o lançamento do DVD com *La Jetée* pela *Criterion Collection*, Chris Marker aponta outra

⁹⁴ Essa entrevista encontra-se na íntegra no anexo do livro de Nora Alter (2006, p. 129).

⁹⁵ *Aelita*, que também é citado no cd-rom *Immemory*, é na verdade menos um filme “futurista” do que construtivista, nos cenários e na inspiração.

origem de seu método para elaboração desse revolucionário filme em um brinquedo óptico chamado Pathéorama

Era um objeto de formato estranho. Uma pequena caixa de metal com as bordas arredondadas, com uma abertura retangular no meio, e no lado oposto uma pequena lente do tamanho de um níquel. Você tinha que inserir um pedaço de filme de verdade, com as rodas dentadas e tudo mais...na parte superior, uma pequena roda de borracha o bloqueava, e girando o botão correspondente, o filme ia desenrolando frame a frame. Para dizer a verdade, cada quadro representava uma foto diferente, então a coisa toda mais parecia uma apresentação de slides do que um cinema, mas as fotos eram lindamente impressas com imagens célebres: Chaplin Ben-Hur ... Essa engenhoca esquecida foi chamada Pathéorama ... Assim, com uma tesoura, papel vegetal, e cola, eu consegui obter uma cópia adequada da fita modelo do Pathéorama. Então, tela por tela, eu comecei a desenhar algumas posturas de meu gato, inserindo alguma legendas ... eu quis mostrar a minha obra-prima aos amigos. Fiquei bastante satisfeito com o resultado, e desenrolado as aventuras do gato Riri, apresentei como "meu filme". *Meu amigo Jonathan com desdém anunciou: "Os filmes devem se mover, estúpido", disse ele. "Ninguém pode fazer um filme só com imagens fixas".*

Trinta anos se passaram. Então eu fiz *La Jetée*



Quadro 3 – *La Jetée* e o Pathéorama.

Inimitável e tremendamente influente, *La Jetée*, desde seu lançamento em 1962, durante a Nouvelle Vague, inspirou sustentadas reflexões filosóficas e teóricas sobre a imbricação de imagens fotografias e imagens em movimento no cinema.

Em um exaustivo trabalho sobre *La jetée*, Janet Harbord (2009) investiga vários dos diálogos intertextuais do filme, como suas referências a *Vertigo*⁹⁶ (1958) de Hitchcock; às teses freudianas; ao mito de Orfeu; com da teoria do eterno retorno de Nietzsche entre tantos outros diálogos. No entanto, o que interessa principalmente a Harbor é a arquitextualidade híbrida, que evoca ao mesmo tempo um ensaio fotográfico e um ensaio fílmico. Nos créditos iniciais de *La Jetée* (1962), Marker apresenta o filme

⁹⁶ Ver artigo *A free replay, notes sur Vertigo* (MARKER, 1994), publicado pela revista *Positif*, onde Marker caracteriza *La jetée* com um remake parisiense do filme de Hitchcock.

como um *photo-roman* e, trinta anos depois, em 1992, publica pela Zone Books o ensaio fotográfico com as fotos e narração do filme como um *ciné-roman*.

Philippe Dubois, mais sensível ao olhar fotográfico, escreve um texto emblemático sobre esta questão do fotográfico no filme de Marker - *La Jetée ou le cinématogramme de la conscience* (DUBOIS, 2006, p. 9). Partindo de uma citação de Bergson⁹⁷, sobre do que se trata o tempo presente e o instante atual, Dubois especula como a percepção do tempo presente pode se alongar ou mesmo se encurtar dependendo da duração do tempo da atenção dispensada ao fato empírico. Para Bergson uma atenção aos fatos da vida que fosse infinitamente extensível tenderia a uma percepção de um "presente contínuo", que duraria mais e incluiria mais fatos, inclusive do passado. Segundo ele, um exemplo disso seria o momento que pessoas estão perto da morte, quando milhares de detalhes esquecidos seriam lembrados para que a história inteira da vida da pessoa se desenrolasse diante dela em um movimento panorâmico. Trata-se de um "presente que dura", de um tempo intensivo onde a clivagem entre passado e futuro desaparece em prol de um desfilamento contínuo e instantâneo de imagens projetadas na mente e que reproduziria a totalidade da vida dentro do instante da morte. Neste instante de tempo se manifesta pura substância da consciência de um assunto que se poderia chamar "*memória instantânea de um tempo total*". Dubois completa que Bergson ao equipara esta representação de uma "memória instantânea de um tempo total" a um sonho de um filme totalmente realizado em uma fotografia. Contar uma história de toda uma vida em um instante de tempo (BERGSON apud DUBOIS, 2006, p. 9)

Para Dubois, *La Jetée* é este sonho no qual a história contada é encarnada formalmente no dispositivo fotográfico/filmico. Realizado exclusivamente através de fotografias, este filme em que toda a vida de um homem é condensado dentro de uma imagem-instante e permanece tão singular como mítica. Assim, segundo Dubois, *La Jetée* é mais do que uma narrativa para se contar uma história pois tem uma intensidade notável: ao mesmo tempo em que é um ato teórico, é também um tipo de filme conceito que articula modelos conceituais complexos (do tempo, do espaço, da representação e da vida psíquica)". Esta é, inclusive, a característica que mais lhe fascina no filme.

Uma obra viva de expressão artística, também ilustra teorias sobre formas cinematográficas originais. Dubois distingue *La Jetée* dos outros filmes de fotografia da

⁹⁷ Henri Gergson apud DUBOIS(2002) - "Percepção da mudança", Oxford, conferência de 27 de maio de 1911, incluídas em *O Pensamento e Movimento*, Paris, PUF. Coll. QUADRIGE, 1993, p. 168-170.

mesma época, a medida que desenvolve uma narrativa cuja a forma híbrida corrobora a história. Como já assinalamos, outros artistas também estavam fazendo filmes de fotografias na mesma década de 1960. No entanto, *La Jetée* tem a característica peculiar da forma fotografia/cinema ter sido construída, deliberadamente, para dar sustentação estética à própria história do filme. Forma e conteúdo se completam para representar um "presente que dura" ou como um "instante de uma memória total". Para Dubois, Marker quer demonstrar que, por conta do esquecimento e lacunas da memória, as imagens que se projetam na mente seriam fixas e congeladas em um tempo mais ou menos intensivo, dependendo da atenção e da força emotiva que lhe foi dada (DUPOIS, 2006, p. 10).

Na interpretação de Dubois o filme poderia ter sido tecnicamente realizado na ilha de edição com a refilmagem de fotografias. Dentro desta perspectiva, a filmagem de *La Jetée* (dos atores e cenários) seriam realizadas a partir de uma única tomada fotográfica e, somente depois, elas seriam filmadas por uma câmara de filmar. Dessa forma, passado pelo filtro fotográfico, *La Jetée* seria uma reprise cinematográfica: "Uma imagem de imagem". Da mesma forma, Dubois argumenta que as imagens do filme poderiam ser obtidas através da duplicação de um fotograma (escolhido entre os melhores de uma determinada tomada) na quantidade necessária para dar duração a uma plano com a imagem fixa⁹⁸ (DUBOIS, 2006, p. 11).

Foto ou cinema? Fotografia ou fotograma? Independentemente da técnica utilizada, Dubois esclarece que a opção estética e formal de Marker está na realização de um filme "entre-imagens"⁹⁹. Um filme (de fotogramas), representado por uma única imagem fotográfica pela qual o herói é obcecado e que condensa sua história de vida como um instante total da memória. Como se a vida fosse, em termos de memória total, um "presente que dura" entre o nascimento e a morte de uma pessoa.

Uma das consequências desta ambiguidade que recusa a oposição dicotômica entre uma imagem fixa da fotografia e as imagens em movimento do cinema é fazer emergir um

⁹⁸ Sobre está questão técnica, se o curta teria sido feito a partir da filmagem de fotografias ou da reprodução de fotogramas, Marker aproveita o catálogo do DVD de *La Jetée* para explicar no texto *Notes on filmmaking* que o material de *La Jetée* foi criado com uma Pentax 24 x 36, e somente a parte "cinema", os poucos segundos com o piscar dos olhos de Helène Chatelain foi realizado com uma câmara Arriflex 35 mm emprestado por uma hora"...Isto para dizer que as ferramentas básicas para realização do filme estavam disponíveis para qualquer um. (MARKER, 2007, p.41).

⁹⁹ Dubois, faz questão de assinalar que a expressão e tomada emprestada de Raymondo Bellour (1990) do livro *L'entre -images. Photo, Cinéma, Vidéo*.

conceito híbrido, que não é nem da ordem da fotografia, nem da ordem do fotograma, o qual Dubois passa a chamar de *cinématogramme*.

O uso desta técnica para dar forma a seu filme e a história simbólica de *La Jetée* levaram Dubois a conceituá-lo como um "cinématogramme da consciência", uma construção de uma substância de tempo da consciência como "uma memória instantânea de um tempo total". Dessa forma, Dubois procura mostrar como esta técnica formal híbrida do filme/fotografia corrobora para a realização de um filme que relata, em seus 28 minutos, um instante único, da vida do herói, obcecado por uma imagem de infância, transcorrendo em sua memória de forma instantânea (por isto fotográfica), como também de um tempo total da memória, por isto cinematográfica.

Dubois propõe o termo *cinématogramme* para as imagens de *La Jetée* por considerar que Marker trabalha com recursos clássicos de uma narrativa cinematográfica - como a duração de uma imagem projetada na tela (mesmo que seja de uma imagem fixa); o tipo de planos (planos médios ou close-up); os cortes secos ou "fade in" ou "fade out" e, principalmente a combinação dessas imagens, em planos com ponto de vistas dos atores e a técnica de plano e contra-plano. Uma verdadeira decupagem cinematográfica. No entanto, esta estrutura não explica a aura de cinema que se apega às imagens individuais e instantâneas de *La Jetée*. Essas imagens fixas são como lembranças, como um filme que se projeta em nossa mente com imagens que parecem estarem imóveis, quantificáveis e com um tempo de exposições variado. Por esta razão, em *La Jetée*, como na maior parte dos filmes de fotografia é a narração *off* sobre as imagens que também contribui para torná-la uma narrativa cinematográfica

O texto de Dubois caracteriza o desenvolvimento do conceito do termo *cinématogramme*, mostrando como Chris Marker trabalhou em seu filme com atributos da fotografia que seriam, a princípio, paradoxais para imprimir uma narrativa cinematográfica. Mas, na verdade, Philippe Dubois faz uma das melhores análises estruturais do filme, muito além dos aspectos fotográficos. Mesmo utilizando-se de imagens fixas e fotográficas, Dubois analisa para cada imagem como a duração de sua projeção está relacionada com a permanência da atenção do espectador, como uma forma de alongar ou encurtar o presente, passado ou futuro diegético do filme. As imagens de *La Jetée*, cenas no filme; apesar de fotográficas, são projetadas com uma combinação pré-definida e imposta pelo artista para contar uma história mental, em uma narrativa não

linear – um desfile aleatório de imagens de nossa memória com um tempo subjetivo entre passado, presente e futuro.

Nesse sentido, vale recordar a comparação de de Susan Sontag do filme *Si J'avait quatre dromadaires* (1966), também só de fotografia e texto narrado em voz over, com a linguagem dos ensaios fotográficos:

[...]Contudo, o livro não é o instrumento plenamente satisfatório para dispor um grupos de fotos em ampla circulação. A sequência em que as fotos devem ser vistas está sugerida pela ordem das páginas, mas nada constrange o leitor a seguir a ordem recomendada. O filme *Si j'avait quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker, uma orquestração argutamente orquestrada sobre fotos de todos os tipos e temas, sugere um modo mais sutil e mais rigoroso de enfeixar (e ampliar) fotos. Tanto a ordem como o tempo exato para olhar cada foto são impostos; e há um ganho em termos de legibilidade visual e impacto emocional [...] (SONTAG, 2010, p. 15).

Assim, a partir da afirmação de Bergson no início do texto de Dubois, "se o presente é o intervalo temporal que representa a passagem da vida a morte", no filme de Marker este "presente que dura" é representado no tempo mental interior de imagem fixas que se projetam no instante da queda de um corpo, narrando toda uma história cinematográfica. E estas imagens são precisamente figuradas por fotografias fixas, mas decompostas dentro de uma série de variações de tempo de permanência e enquadramento projetados na tela e na mente de quem vê. A exposição por um tempo mais intensivo faz com que certas imagens, assim como nossas lembranças, durem mais - como um "presente que dura".

De fato, a construção conceitual de Dubois ecoa diretamente do trabalho de Marker que, metaforicamente, diferencia as lembranças de outros momentos que permanecem para sempre em nossa memória, como cicatrizes.



[...] e lembraria de um rosto de mulher.
Nada distingue as lembranças dos outros momentos...
Só mais tarde que eles se fazem reconhecer...
Por suas cicatrizes
Esse rosto a única imagem do tempo de paz a chegar ao tempo de guerra
Ele se perguntou por muito tempo se a havia realmente visto
Ou se havia criado esse momento de doçura
Para protegê-lo do momento de loucura que estava por vir

Quadro 4 – Plano de *La Jetée*: Nada distingue as lembranças dos outros momentos

A interrupção e o instante no entre-imagens do cinema de Marker

Outro grande especialista da obra de Marker, Raymond Bellour, procura responder o que para ele é a questão central de *La Jetée*: qual seria a função do uso do fotográfico nas narrativas cinematográficas. Em seu ensaio *A interrupção; o instante*¹⁰⁰, publicado em 1990, Bellour se coloca no contexto dos debates ocorridos durante a década de 1980, principalmente dos textos de Gilles Deleuze sobre o cinema: *Imagem-Movimento* (1983) e *Imagem e Tempo* (1985). Além da riqueza da análise da questão do fotográfico na forma cinematográfica, o texto de Bellour se distingue por confrontar as teses deleuzianas com as ideias dos semiólogos estruturalistas da década de 1980. Por isso Bellour situa seu texto entre “pontos de encontro e de confusão”, pois ao mesmo tempo em que especulava como Barthes, um semiólogo da fotografia da escola estruturalista, poderia explicar o ato fotográfico no cinema, Bellour também se entusiasmava com as novas abordagens filosóficas e perceptivas que Deleuze proporcionava sobre o cinema e que se contrapunham, de certa maneira, à algumas destas teses estruturalista¹⁰¹ (BELLOUR, 1997, P. 126)

Apesar dos conflitos no campo teórico, Bellour encontrava tanto nos textos de Deleuze, principalmente no desenvolvimento do conceito de imagem-tempo, como também nos ensaios de Barthes em *Óbvio e o obtuso* e em *a Câmera Clara*, um caminho e alguns pontos de encontro para suas investigações.

A princípio, a partir do primeiro texto de Deleuze, *Imagem-Movimento* de 1983, Bellour verificava que havia um estado do tempo que Gilles Deleuze não levava em conta

¹⁰⁰ Este texto de Bellour é um dos capítulos do livro *Entre-imagens – foto, Cinema, vídeo*, publicado no Brasil em 1997, que teve seu original publicado em 1990 com o título *L’entre-imagens – Photo. Cinéma. Vidéo*.

¹⁰¹ Já no segundo capítulo de *Imagem-Tempo* (Recapitulação das imagens e dos signos), Deleuze faz uma pausa no desenvolvimento teórico do conceito de imagem-tempo para fazer uma crítica à abordagem de Christian Metz em *A significação no Cinema* quanto a uma linguagem do cinema calcada na lingüística: “O princípio segundo o qual a lingüística é apenas uma parte da semiologia realiza-se, pois, na definição de linguagens sem línguas (semies), que compreende tanto no cinema quanto na linguagem gestual, a do vestuário ou mesmo musical...Por isso mesmo não há razão alguma de procurar no cinema traços que só pertencem à língua, como dupla articulação” (DELEUZE, 2007, p. 38).

em sua taxonomia ativa das imagens: a interrupção do movimento. “Isto é, o instante quase sempre único, fugidio, mas talvez determinante, no qual o cinema dá a impressão de lutar contra seu princípio, se o definirmos como imagem-movimento”. E, valendo-se de um comentário de Peter Wollen sobre *La Jetée*, ele conclui que “o movimento não é uma necessidade inerente ao cinema e que a impressão de movimento também pode ser criada por uma decupagem de imagens fixas” (BELLOUR, 1997, p. 127)

A partir desta constatação, Bellour questiona

Mas não será isso mesmo que Deleuze faz ao descrever admiravelmente a passagem da imagem-movimento à imagem-tempo, de uma imagem indireta do tempo expressa pelo movimento a essa expressão do tempo apreendido em si e para si mesmo que caracteriza o cinema moderno? (BELLOUR, 1997, p. 129).

Se, por um lado, Bellour reconhece que Deleuze consegue captar uma mudança geral de perspectiva para redefinir a percepção das imagens cinematográficas, por outro lado não reconhece como a teoria do filósofo francês poderia explicar “a brecha aberta pela matéria imóvel e a interrupção do movimento nessa apreensão generalizada do tempo”.

Apesar de atraído pela colocação de Deleuze sobre a percepção cinematográfica, Bellour desenvolve sua investigação dialogando com semiologia de Barthes. Para Bellour, a importância de Barthes consiste demonstrar como o semiólogo procurou fixar no filme um movimento aberrante de outra ordem: “o terceiro sentido”:

Oposto ao “sentido obvio” (de onde origina a significação), fragmentário, pontual, imprevisível, deliberadamente subjetivo, o “sentido obtuso” (que aqui nasce do confronto com os fotogramas) pretende ser indiferente e até mesmo contrário ao movimento do filme, ao seu desenrolar tanto quanto ao transcorrer da imagem. Parece que não se pode ter acesso a ele a não ser pela imagem congelada[...] (BELLOUR, 1997, p. 133).

Para Barthes, o terceiro sentido constituiria também o que ele chama de “filmico”: “uma espécie de virtualidade utópica apreendida às avessas e a contratempo no próprio movimento do filme”. Este terceiro sentido, nem a fotografia, nem a pintura poderiam fazê-lo surgir, pois lhes faltavam o horizonte diegético.

Bellour aproveita as ideias desenvolvidas por Barthes em *Câmera Clara* para avançar em suas investigações sobre o fotográfico no cinema, com uma potência

elucidativa maior do que as teses de Deleuze. Para Bellour, em a *Câmera Clara*, Barthes reformula uma oposição a propósito da fotografia muito mais útil para sua análise do fotográfico. Neste texto, Barthes caracteriza o *studium* como “o sentido da foto, do seu tema, do seu significado visível; ao passo que o *punctum* designa o fragmento de irracional inominável que na foto é o ponto”. Para Bellour,

Esse afeto, disperso por natureza, concentra-se porém, e acaba por extrair sua força, por assim dizer, da presença-ausência de uma só imagem; a figura de sua mãe morta. Nesse ponto, o último, Barthes reencontra em sua própria experiência aquilo que havia outrora reconhecido como a brecha aberta pela fotografia nas artes da representação: uma inversão do tempo que faz dela o instrumento do “isso foi”; **com isso, ele situa na intimidade da morte o afeto muito livre e muito forte ligado à foto** (grifos nossos) (BELLOUR, 1997, p. 133).

A partir desta fundamentação teórica, Bellour concentra-se, de uma forma mais pragmática, na análise de vários filmes que utilizaram a imagem de modo fotográfico em suas narrativas cinematográficas, em especial *La Jetée*. Assim como Barthes, Bellour entende que a imagem excessivamente fixa, a suspensão do tempo visível, remete-nos inexoravelmente à perda e à morte. Esta é a “lição de *La Jetée*”: a existência de tantas imagens congeladas é porque elas estão agrupadas em torno de uma imagem única, a da morte do herói. Para fixação desta ideia da morte e do tempo suspenso, Bellour ressalta a narração em *off* que acompanha a imagem suspensa: “ele (o personagem de *La Jetée*) compreendeu que não se pode escapar do tempo e aquele instante que teve a sorte de ver quando criança e que nunca havia deixado de obcecá-lo era o instante de sua própria morte” (BELLOUR, 1997, p. 151)¹⁰².



Figura 2 – Sequência final de *La Jetée*

¹⁰² Dubois assinala como a cena do homem caindo é bastante elaborada e forçadamente com um gesto bem amplo com a abertura total dos braços. Para Dubois, esta imagem evoca a famosa fotografia de Capa, *l’homme tur d’une balle*.

3.3.6 –Um homem marcado por uma imagem-texto de infância

Em certo momento de seu artigo, saindo da questão do fotográfico, Dubois faz uma importante observação sobre os filmes de Marker em geral. Frequentemente, assinala Dubois, Marker abre seus filmes com sentenças fortes dramaticamente, “marcando profundamente o espírito e a memória, designando, às vezes, o conteúdo e a forma daquela obra”. Cita, como exemplo, o início de *Dimanche à Pékin* (1955)¹⁰³, a famosa abertura de *Carta da Sibéria* (1957), apropriada de um poema de Henri Michaux, “je vous écrit d’un pays lointain.”, ou ainda a menos conhecida porém tão bela entrada de *As estátuas também morrem* (1953)¹⁰⁴ (DUBOIS, 2006, p. 16).

Dessa forma, praticamente com uma função de epígrafe, Marker inicia *La jetée* com uma de suas frases mais fortes e carregadas dramaticamente: “Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance” (Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância). Toda ela escrita sobre fundo negro e narrada pausadamente. Tal é a força dramática desta sentença a ponto de evocar a fórmula cristã que se utiliza no sacramento da eucaristia, “ceci est mon corps” (este é meu corpo).

Para Dubois, a expressão “Un homme marqué” quando utilizada por alguém que se dá por pseudônimo o nome de “Marker”, a questão da “marca” não pode ser vista de forma inocente ou insignificante.

É a partir das marcas de infância que influenciam o todo na criação de um artista que Guy Gauthier realiza investiga as influências textuais que marcaram o imaginário de Marker e, por conseguinte, toda sua obra que resultou em seu artigo *Images d’enfance*¹⁰⁵. Profundo conhecedor da obra de Marker, Gauthier não se deixa intimidar pelas possíveis confusões ou especulações sem fundamento que podem surgir em um tipo de análise

¹⁰³ “Rien n’est plus beau que Paris, sinon le souvenir de Paris. Et rien n’est plus beau que Pékin, sinon le souvenir de Pékin. Et moi, à Paris, je me souviens de Pékin, et je compte mes trésors.” (*Dimanche a Pékin*, 1955)

¹⁰⁴ “Quand les homes sont morts, ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l’art. Cette botanique de la mort, c’est ce que nous appelons la culture” (*As estátuas também morrem*, 1955).

¹⁰⁵ Publicado como o segundo capítulo do livro organizado por Phillippe Dubois – *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker* (2006).

intertextual. Já em sua epígrafe, tomada de um texto de Marc Solano, Gauthier não evita problematizar e enfrentar esta questão:

Je n'ai pas trop de sympathie pour la critique dite "des sources" qui a certes son utilité, mais qui prend souvent des formes caricaturales, quand un exégète s'efforce de reconnaître chez un artiste ce qui ne lui appartient pas, alors que le véritable artiste, au contraire, c'est une sorte de bulldozer qui triture et intègre ce qui ne lui appartient pas pour le transforme en autre chose, qui ne ressemble à rien et qui est justement ce qui le distingue de ses prédécesseurs. Cette précaution prise, je dois dire que je me suis laissé convaincre par [...] (SOLANO apud GAUTHIER, 2006, p. 47)¹⁰⁶.

Neste ensaio, a partir da análise do CD-ROM *Immemory*¹⁰⁷ (1997), no qual Marker expõe alguns dos elementos de sua biografia intelectual, Gauthier examina o modo como as referências utilizadas em suas obras foram balizadas por suas leituras de infância.

Conhecedor das "peças" empregadas por Marker quanto à sua biografia, sempre procurando despistar sua verdadeira identidade, Gauthier não tem a ingenuidade de confiar em tudo que é apresentado no CD-ROM autobiográfico e expositivo da memória de Marker. Por isto, assume um método para decifrar o que pode ser falso ou duvidoso daquilo que pode ser admitido, com certeza, como verdadeiro.

Para Gauthier, entre os vários relatos expostos por Marker, os que não podem ser rejeitados são aqueles que evocam uma experiência de toda uma geração, no caso, a própria de Marker, da qual fazem parte os nascidos entre 1920 e 1930. Neste caso, seus contemporâneos não precisam fazer nenhum esforço para reconhecer nas leituras de Marker suas próprias leituras juvenis.

Assim, ao adentrarmos na Zona de *Immemory* relativo a "Viagem", podemos ler: "Como muitas crianças de minha geração, *La famille Fenouillard*¹⁰⁸ foi, junto com Júlio

¹⁰⁶ Eu não tenho muita simpatia pelas críticas conhecidas como "das fontes" que certamente tem sua utilidade, mas muitas vezes toma formas caricaturescas quando um exegeta se esforça para reconhecer em um artista algo que não pertence a ele, enquanto o verdadeiro artista, pelo contrário, é uma espécie de escavadeira que tritura e integra o que não lhe pertence, para transformá-lo em outra coisa, que não se parece com nada e é precisamente o que o distingue de seus predecessores. Uma vez tomada esta preocupação, eu devo dizer que eu me deixo convencer por [...] (Tradução própria)

¹⁰⁷ O CD-ROM *Immemory* não é mais executado a partir da versão *Lion* do sistema operacional dos equipamentos Apple. No entanto, para nossa sorte, toda sua estrutura narrativa hipertextual foi desenvolvida e transportada para a *home page* oficial de Chris Marker: <http://gorgomancy.net>.

¹⁰⁸ A *Família Fenouillard* é uma das primeiras histórias em quadrinhos francesas que apareceu no final do século XIX. Marie-Louis-Georges Colomb, conhecido por Christophe, iniciou a publicação dos primeiros episódios da série da família Fenouillard em 1889 no *Journal de la Jeunesse* e depois no *Petit Français Illustré*. A partir de 1893 passou a ser publicada em álbum por Armand Colin. A *Família Fenouillard* marcou

Verne, minha primeira janela aberta para um vasto mundo e não seria demais afirmar: a maioria de minhas viagens foram destinadas a verificar os ensinamentos desses livros”. Gauthier assinala como Marker, nesta tenra idade, já deveria ser um bom aluno, pois o prefácio da obra de Christophe indica que “este trabalho pretende dar aos jovens franceses o gosto de viajar.”

Além de Júlio Verne e Christophe, outro autor menos conhecido, porém tão importante quanto na formação do imaginário desta geração foi o Conde de Beauvoir, autor de uma *Viagem ao redor do Mundo*, principalmente por contar com uma edição com belas ilustrações.

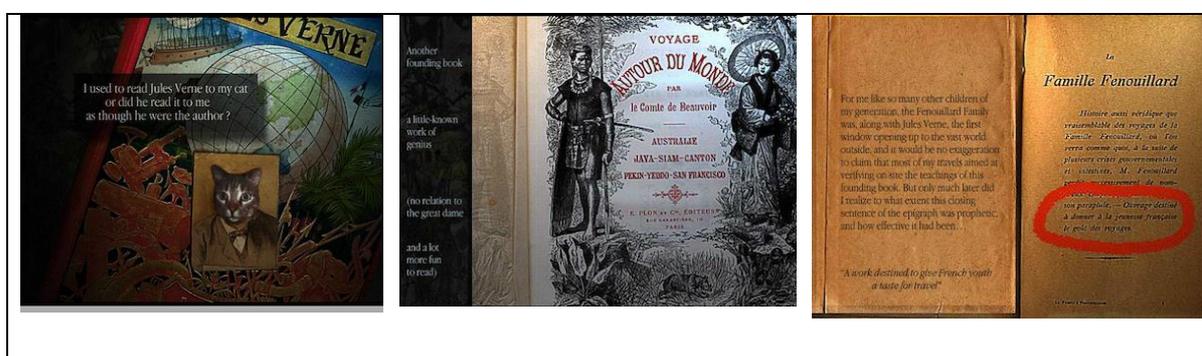


Figura 3 – Imagens do CD-ROM *Immemory* – Júlio Verne e a *Famille Fenouillard*

Segundo Gauthier, estas obras citadas por Marker, que eram lidas por volta de 1920 e 1930 haviam sido escritas cerca de meio século antes: *Vinte mil léguas submarinas* e *Viagem ao redor do mundo* são de 1871 e 1873 e a *La Famille Fenouillard* de 1889. No entanto, nesta época, os autores ditos como populares eram depreciados e ignorados pelas elites e só foram reeditados até 1940, em edições escolares, para apoiar no ensino fundamental. Portanto, os meninos¹⁰⁹ nascidos entre 1910 e 1930 alimentaram suas imaginações com livros escritos entre 1860 e 1914, ou seja, as mesmas obras que haviam feito sonhar a geração anterior (GAUTHIER, 2006, p. 48).

Dessa forma, entre a época dos escritos de Júlio Verne e a geração de Marker, uma geração intermediária de escritores¹¹⁰ teve que lidar com esta transição, contribuindo para

toda uma época na França ao contar, com um tipo de humor crítico, as aventuras de uma família provinciana francesa viajando pelo mundo.

¹⁰⁹ Gauthier assinala que as meninas tinham outra leitura (sinal dos tempos).

¹¹⁰ Gauthier cita vários escritores que se tornaram reconhecidos como escritores-viajantes. Entre vários outros são citados André Gide e André Malraux, muitas vezes reconhecido pelo próprio Marker como escritores que o influenciaram.

imprimir o exótico nos sonhos de um futuro da juventude do entre-guerras. Para esta geração de escritores intermediários era preciso concretizar o que Júlio Verne apenas especulava em seus escritos e a formulação mágica era “viajar ao redor do mundo”.

Assim, por volta dos anos 1860, a viagem por excelência era para o Oriente. Por isto, grande parte dos grandes escritores franceses da primeira metade do século XIX (Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Gautier, Flaubert, etc)¹¹¹ fizeram esta peregrinação e retornaram com páginas cheias de histórias tentadoras e exóticas que inspiraram muitos dos quadros e estudos dos grandes pintores da época, como Delacroix e Ingres. Depois destas décadas de 1860-1870, Gauthier observa que as viagens ao redor do mundo passaram a ter uma maior apelo entre os escritores e uma outra percepção do mundo passa a influenciar o imaginário dos jovens. Por força desse fascínio que exerceu sobre as imaginações dos jovens, esta referência sobreviverá até próximo ao ano 1949. (GAUTHIER, 2006, p. 49).

Será a partir desta década (1870) que algumas publicações começaram a se tornar célebres não só por conta dos relatos de explorações, mas também, e principalmente, pelas belas ilustrações. Gauthier cita, por exemplo, o aparecimento, em 1877, do *Le Journal des voyages* (O Jornal de viagens) e como, desde então, texto e imagem passaram a provocar um grande “frisson” em seus leitores. Assim, todos os heróis propostos para a juventude vão se rivalizar em aventuras em lugares distantes, “cujo fio de Ariadne será sempre a volta ao mundo com todos os meios de locomoção disponíveis”.

Gauthier observa como o fascínio pela volta ao mundo resultou, entre outras coisas, no deslocamento do interesse e do imaginário ocidental do Oriente para o Extremo Oriente. Isto pode ser notado nos relatos das primeiras obras de Marker: a Indochina, em seu romance *Le coeur net* (1949); o Vietnam em *Loin du Vietnam* (1967); a China em *Dimanche a Pékin* (1956); a Coreia no ensaio fotográfico *Coreanas* (1962); e o Japão, como uma verdadeira obsessão, em *Le mistère Koumiko* (1965); *Sans Soleil* (1982); *Le dépays* (1982); *A.K* (1985) e *Level five* (1996).

¹¹¹ Podemos verificar a influência desses escritores em alguns dos filmes de Marker. Em *Level five* (1996), por exemplo, Marker faz uma referência explícita ao livro de Chateaubriand *Mémoires d'outre-tombe* (1849), inclusive mostrando sua capa, para citar a primeira vez que surge Okinawa na literatura ocidental. Marker cita a conversa entre um oficial francês que viajará pelo mundo com Napoleão, na qual ele relata a existência de um povo em uma certa ilha, Okinawa, que não usavam armas e que não se preparavam para as guerras.

Também no CD-ROM *Immemory*, podemos identificar o início do fascínio de Marker pelas imagens exóticas, ou melhor, pelas imagens que ilustravam os textos. Ao citar a importância de Júlio Verne em sua obra, Marker ressalta que não apenas as histórias lhe fascinavam, mas também as ilustrações que preenchiam seu imaginário e o faziam sonhar em um dia visitar todos esses lugares.

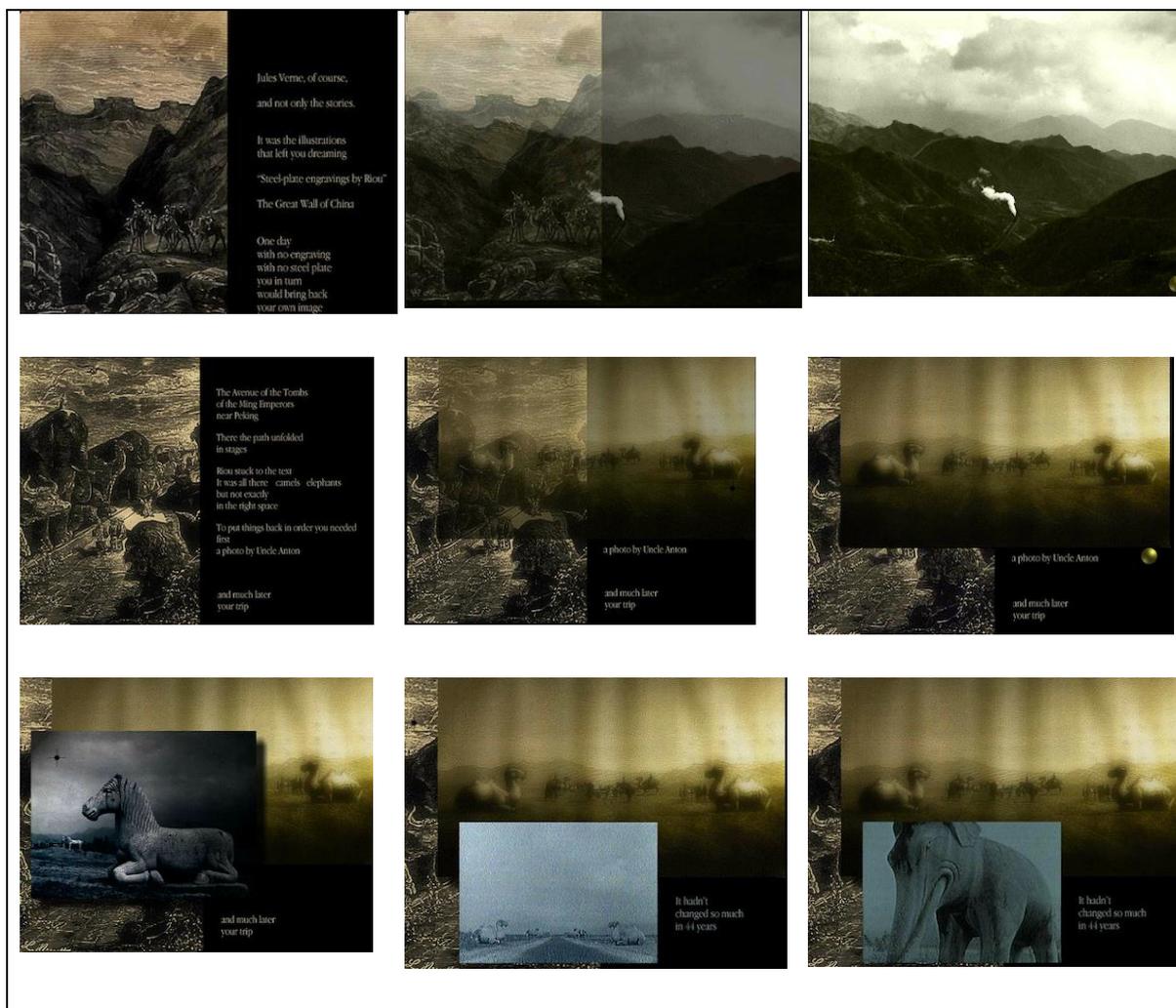


Figura 4 – Imagens do CD-ROM *Immemory* - ilustrações em gravura e fotografias

De fato, toda essa literatura, com relatos de histórias de aventuras a que se refere Marker como fonte de influência em sua obra, era acompanhada de ilustrações reproduzidas segundo a técnica compatível com a imprensa, a xilogravura¹¹². Este não era o melhor processo, porém era o único capaz de traduzir/interpretar os desenhos dos ilustradores

¹¹² Xilogravura é a técnica de gravura na qual se utiliza como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. É um processo muito parecido com um carimbo.

daquela época. Independente da imprecisão dos desenhos proporcionados por uma técnica ultrapassada, não podia se negar a importância que os editores davam à melhor impressão possível das imagens relatadas pelos escritores viajantes.

Gauthier destaca a importância destas ilustrações na citação de Édouard Charton, fundador da revista *Tour du Monde* e depois do *Le magasin Pittoresque* e *Le monde Illustré* ao definir em seu prefácio de 1860 a função dos desenhos:

Il paraître naturel toutefois que nos efforts tendent à donner aux gravures du *Tour du Monde* une importance égale à celle du texte même. Si dans les oeuvres poétiques ou romanesques les gravures ne sont qu'un ornement, dans les relations de Voyage elles sont une nécessité. Beaucoup de chose, soit inanimées, soit animées, échappent à toute description: les plus rares habilités de styles ne parviennent à en communiquer à l'esprit des lecteurs qu'un sentiment vague et fugitif. Mais que le voyageur laisse la plume, saisisse le crayon, et aussitôt, en quelques traits, il fait apparaître aux yeux la réalité elle-même qui ne s'effacera plus du souvenir¹¹³ (GAUTHIER, 2006, p. 52).

No entanto, entre o desejo de ser rigoroso em relação à realidade existia a distorção introduzida pela técnica da xilogravura. Trabalhando com os contrastes em preto e branco, esta técnica era mais apta a criar um ambiente de mistério para uma floresta com luz noturna do que para um deserto a plena luz do dia. Assim, as ilustrações de viagens da segunda metade do século XIX constituíram um verdadeiro laboratório para trabalho com imagens, muitas vezes criando imagens menos realistas, no entanto mais impregnadas de mistérios. Para Gauthier, é esta a razão pela qual podemos compreender as afinidades entre o imaginário de Marker e o universo das ilustrações e o mundo da fotografia (GAUTHIER, 2006, p. 54).

Gauthier encerra seu artigo dizendo ser impossível esboçar todo o paralelismo entre a obra de Marker e Júlio Verne. No entanto, além da explícita evocação do trabalho de Júlio Verne e suas ilustrações no CD-ROM *Immemory*, Gauthier arrisca outras influências.

A obra de Júlio Verne, por exemplo, tem a reputação de instrutiva. Também Marker, desde seus primeiros trabalhos nas organizações *Travail et Culture* e *Pueblo et*

¹¹³ Parece natural, no entanto, que nossos esforços tendem a dar as gravuras da *Volta ao Mundo* uma importância igual à do próprio texto. Em caso de não-ficção ou poesia, as gravuras são um ornamento, nos relatos de viagem elas são uma necessidade. Muitas coisas, sejam elas inanimadas ou animadas, escapam além de qualquer descrição: os mais raros e hábeis estilos são capazes de comunicar aos leitores um sentimento vago e fugaz. Mas o viajante que deixa a caneta, e usa o lápis, rapidamente, com poucos traços, e mostra aos olhos a própria realidade que não vai desaparecer mais de memória (tradução própria).

Culture, como também em boa parte de sua cinematografia, manteve uma atitude de iniciação, quase esotérica, voltada para educação e veiculação de informação inteligente para as camadas mais populares da sociedade.

Outro diálogo inquestionável é a atração de Marker pelo gênero de ficção científica. Dubois define como um verdadeiro teorema markeriano a forma que Marker se coloca no futuro para falar do presente, assim como fez em algumas situações em seus filmes *2084*, *Level Five*, *Le fond de l'air est rouge* entre vários outros.

Sobre *La jetée*, apesar da dissimulação de Marker, Dubois torna claro as intenções do cineasta em realizar um filme essencialmente de ficção científica. Em algumas entrevistas, Marker sempre insistiu que filmou/fotografou *La jetée* em um intervalo das filmagens de *Le joli mai* (1962) sem saber ao certo o que faria com o material. Na verdade, pesquisando na cinemateca de Bruxelas, Dubois teve acesso a um elaborado roteiro de *La jetée*, definindo a sequência das imagens plano a plano. E, principalmente, pôde identificar na correspondência entre Marker e Jacques Ledoux (diretor da cinemateca), uma carta datada de janeiro de 1962, portanto em pleno trabalho de realização de *La jetée*, na qual o cineasta pedia a reserva de uma enorme relação de filmes de ficção científica para serem vistos em sua próxima visita de Marker à Bruxelas. Faziam parte desta relação *The Curse of the Demon*, *The Indestructible Man*, *The Man with the Atom Brain*, *The Mysterians*, *St George and the 7 Curses*, *Dr. Cyclops* entre vários outros. Dubois ainda assinala que o filme de ficção científica de Alan Dwan, *The most dangerous man alive*, lançado em Paris em 1961, foi uma das maiores referências e inspiração para *La jetée* (DUBOIS, 2006, p. 18-19).

Enfim, como coloca Gauthier, Marker é um homem marcado por imagens e histórias de sua juventude relacionadas às ficções científicas de Júlio Verne e suas ilustrações. E se Júlio Verne pode explorar, mesmo por procuração, toda a superfície da Terra até os arredores da Lua, Marker, com o domínio das novas mídias, pode ser considerado o novo Júlio Verne da Internet e o explorador de todo o universo virtual.

3.3.7- Henri Michaux, mais que uma referência textual, uma influência pessoal.

Henri Michaux (1899 – 1984) foi um escritor, poeta e pintor belga que assumiu a nacionalidade francesa a partir de 1955. Seus textos exploravam o *eu* interior e o sofrimento humano através de sonhos, fantasias e de experiências com drogas, como a mescalina e o haxixe.

A vida de Michaux, como explanado por Gauthier no tópico anterior, seria um bom exemplo de como foram fortes as influências dos escritores viajantes, da segunda metade do século XIX, sobre toda uma geração de artistas franceses do início do século XX pelo fascínio em explorar o mundo, principalmente o Oriente.

Michaux, contrariando os desejos de seus pais, abandonou o curso de medicina da Universidade de Bruxelas para embarcar como fogueiro em um navio da marinha mercante francesa. Realizou várias viagens pelas Américas do Norte, do Sul e países do Extremo Oriente que resultaram em diários de viagens, inclusive com algumas ilustrações de seus primeiros desenhos.

Entre 1930 e 1931, por exemplo, Michaux visitou o Japão, a China e a Índia e como resultado desta viagem escreveu *Un Barbare en Asie* (1933). Mas como escritor adquiriu fama apenas a partir dos anos 1940, época que passou a influenciar outros escritores como André Guide, Lawrence Durrell e um jovem de vinte anos, Chris Marker.

Após a morte de sua esposa em um incêndio em 1948, Michaux concentrou-se na sua pintura e na escrita de relatos das suas experiências com drogas. Em 1964, Michaux, junto com Eric Duvivier¹¹⁴, realizou o filme *Images d'un Monde Visionnaires*, produzido pelo laboratório farmacêutico suíço Sandoz, responsável pela síntese do LSD. *Images d'un Monde Visionnaires* é um filme educacional, quase científico, sobre os efeitos alucinógenos induzidos pela ingestão da mescalina e do haxixe em um paciente. O filme

¹¹⁴ Eric Duvivier é um cineasta francês. Seus filmes mais notáveis são uma adaptação do romance de Max Ernst, *La femme 100 têtes* (1968) e *Images of madness* (1950). Duvivier realizou em torno de 500 filmes educacionais, na sua grande maioria sobre a psiquiatria.

consiste numa sequência de imagens de vários tipos, manipuladas por diferentes dispositivos técnicos disponíveis na época, com vista a produzir efeitos visuais de alucinação, semelhantes aos que se vêem desfilar na mente de um sujeito submetido à ação daquelas substâncias psicotrópicas. Acompanhado pela música de Gilbert Amy e pela incidental intervenção da voz de Henri Michaux, o filme está dividido em duas partes, relativas respectivamente à influência da mescalina e do haxixe. O filme assemelha-se bastante a um filme surrealista, estética que influenciou bastante a pintura de Michaux.

Curiosamente, Michaux sempre foi arredio à imprensa e a exposição à mídia em geral. Em 1965, ele recusou aceitar o Grande Prêmio de Letras Francês e, como Marker, também não se deixava fotografar, afirmando que sua obra deveria falar por si só (TODE, 2006, p. 56).

Além desses paralelos à nível da vida pessoal de ambos os artistas, Raymond Bellour¹¹⁵ foi quem melhor indicou a estreita relação entre a obra de Marker com os textos de Michaux.

Bellour assinala, por exemplo, que já no breve artigo sobre *Carta de Sibéria*, Bazin não se lembrou de tudo o que a forma de ensaio deve à forma epistolar. Também não fez a associação de como Marker havia se apropriado desta forma através da leitura dos textos de Michaux, cujos “desvios da definição de poesia tinham deixado seus críticos perplexos”. Para Bellour, as várias vozes de Marker em seus filmes, sejam elas na primeira, segunda ou terceira pessoa, mas sempre retornando a primeira pessoa se inspiraram nas poesias de Michaux:

Esta fluidez implica saber como lidar com si mesmo, a fim de mover-se em direção a outros, e saber como tocar o “outro” de cada um o qual se torna envolvido”. Além do humanismo, isto é um presente da alteridade, garantida, talvez, por uma ética de reserva. Isto é o que liga Marker a Michaux. A carta, para Michaux, é apenas a forma cristalina de uma grande forma de sempre abordar o leitor, de chamar por ele com todos os meios da linguagem (BELLOUR, 1997, 111).

¹¹⁵ Ver “Le livre, aller, retour” in *Qu’est-ce qu’une madeleine?* (1997) e *L’entre-imagens 2, mots, images* (1999).

Segundo Bellour, Michaux nos fala e enquadra cada leitor em um diálogo singular sem qualquer identificação convencional, mas com um efeito muito certo: “é sua única chance de quebrar o círculo da solidão experimentado pelo escritor”. Para Bellour, os cineastas vivem esta experiência de solidão menos que os escritores, mas no caso dos cine-ensaístas esta solidão pode penetrar pela composição do cineasta-escritor.

Para reforçar como é deliberada a opção de Marker de se apropriar da forma epistolar defendida por Michaux, cabe lembrar que a célebre abertura de *Carta da Sibéria* (1957), “Je vous écrit d’un pays lointain”¹¹⁶, é tomada emprestada *ipsis litteris* do título de um poema de Henri Michaux, publicado em um de seus mais famosos textos, *Plume* (1938). Da mesma forma, segundo Bellour, o jogo de pseudônimos, cartas e vozes imbricadas em *Sans Soleil* são apropriados do livro de Michaux, *Voyage en grande Garabagne* (1936).

Mesmo seu filme mais famoso, *La Jetée* (1962), tem seu título apropriado de um poema¹¹⁷ homônimo de Michaux publicado em sua coletânea *La nuit remue* (1935). Neste caso, é Dubois quem assinala a estranheza do título do filme de Marker. Mesmo para um francês, para se referir à cobertura da qual se pode ver as decolagens dos aviões do aeroporto de Orly, seria muito mais comum e apropriado o termo “la terrasse” (DUBOIS, 2006, p. 13).

Para Dubois, o poema *La jetée*, de Henri Michaux, tem uma “situação enunciativa e temática inversa à de Marker”: o narrador doente sonha construir, aproveitando a névoa, uma *jetée* até o mar. No entanto, esse narrador doente encontra um velho, não uma criança. Não é o rosto de uma mulher que surge e desperta a “fixação da memória”, mas, ao contrário, a retirada do mar de objetos sem vida, levando à perda da memória.

No poema de Michaux, um velho retira da água tudo que jogou fora durante anos. Destituído de memória, o narrador não lembra o que o velho tirou, mas algo que ele esperava encontrar estava perdido e atirou tudo de volta até que uma última coisa o

¹¹⁶ O poema de Michaux se encontra em anexo a esta dissertação.

¹¹⁷ O poema *La Jetée*, em sua forma original em francês também se encontra nos anexos desta dissertação.

arrastou para dentro do mar. E o narrador, “tremendo de febre”, não sabe como conseguiu voltar para a cama.

Em Michaux, escreve Dubois, “ é um velho que desaparece, arrastado pelo vazio de uma memória morta. Em Marker, é uma criança que assiste, sem saber, à sua própria morte por conta de uma fixação viva demais da sua memória”.

Mesmo se o abismo engole tanto um como o outro, o olhar apagado da memória de um não deixa de se opor à incandescência da lembrança do outro, e “à morte das imagens, Marker opõe a força da consciência” (DUBOIS, 2006, p. 23).

Enfim, sobre as relações intertextuais dos dois artistas, é interessante observar que mesmo sendo 20 anos mais velho que Marker e sabedor de suas fortes influências sobre seu amigo, se atribui a Michaux a sentença de que “se deveria demolir a Sorbone para colocar Marker em seu lugar”.

3.3.8 – Epígrafes e citações

Nos tópicos anteriores, demos prioridades aos aspectos intertextuais mais conhecidos e que mais impactaram a obra de Marker, ou seja: a architextualidade em relação ao gênero ensaio; a apropriação da linguagem e estética do fotográfico em narrativas cinematográficas e os textos que mais marcaram a infância e a vida adulta de Marker e que repercutiram e balizaram o todo de sua obra. Na verdade este tipo de relacionamento textual são conhecidas por formas intertextuais fortes, pois impactam na construção do texto como um todo.

As epígrafes e citações são consideradas como formas de intertextualidade fracas, pois não impactam na construção de significado no todo de um texto e operam de forma pontual, localizada. No entanto, no caso da cinematografia de Marker a utilização de citações e principalmente de epígrafes se tornaram uma verdadeira marca na sua cinematografia. E tal a força destes intertextos utilizados por Marker que frequentemente vemos essas mesmas epígrafes utilizadas em outros trabalhos acadêmicos interdisciplinares. Portanto, mais pela beleza e reconhecimento destas marcas, aproveitamos este tópico para apresentar de forma breve e introdutória algumas dessas citações mais conhecidas.

Conforme observa o já citado Philippe Dubois, Marker tem a prática de iniciar seus filmes com sentenças fortes e dramáticas que despertam no espectador, logo no início da narrativa, uma forte carga emocional. Assim, é comum vermos vários de seus filmes iniciarem com a apropriação de pequenos textos já consolidados por sua carga dramática.

No caso das epígrafes, para dar uma maior ênfase ao significado da mensagem escrita, Marker as expõe em forma de cartela com um fundo totalmente preto. Dessa forma, faz com que o espectador concentre toda a sua atenção no texto escrito, não lhe permitindo nenhuma evocação imagética. No caso das citações, é mais comum vê-las narradas em *off*, acompanhadas de alguma imagem, nem sempre diretamente associada à citação.

Assim é, portanto, a epígrafe em fundo negro utilizada em *Elegia a Alexandre* (1993) que começa citando George Steiner: “Não é o passado que nos domina, são as imagens do passado”. Como também em *La sixième face du pentagone* (1968), em que Marker inicia seu filme com o belíssimo e apropriado provérbio zen que resume em grande parte o pensamento do cineasta sobre o assunto do filme: “Se as cinco faces do pentágono

lhes parecem impenetráveis, ataque pela sexta face”. Na mesma linha são alguns de seus filmes sobre o Japão. Em *Sans Soleil* (1982), por exemplo, Marker explicita em sua epígrafe tomada emprestada de Racine: “O afastamento dos países repara, de algum modo, a excessiva proximidade dos tempos”. Em *Le mystère Koumiko* (1965), Marker utiliza como epígrafe um pequeno texto de Jean Cocteau sobre a *Família Fenouillard*: “Le vrai Japon, c'est Madame Fenouillard et ses filles, grisant les gardes pour délivrer leur époux e père en crevant la cloison de papier”.



Quadro 5 – Epígrafes de filmes de Marker

Mais sofisticadas na forma de sua apresentação são as citações apresentadas em forma de narração em *off* no início de seus filmes. Neste caso, para manter a força dramática enunciativa de suas citações, Marker algumas vezes utiliza do recurso da voz *acousmètre*, ou seja, o texto é narrado por uma voz da qual não identificamos nem a origem nem que é o narrador.

Em seu filme *A.K.* (1985), Marker utiliza em seu início uma citação do próprio Akira Kurosawa através de uma voz saindo de um gravador cassete: “Sempre digo a minha equipe: para imaginar recorremos as recordações. A chave está nas recordações”.

Mais complexos são as citações de *Le joli mai* (1962) e *Level Five* (1996). Em *Le joli mai*, uma breve narração off com a voz inconfundível de Yves Montand é cortada, para uma narração quase inaudível com a voz irreconhecível do próprio Marker, praticamente recitando um texto de Giraudoux, *Prière sur la Tour Eiffel*, que inclusive dá nome a primeira parte do filme:

Le 1er mai 1923, Jean Giraudoux montait sur la tour Eiffel et écrivait.
Ainsi, j'ai sous les yeux les cinq mille hectares du monde où il a été le plus pensé, le plus parlé, le plus écrit. Le carrefour de la planète qui a été le plus libre, le plus élégant, le moins hypocrite. Cet air léger, ce vide au-dessus de moi, ce sont les stratifications, combien accumulées, de l'esprit, du raisonnement, du goût. Tous les accidents du travail sont ici des accidents de la pensée. Il y a plus de chance qu'ailleurs pour que les dos courbés, les rides de ces bourgeois et de ces artisans aient été gagnés, à l'impression, à la reliure de Descartes et de Pascal. Voilà l'hectare où la contemplation de Watteau a causé le plus de pattes d'oie. Voilà l'hectare où les courses pour porter à la poste Corneille, Racine ou Hugo ont donné le plus de varices. Voilà la maison où habite l'ouvrier qui se cassa la jambe en réparant la plaque de Danton. Voilà au coin du quai Voltaire, le centiare où il fut gagné le plus de gravelle à combattre le despotisme. Voilà le centimètre carré où, le jour de sa mort, coula le sang de Molière.

Enfim, em *Level five*, Marker inicia seu filme com uma narração no início em off, através de uma voz que começa totalmente não identificável, tendo ao fundo imagens sintetizadas por computador semelhante a um rosto humano, para em seguida surgir a narradora e personagem Laura citando e sintetizando as ideias de Willian Gibson no seu livro *Neuroromancer* (1984):

	<p>[...] O que seriam essas coisas senão joguetes de um Deus louco que nos criou para construí-las para Ele? Imagine um homem neandertal olhando num lampejo as luzes da cidade à noite tudo movimento e luz. Ele não sabe o que compõe aquilo. Ele só teve uma visão poética, cheia de movimento e de luzes, um mar de luzes. Ele não consegue separar as imagens dentro da cabeça tão velozes e intangíveis como pássaros. Pensamentos, lembranças, visões tudo passa a ser igual para ele, uma alucinação apavorante.</p> <p>Foi uma visão assim que teve William Gibson que escreveu Neuromancer e inventou o ciberespaço.</p>
---	--

Quadro 6 – Citação de Neuromancer em *Level five* (1996)

3.3.9- O trabalho com material de arquivo.

Apropriar-se do material existente, como vimos, é uma característica fundamental do ensaio tal como Lukács definiu: “um gênero literário que fala de algo já formado, de algo que já tenha existido, re-organizando esses elementos, entrelaçando-os, pois o que importa não são as coisas mas a relação entre elas” (LINS, 2009, p. 36).

Chris Marker é um mestre na utilização e na re-interpretação de material existente – dele e de outros. De fato, em vários momentos, além de trabalhar com material proveniente de cineastas de várias partes do mundo, ele irá re-utilizar seu próprio material para reeditá-los e interpretá-los, dando-lhes novas significações de acordo com os novos contextos históricos. Essa habilidade é referenciada em *Level Five* (1997), quando Laura, a protagonista, diante de tanto material encontrado na internet, diz que irá chamar Chris, “o gênio da montagem”¹¹⁸, para procurar alguma forma de compor as imagens e dar a elas algum significado.

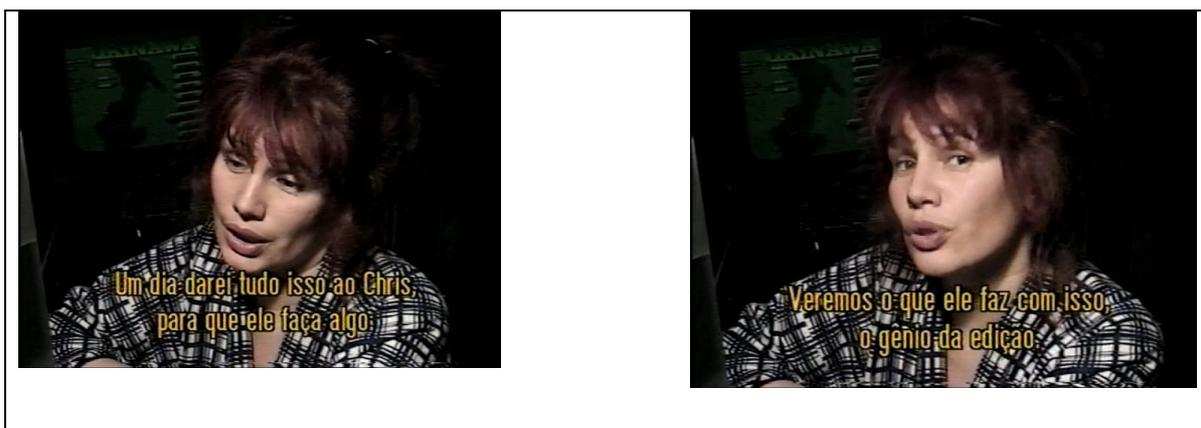


Figura 5 - Chris Marker, o gênio da montagem – *Level five* (1996)

Ronaldo Entler, fotógrafo e doutor em Artes pela Escola de Comunicação da USP, aprofunda essas questões relacionadas com a utilização de material de arquivo e os sentidos itinerantes da imagem. Chris Marker, segundo ele, utiliza material de arquivo para “relacionar memória, esquecimento e poder”. Para Entler, as sociedades, para lidar com o esquecimento e preencher as lacunas da memória, vêm produzindo infinitas imagens. No entanto, por conta das “possibilidades infinitas de ressignificação dessas imagens, esse

¹¹⁸ Em francês Laura fala “l’as du montage”.

infinito imagético termina, paradoxalmente, por demonstrar o tamanho de nossa amnésia”. A força do trabalho de Marker reside, então, na “consciência de que a imagem que constrói a memória permanece um campo aberto de significados, afetado pelas linguagens com que se confronta: a música, a narração e outras imagens” (ENTLER, 2008, p.44).

Podemos dizer que esta questão atravessa a maioria dos filmes de Marker. Mas, como ilustração, vamos nos deter num deles, *Le fond de l'air est rouge*, considerado – e com razão – um dos momentos marcantes da carreira do cineasta. Trata-se de um “documentário” constituído em boa parte a partir de imagens recebidas de vários países, o que suscita uma indagação sobre os limites e as possibilidades autorais de um cinema compósito – metade alheia, metade própria. Marker não se embaraça a respeito, e nos créditos define seu pensamento sobre este processo de criação assinalando que

os verdadeiros autores deste filme, embora nem todos tenham sido informados sobre o uso que fizemos de seus documentos, são os inumeráveis câmeras, operadores de áudio, militantes cujo trabalho se opõe constantemente ao dos poderes que nos prefeririam sem memória.

Nestes créditos, Marker também sumariza duas questões centrais de sua produção militante: a importância das imagens de arquivo para registro de nossa memória e a luta política contra os poderes que tentam nos fazer esquecer de nossa herança humanística. A partir de uma homenagem à estética construtivista na montagem “eisensteiniana” do início dos créditos, Marker também se coloca ao lado dos artistas da vanguarda construtivista russa do início do século XX engajados nas lutas sociais. Nesse sentido, *Le fond de l'air est rouge* se define como um filme de montagem que problematiza os principais acontecimentos culturais e lutas político ideológicas da conturbada década de 1965 até 1975. É através do choque da violência das imagens com a narração em *off* que Marker elabora possíveis significados e interpretações dos fatos.

A temática da memória, do esquecimento e da imaginação para construção de significados da imagem é um dos tópicos mais recorrentes no trabalho de Marker, principalmente no tocante ao material de arquivo. Para exemplificar como Marker sabe que o sentido da imagem se move junto com a história, podemos citar a releitura que o cineasta faz de alguns registros antigos. Em *Le fond de l'air est rouge* (1977) ele retorna a uma cena de *Olympia 52* (1952), na qual vemos um cavaleiro representando o hipismo chileno. Esse cavaleiro, depois do golpe militar no Chile, virou braço direito do general Pinochet. Em *Le fond de l'air est rouge*, Marker comenta em *off*: “Em 1952 pensava que filmava um cavaleiro, depois descobri que se tratava de um ditador. Nunca sabemos o que estamos filmando”. Esse comentário emblemático aponta como Marker vê a complexidade da semiótica das imagens.

E é apenas com matéria de arquivo que o filme *Le fond de l'air est rouge* (1977) abre com uma das mais memoráveis montagens do cinema da última metade do século XX. A voz em *off* de Simone Signoret, na versão francesa, remete a imagens emblemáticas de *O Encouraçado Potemkin* (1925), o revolucionário épico de Eisenstein, montando-as com cenas de lutas revolucionárias contemporâneas.

A seguir, apenas algumas imagens dessa introdução fabulosa, acompanhada do texto do início de sua narração por Simone de Signoret:



Eu não vi *Potemkin* quando de seu lançamento, eu era muito jovem. Eu me lembro do plano da carne com vermes, com certeza, e da pequena tenda na qual puseram um morto e diante da qual para a primeira pessoa, e quando os marinheiros apontavam as armas na ponte do encouraçado. E quando ordenava fogo, um marinheiro de bigodes gritava uma palavra que aparecia em letras garrafais: **IRMÃOS!** (Narração de Simone Signoret).

Quadro 7 – uso de material de arquivo: *Le fond de l'air est rouge* (1977)

Os créditos começam a rolar e uma esplendorosa, emocionante composição musical de Luciano Berio¹¹⁹ - *Música noturna nelle strade di Madri* - preenche a trilha sonora sublinhando uma rápida sequência composta de pequenos trechos de imagens de arquivo intercaladas com cenas do *Encouraçado Potemkin*. A pequena sequência dura apenas quatro minutos, mas é o suficiente para abarcar meio século de lutas políticas nos cinco continentes. As imagens de cenas reais intercaladas com aquelas encenadas por Eisenstein, em uma sincronia perfeita, é uma verdadeira aula magna sobre a intertextualidade no cinema. Marker consegue fazer com que imagens ficcionais remetam a imagens do mundo real, e vice-versa. A trepidante música de Berio parece dialogar sincronicamente com os movimentos e a evolução dramática das imagens. Os próprios créditos que se desenrolam durante a sequência, são editados de forma a dialogar com as imagens e com a música. Dessa forma, Marker compõe uma verdadeira sinfonia cinematográfica de pouco mais de três minutos na qual imagem, som e texto dialogam em perfeita harmonia.

Assim, “Chris.Marker” conhecedor da arte cinematográfica desde seus primórdios, remete a uma das questões basilares do cinema - *qu'est ce que le cinéma?* Ou onde termina a ficção e onde começa a realidade? Aonde termina o cinema e começa a vida?

¹¹⁹ Luciano Berio (1925-2003) foi um compositor italiano do período do vanguardismo na música destacando-se, sobretudo, no domínio da música experimental.

4- LEVEL FIVE (1996)

4.1- A intertextualidade entre *Le dépays* (1982), *Sans soleil* (1982) e *Level Five* (1996).

De todos os cineastas, Marker talvez seja aquele que mais estabeleça diálogos e apropriações de material entre suas próprias obras. No entanto, a relação entre o ensaio fotográfico *Le dépays* (1982) e os filmes *Sans soleil* (1982) e *Level Five* (1996) é tão direta que alguns acadêmicos os consideram como uma obra única, na qual se trata de um mesmo tema com vários pontos de vista como se cada um desses textos fosse continuação do outro. Assim, *Sans Soleil* (1982) seria uma continuação de *Lé dépays* (1982) e, *Level Five* (1996) seria continuação de *Sans Soleil*.¹²⁰

Se considerarmos a classificação pouco restritiva da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*), para diferenciar longas de curtas-metragens¹²¹, *Level Five*(1996) é o décimo-terceiro longa-metragem de Marker.

Mais importante, no entanto, é que *Level Five* (1996), junto com *Le Mystère Koumiko* (1965), *Sans Soleil* (1982) e *A.K* (1985), é o quarto e último filme que Marker realiza sobre o Japão em um intervalo de 30 anos. A esta produção fílmica, ainda podemos acrescentar *Le dépays*, o ensaio fotográfico lançado junto com *Sans Soleil*. De fato, *Level Five* conclui uma série de abordagens sobre o Japão no sentido de decifrá-lo, entendê-lo, vivenciá-lo como seu próprio país.

Assim, depois de trinta anos desde *Le Mystère Koumiko* (1965), Marker, com *Level Five* (1996), parece conseguir decifrar o seu misterioso *Le depays* (1982)¹²².

¹²⁰ Ver Bellour (1999, p. 227): ‘[...] Cette force d’invention même fait de *Level five*, étrangement, un film moins harmonieux que *Sans soleil* dont il est une continuation [...].’ (Esta força de invenção ainda fez de *Level five*, estranhamente, um filme menos harmonioso que *Sans soleil*, o qual é uma continuação). Ver também Pourvali (2003, p. 57) : ‘À *Sans soleil* se rattache *Level five* pour forme un seul et même dyptique.’ (A *Sans soleil* está ligado *Level five* para formar um único e mesmo díptico.)

Le dépays (1982) é um ensaio fotográfico sobre o Japão produzido por Marker como pesquisa de campo para a realização de *Sans Soleil* (1982). Para Philippe Dubois, *Le dépays* é o correspondente em livro de *Sans soleil*. (DUBOIS, 2006, p. 11/12).

¹²¹ Nos EUA, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas tem uma das classificações menos restritivas e define um longa como uma obra cinematográfica com mais de 40 minutos (<http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/85/rule02.html>). No Brasil um longa deve ter no mínimo 60 minutos. A legislação da França define *long métrage* como um filme no formato 35 mm com pelo menos 1.600 metros, o que equivale a 58 minutos e 29 segundos de projeção.

¹²² Ver citação de Marker em *Le dépays*: Telles sont les choses de mon pays, mon pays imaginé, mon pays que j’ai totalement inventé, totalement investi, mon pays qui me dépayse au point de n’être plus moi-même que dans ce depaysement. **Mon dépays**. (Such are the things of my Orient, my imaginary Orient, this Orient I have totally invented, totally extended, this Orioent that disorients me to the point where I’m no longer myself outside its disorientation. My Disorient.) (MARKER, *Le dépays*, 1982, sem número). Versão traduzida para o inglês por Marker no CD-ROM *Immemory*.

O interessante dentro deste ciclo de filmes sobre o Japão é que *Level five* levou quatorze anos para ser produzido desde sua ideia original, quando das filmagens de *Sans Soleil* (1982), até seu lançamento em 1996. Segundo Banchade Pourvali, o dossiê entregue à imprensa, quando do lançamento de *Sans Soleil*, em 1982, já anunciava o projeto de realização de um filme específico sobre a Batalha de Okinawa e que, inclusive, já teria um título, *Mosquito bytes cause Malaria*¹²³. Além disso uma outra atriz, Amanda Plummer já estava escalada para o personagem central (POURVALI, 2003, p. 57).

Esta genealogia pode ser observada em entrevista concedida a Jean-Michel Frodon¹²⁴. Nela, Marker informa que as primeiras tomadas de *Okinawa* foram feitas ainda em 16 mm, por Gérard de Battista, em 1985, já visando o filme *Level five*. Além disso, o próprio Marker relata que retornou várias vezes ao Japão, “uma questão de fascínio pessoal”, e sempre voltou à Okinawa com sua câmera de vídeo, pensando em *Level five* (ALTER, 2006, p. 148).

Além dos testemunhos dos especialistas e do próprio Marker, a intertextualidade associada a essas três obras também podem ser evidenciada em seus textos e narrações.

O ensaio fotográfico *Le dépays*, por exemplo, foi realizado como uma pesquisa sobre o Japão e com a função explícita de apoiar a realização de *Sans soleil*. Segundo Pourvali, após o lançamento de *Le fond de l'air est rouge* (1977), Marker fez várias viagens: primeiro ao Japão, de onde retorna com um livro-álbum, *Le Dépays*, depois para Córsega e as fotografias do livro *La Renfermée, la Corse* de Marie Susine e enfim viaja para São Francisco, onde realiza o curta *Junkopia* (1981). Para Pourvali, essas viagens e experiências é que vão nutrir a realização de *Sans Soleil* (1982) (POURVALI, 2006, p.48-49).

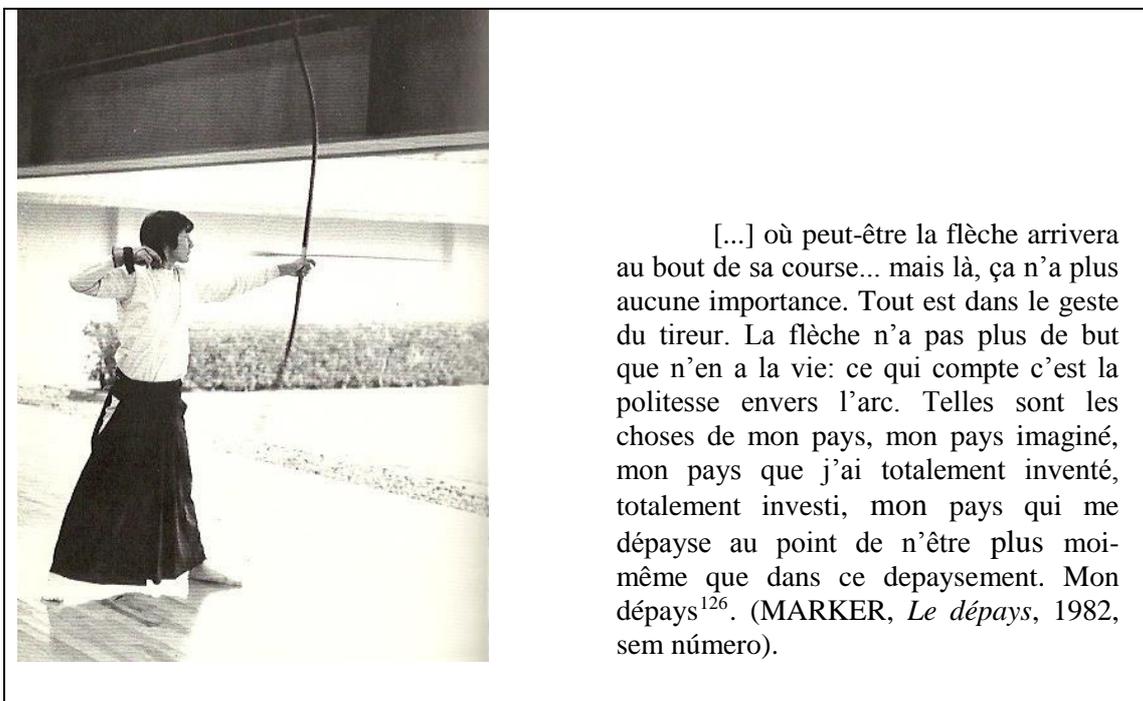
¹²³ Não há como ressaltar o estranhamento do primeiro título proposto para *Level five*. De fato, depois de 14 anos muita coisa mudou para justificar um título completamente diferente. Mas é muito curioso que já em 1982, Marker imaginava abordar a batalha de Okinawa dentro de um diálogo com a cibercultura, pelo menos é o que parece com a expressão “*Mosquitos bytes*”. Mas vindo de Marker, nunca temos certeza do que ele especulava, até porque Pourvali escreve exatamente “*Mosquitos*” e não “*Moustique*” como seria o certo em francês. Considerando que trabalhamos com o original em francês, temos certeza que não se trata de uma tradução incorreta.

¹²⁴ *Je ne me demande jamais si, pourquoi, comment...*, publicada logo após o lançamento de *Level five* no *Le Monde* de 20 de fevereiro de 1997 (ALTER, 2006, p. 147).

No que se refere ao Japão, o ponto mais forte deste elo está, obviamente, em *Le dépayés*. Em seu prólogo, pode-se evidenciar o método de abordagem para as filmagens de *Sans Soleil*.

Le texte ne commente pas plus les images que les images n'illustrent le texte. Ce sont deux séries de séquences qui il arrive bien évidemment de se croiser et de se faire signe, mais qu'il serait inutilement fatigant d'essayer de confronter. Qu'on veuille donc bien les prendre dans le désordre, la simplicité et le dédoublement, comme il convient de prendre toutes choses au japon.¹²⁵ (MARKER, *Le dépayés*, sem número de página)

Da mesma forma, *Le dépayés* já apontava na direção do projeto de *Level five*. Ao comentar a foto de um arqueiro, Marker relata suas últimas impressões do projeto de decifrar o Japão que se iniciava com seu ensaio:



Quadro 8 – O arqueiro, *Le dépayés* (1982)

¹²⁵ O texto não comenta mais as imagens do que as imagens ilustram o texto. São duas séries de sequência que evidentemente acontecem de se cruzarem e de fazerem sentido, mas seria inutilmente fatigante tentar confrontá-las. É melhor tê-las dentro da desordem, da simplicidade e da duplicidade, como são todas as coisas no Japão (tradução própria).

¹²⁶ [...] ou talvez a flecha chegará ao seu destino... mas lá, isto não terá mais nenhuma importância. Tudo está no gesto do atirador. A flecha, como a vida não tem nenhum objetivo: o que conta é a delicadeza junto ao arco. Tal são as coisas de meu país, meu país imaginado, meu país que eu totalmente inventei, totalmente investi, meu país que me desorienta ao ponto de ser eu mesmo esta desorientação. Meu Desorientado (tradução própria).

Provavelmente, a flecha só chegou ao seu destino na realização de *Level five*. E, logo a primeira fala de Marker em *Level five* soa como uma continuação do texto acima citado : “J’étais devenu tellement japonais que je participais de l’amnésia générale, comme si cette guerre n’avait jamais lieu.” (Eu tinha me tornado tão japonês que participava da amnésia geral, como se aquela guerra jamais tivesse acontecido) (MARKER, *Level five*, 1996).

As relações entre *Sans soleil* e *Level five* são muito mais explícitas. No roteiro de *Sans Soleil*¹²⁷, podemos ver o despertar do interesse de Marker pela batalha de Okinawa e por seu devido registro histórico. No capítulo 11, *Une civilisation bientôt disparue* (Uma civilização logo desaparecida), ao descrever uma cerimônia em homenagem aos mortos de Okinawa, Marker narra

En filmant cette cérémonie, je savais que j’assistais à la fin de quelque chose. Les cultures magiques qui disparaissent laissent des traces à celles qui leur succèdent, celle-ci n’en laissera aucune. La cassure de l’Histoire a été trop violente. J’ai touché cette cassure au sommet de la colline, comme je l’avais touchée au bord de la fosse où deux cents filles s’étaient suicidées à la grenade, en 1945, pour ne pas tomber vivantes aux mains des Américains. Les gens se font photographier devant la fosse. En face on vend des briquets-souvenirs, en forme de grenades.¹²⁸ (MARKER, roteiro *Sans soleil*).

Neste trecho de *Sans Soleil*, Marker parece perceber que aos poucos sua “cultura mágica” ia desaparecendo¹²⁹. De certo, é por conta desta reflexão que desperta em Marker o interesse em aprofundar sua investigação sobre o Japão e preservar seus registros históricos e sua memória cultural.

Esta mesma sequência de *Sans soleil* também parece indicar qual pista seu próximo filme deveria seguir para decifrar o Japão: a Segunda Guerra Mundial. De maneira geral, as “culturas mágicas”, como Marker via o Japão, mantinham suas tradições. Mas, no caso

¹²⁷ O texto, a classificação por capítulo e atos foram extraídos direto do roteiro original do filme. Essas referências não existem no filme.

¹²⁸ Filmando aquela cerimônia, eu sabia que assistia ao fim de qualquer coisa. As culturas mágicas que desaparecem deixam traços para aquelas que a sucedem. Esta não deixará nenhuma. A ruptura da História foi tão violenta. Eu senti esta ruptura no alto da colina, como eu senti na borda da caverna onde duzentas meninas tinham cometido suicídio com granadas, em 1945, para não cair vivas nas mãos dos Americanos. As pessoas se fotografam em frente a caverna. Em frente a caverna vende-se isqueiros como lembranças em forma de granadas. (tradução própria).

¹²⁹ Na sua versão em inglês, que aparece no CD-ROM *Immemory*, “dépays” é traduzido como “disorient”. No entanto, ao ler o último parágrafo do texto – “Such are the things of my Orient, my imaginary Orient, this Orient I have totally invented...”, podemos pensar em um duplo sentido para “disorient”, ou seja, a desorientalização do Japão, que absorvia cada vez mais os valores ocidentais a ponto de vender isqueiros em forma de granadas como souvenir. Nada demais se não fosse exatamente no lugar em que 200 jovens japonesas se suicidaram dentro de uma pequena caverna com granadas cedidas pelo exército japonês.

do Japão, a ruptura histórica por conta da Segunda Grande Guerra e a posterior ocupação pelos americanos fora muito grande e, para Marker, por conta desta ruptura, os japoneses experimentavam uma espécie de amnésia generalizada.

Assim, através da interação entre esses pequenos trechos das obras analisadas, vemos que a intenção de realizar *Level five* parte do desejo de dar continuidade a suas preocupações sobre a perda da memória cultural do Japão, já externadas em *Sans Soleil* e no ensaio *Le dépayés*.

No entanto, apesar do desejo de Marker de realizar *Level five*, alguns projetos inadiáveis¹³⁰ ocasionaram a suspensão e a retomada da produção em vários momentos. Para muitos, um intervalo de tempo de quatorze anos para se produzir um filme poderia levar a desistência do projeto. No caso de *Level five*, este tempo foi fundamental para que Marker conseguisse imprimir uma sofisticação narrativa ao filme estabelecendo diálogos intertextuais bem mais complexos e atuais. Como veremos, de 1982 a 1996 ocorreu uma verdadeira revolução na tecnologia digital e suas aplicações nas redes sociais. Foi neste novo contexto que Marker realizou um filme realmente inovador. Assim, além de resgatar os registros históricos da batalha de Okinawa, Marker criou um dispositivo narrativo que lhe permitiu refletir sobre as principais questões que envolviam o audiovisual documental diante da cibercultura.

¹³⁰ Em 1984, Marker realiza *2084*, um filme em comemoração ao centenário da lei de 1884, considerada como ponto de partida do movimento sindical. Em 1985, aproveitando as filmagens de *Ran* (1985), Marker realiza *A.K.*. Em 1989 realiza a série para TV *L'heritage de la chouette*. E por conta da morte do amigo Alexandre Medvedkine em 1989, Marker começa a produção de *Elegia a Alexandre*, lançado em 1993.

4.2- A architextualidade de *Level five*. Ficção, Documentário, um ciber-ensaio ou um filme-instalação?

Em sua análise de *Level five*, Guy Gathier comenta que se trata de um filme um tanto estranho, e questiona se ele seria uma ficção incluindo um documentário ou o contrário, uma ficção dentro de um documentário (GAUTHIER, 2001, p. 169)¹³¹.

De fato, no seu melhor estilo ensaístico, evocando um dispositivo semelhante ao do filme *Sans Soleil*¹³² (1982), Marker, em *Level five*, desenvolve uma trama ficcional ao mesmo tempo que realiza um ensaio documental.

Do ponto de vista documental, o filme foca em um episódio particular da Segunda Grande Guerra, a batalha de Okinawa. Considerada como um prelúdio às bombas atômicas de Hiroshima e de Nagasaki, a batalha de Okinawa foi a última grande batalha desta guerra. Foi também uma das mais sangrentas e violentas com mais de 150 mil mortos civis, um terço da população de nativos da ilha, os quais suicidaram-se sob pressão do próprio exército japonês para não cair nas mãos dos americanos. Segundo Marker¹³³, nenhum outro povo, além dos deportados¹³⁴ sofreu tamanha agressão. Marker assinala que

A enciclopédia multimídia Grolier diz: “os americanos sofreram doze mil perdas humanas, enquanto os japoneses cem mil”. Não é feita nenhuma menção ao grande número de morte de civis. E muitos deles, mortos realizando suicídios em massa, mesmo após a batalha ter terminado. A batalha de Okinawa é um caso único, um dos episódios mais loucos e mortais da Segunda Guerra Mundial, ignorado pela história, apagado da

¹³¹ O *Internet Movie Database* (IMDb) classifica o gênero de *Level five* como *Documentário, Romance, Guerra*. Vale a pena refletir se esta classificação faz algum sentido ou apenas retrata a dificuldade, já observada, da classificação de filmes ensaios. Segundo Raymond Bellour, Marker, de forma irônica, se referia a *Level five* como um “semi-documentário” baseado na declaração de Harry S. Cohn, chefe da Columbia Studio, o qual dizia que em um documentário seria um filme sem mulher, e se houvesse uma mulher ele seria um semi-documentário. (BELLOUR, 1999, p. 230)

¹³² Em *Sans Soleil*, Marker cria uma ficção na qual um fotógrafo que viaja pelo mundo tem suas “cartas cinematográficas” lidas pela voz de uma mulher desconhecida. Na verdade, o fotógrafo de nome Sandor Krasna é uma criação ficcional do próprio Marker, seu alter-ego. Dessa forma, Marker se utiliza da forma epistolar para refletir sobre a mediatização de suas memórias e dos registros históricos em relação ao lugares que ele visitou vinte anos antes.

¹³³ Entrevista para *The Berkeley Lantern* concedida a Dolores Walfich e reproduzida no final do dossiê enviado a imprensa. Segundo Raymond Bellour, esta entrevista foi simulada por Marker. Mais uma brincadeira do cineasta: Walfich significa baleia em alemão. (BELLOUR, 1999, p. 228)

¹³⁴ Ver *Noite e Neblina* (1955). “Deportados” se referia aos judeus, inimigos políticos e homossexuais perseguidos pelos nazistas.

nossa consciência coletiva, e é por isso que eu quis trazê-lo à luz.
(MARKER, 1996)¹³⁵

Por outro lado, para realizar seu objetivo e trazer a luz os registros históricos da batalha de Okinawa, Marker desenvolve uma trama ficcional e ensaística concebendo um diálogo do personagem Laura com seu amante morto, tendo a cibercultura como pano de fundo. Dessa forma, Marker aproveita para explorar os limites da linguagem cinematográfica a qual se impunha um novo desafio, uma quebra de paradigma. Qual seria o lugar do cinema, e por conseguinte do documentário, diante das novas mídias digitais? Quais as novas questões que se levantavam para a produção audiovisual diante do novo universo virtual?

É nesse sentido que Bellour cita *Level five* “como um novo tipo de cinema, o primeiro filme realizado para examinar as associações entre a memória cultural e a produção de imagens e sons pelo computador”. (BELLOUR apud LUPTON, 2006, p. 201).

Em *Level five* estão presentes as marcas características dos ensaios cinematográficos de Marker, como por exemplo: a construção de uma polifonia com presença de um “eu” autoral múltiplo através da utilização de pseudônimos¹³⁶; a voz na primeira pessoa, o trabalho com material de arquivo; o questionamento das imagens documentais; o diálogo na forma epistolar¹³⁷ e a beleza e inteligência de seus comentários associados a uma montagem fragmentada e orientada pela narração. No entanto, conforme assinalado por Bellour, Marker atualiza seus procedimentos para estabelecer um profícuo diálogo entre o cinema e a cibercultura e problematizar as principais questões que se impunham para a produção audiovisual diante das novas mídias digitais.

Realmente, se verificarmos uma pequena cronologia dos fatos mais relevantes no desenvolvimento do universo digital, veremos que Marker, ao realizar *Level five*, em 1996, estava totalmente sintonizado com o que mais moderno surgia em termos de tecnologia digital disponível e suas implicações nas representações audiovisuais da sociedade.

Conforme já assinalamos, entre as décadas de 1980/1990 a tecnologia digital se desenvolveu de forma exponencial. Até então, restrita ao mundo corporativo das grandes

¹³⁵ Para Catherine Lupton, a destruição da civilização de Okinawa e o trauma dos suicídios em massa passou despercebido em muitas das contas dos japoneses e dos americanos em relação a Guerra do Pacífico, em grande parte, porque ambas as nações não reconheciam ou valorizavam a autonomia cultural das ilhas Ryukyu. O Japão anexou as ilhas em 1875 e a força de ocupação americana simplesmente as ignoraram e as consideraram como parte do Japão. (LUPTON, 2006, p. 201)

¹³⁶ Em *Level five* Marker atualizará este procedimento para a utilização de avatars cibernéticos.

¹³⁷ Este diálogo, realizado dentro do contexto da internet, não deixa de evocar a forma epistolar dos ensaios de Montaigne dirigidos ao seu melhor amigo, já morto, Étienne de la Boétie.

empresas, a partir destas décadas esta tecnologia começou a apoiar o desenvolvimento de novos artefatos para uso pessoal nas mais diversas áreas como produtividade, comunicação e entretenimento. No final dos anos 1980 o mercado para computadores pessoais já estavam em franca expansão. Restrita aos meios acadêmicos e militares, em 1988 acontece a abertura da Internet para utilização pública e comercial. A partir de pesquisas realizadas pela Organização Europeia para Investigação Nuclear (CERN) e com a utilização das técnicas de hipertexto, foi criada e lançada a Word Wide Web (WWW) em agosto de 1991, que revolucionou a velocidade do trânsito e troca de informações através de documentos “linkados” a outros em uma grande rede mundial. E, já em meados desta última década, esta nova tecnologia capacitava tanto a produção de imagens e sons, quanto seu arquivamento e sua veiculação em termos globais.

É por conta deste vertiginoso desenvolvimento tecnológico que ressaltamos como foi fundamental o intervalo de quatorze anos a partir de *Sans Soleil* para que *Level five* fosse realizado. Enquanto os pobres mortais nos fins da década de 1980 estavam apenas engatinhando, para não dizer rastejando, como usuários da tecnologia da informação, Marker já estava plenamente estabelecido como proprietário de um computador Apple II GS e com conhecimento técnico e conceitual suficiente para criar imagens digitais, realizar suas primeiras instalações multimídias e passar a trabalhar com edição não linear.

Assim, apesar da contemporaneidade da realização de *Level five* (1996) com o desenvolvimento das novas mídias como um aparato para o audiovisual, Marker já se encontrava apto para refletir sobre os diálogos possíveis entre o cinema e a cibercultura que estava emergindo naquela década. Como um artista de vanguarda e experimental, Marker teve a visão do enorme potencial da tecnologia digital para uso no audiovisual e foi sensível a inovação desde seus tempos mais rudimentares¹³⁸.

Em 1978, por exemplo, quando do lançamento do primeiro computador pessoal Apple no mercado, Marker realizava sua primeira videoinstalação, *Quand le siècle a pris formes* (Quando o século tomou forma) exposta no Centro Georges-Pompidou. Esta

¹³⁸ Para Marker o uso e experimentação de novas tecnologias é parte integrante de toda sua obra. Seu apreço pelas novidades tecnológicas no audiovisual remontam desde os seus primeiros artigos para os *Cahiers du Cinéma* no início da década de 1950. Em seus ensaios *Lettre de Hollywood, sur trois dimensions et une quatrième* (exemplar n. 25 de julho de 1953) e *Le Cinérama* (exemplar n. 27 de outubro de 1953) já podemos observar a atenção de Chris Marker em relação ao surgimento do cinema 3D e a da tecnologia Cinerama e suas implicações nas narrativas cinematográficas.

instalação constava de dois monitores projetando filmes de dezesseis minutos em “loop” direito. Esses filmes já continha imagens de arquivo da Primeira Guerra Mundial e da revolução soviética tratadas por um sintetizador digital de imagem.

Na verdade, pouco conhecida, a instalação *Quand le siècle a pris formes* (1978) pode ser considerada mais como uma experiência com a eletrônica digital, através de sintetizadores e não com computadores. O efeito estético deste procedimento cinematográfico pode ser vista em *Sans soleil* (1982) nas várias distorções de imagens criadas por Hayao Yamaneko¹³⁹. Em termos técnicos, a distorção e tratamento eletrônico das imagens em *Sans soleil* pode ser considerada uma experiência inovadora¹⁴⁰, no entanto em termos conceituais Marker sabia exatamente onde queria chegar e tinha pleno conhecimento das implicações que poderiam ser provocadas pelas inovações advindas da eletrônica digital. Nesse sentido, cabe rever o emblemático comentário de Marker, em *Sans soleil*, sobre esse processo que irá dialogar diretamente com os procedimentos adotados em seus filmes posteriores como *Elegia a Alexandre* (1992) e o próprio *Level five*¹⁴¹ (1996):

[...] Meu amigo Hayao Yamaneko encontrou uma solução: se as imagens do presente não mudam, mudemos as imagens do passado. Tratou as imagens dos tumultos dos anos 60 no sintetizador. Imagens menos enganosas, diz com a convicção dos fanáticos, do que as que vemos na TV. Ao menos, elas se mostram como são, imagens, não na forma compacta de uma realidade já inacessível. Hayao chama o mundo de sua máquina de Zona, em homenagem a Tarkovski (*Sans soleil*, transcrição da legenda).

Em 1991, a instalação *Zapping zone*, exposta no Centro George Pompidou, marca o comprometimento definitivo de Marker com as questões multimidiáticas, não só técnicas

¹³⁹ Provavelmente outro pseudônimo de Marker, vide que Yamaneko significa, numa coincidência suspeita, gato selvagem.

¹⁴⁰ Ursula Biemann considera *Sans soleil* um primeiro marco no surgimento do vídeo ensaio na era digital. (BIEMANN, 2003, p. 8)

¹⁴¹ Em *Level five*, Marker utiliza este mesmo efeito de distorção nas chocantes imagens dos soldados americanos usando lança chamas sobre as cavernas que se escondiam civis inocentes. “Se não podemos mudar o passado que pelo menos mudemos suas imagens”.

mas também conceituais, principalmente quanto ao uso de computadores em seus projetos. Esta instalação foi concebida para atender à exibição *Passages de l'image*, organizada pelo Centro George Pompidou, com curadoria de Raymond Bellour, a qual tinha o propósito de examinar projetos experimentais das passagens de imagens e interfaces entre o filme, o vídeo e a fotografia na arte audiovisual contemporânea. Esta instalação consistia de 13 monitores conectados a um computador, cada um reproduzindo pequenos filmes representando as ZONA's de Marker. Tão importante quanto as instalações apresentadas pelos mais notáveis artistas que lidavam com a imagem em qualquer suporte, foi a publicação do catálogo da exposição¹⁴², com vários textos de acadêmicos e especialistas problematizando as questões da transmigração das imagens pelos vários suportes.

Enfim, em 1995, um pouco antes da realização de *Level five*, Marker realiza *Silent movie*, a convite do museu Wexner Center for the Art, de Ohio, em homenagem aos 100 anos do cinema. *Silent Movie* percorrerá vários museus, inclusive o Museum of Modern Art (MoMA), de Nova York. E, apenas para se ter uma ideia do controle técnico de Marker sobre as novas mídias, reproduzimos a especificação da instalação segundo a página do MoMA¹⁴³:

Silent Movie é um instalação penta-canal de imagem em vídeo e som controlada por computador, com cinco monitores de 25" colocados em uma prateleira metálica e presos por cabos. As imagens controladas por computador são acompanhadas de um sistema de som independente e de fotografias.

¹⁴² Esta exposição foi organizada pelo Centro George Pompidou de setembro de 1990 até janeiro de 1991, e em seguida percorreu Barcelona (Centro Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Columbia (Wexner Art Center) e São Francisco (Modern Art Museum). Foram expostos trabalhos de Denis Adams, Jean-Louis Garnel, Chris Marker, Jeff Wall, Bill Viola entre vários outros artistas que trabalham com imagens. No catálogo (edição em espanhol editada pelo Centro Cultural de la Fundació Caixa de Pensions) constam textos de Raymond Bellour, Serge Daney, Jacques Aumont, Alan Bergala, Jacques Derrida Paul Virilio entre vários outros pesquisadores e acadêmicos.

¹⁴³ Esta descrição consta no catálogo da Mostra dedicada a Chris Marker no Brasil – Marker Bricoleur Multimídia, página 146.

É a partir dessa década, portanto, que Marker consolida o uso de ferramentas de processamento de imagem e da tecnologia das novas mídias digitais para tornar seu trabalho ainda mais criativo. Lupton observou como a forma com que Marker transmigrou seus materiais fotográficos e cinematográficos para as novas mídias digitais pode ser comparada com as ideias do teórico e historiador Lev Manovich sobre as novas mídias. Para Manovich, as técnicas criativas possíveis com a mídia digital propiciam um maior retorno aos processos manuais de pintura, desenho, animação e construção artística, do que os permitidos pelas imagens geradas mecanicamente do cinema e da fotografia. Lupton esclarece que foi o próprio Marker, sozinho, que projetou e programou seu cd-rom *Immemrory* (1997/1998)¹⁴⁴ através do software *Roger Wagner's Hyperstudio*. Para Marker, as possibilidades digitais são oportunidades de se construir novas formas de artes e narrativas através de um retrabalho de seu material original (LUPTON, 2006, p. 210).

De fato, este espírito vanguardista de Marker vai muito além das questões cinematográficas ou criativas, representando uma verdadeira atitude política. Nora Alter, ao levantar a questão das representações midiaticizadas dos eventos históricos, assinala como Marker problematiza que “o poder da mídia é aquele que dá aos que controlam o aparato tecnológico, a capacidade de determinar o que será lembrado.”(ALTER, 2006, p. 114).

Por esta razão, Marker sempre procurou deter o domínio técnico do que de mais novo surgia em termos tecnológicos no mundo do audiovisual. Já a partir da década de 1970, Marker começava a realizar seus filmes experimentando outros formatos, como *L'Ambassade* (1974), filmado todo em Super-8. Com a entrada dos equipamentos de vídeo mais acessíveis, experimentou vários formatos como HI 8 e Betacam, abrindo novas frentes de expressão. Muito mais do que o suporte, no entanto, Chris Marker aproveita da

¹⁴⁴ *Immemory* foi primeiro concebida como uma instalação multimídia exposta no Centro George Pompidou em 1996. Só em 1997 foi lançada sua versão em CD-ROM com o título *Immemory one*.

tecnologia para inovar na linguagem e criação artística. A partir da entrada do uso de computadores, principalmente das redes sociais e da WEB, é que Marker passa a construir uma nova linguagem para seus filmes. O lançamento de seu filme *Level Five* (1996) pode ser considerado um marco para esta nova concepção, que incorpora vários elementos dos jogos virtuais e da comunicação pela Internet.

E, é nesse sentido que Christa Blumlinger nos remete às questões intertextuais e transmidiáticas presentes no filme *Level five*, que incorpora elementos discursivos da cibercultura. Blumlinger não evita a dificuldade de traduzir a perturbadora complexidade do turbilhão de insights exibidos nos trabalhos de Marker. Segundo ela, essa perturbação se justifica pelo fato de Marker questionar, como raros autores contemporâneos, “as posições discursivas assumidas em um filme alocado no ciberespaço (como dispositivo diegetizado¹⁴⁵), e, ainda, qual seria o significado teórico do material “encontrado”. Não há resposta simplista quando se trata de averiguar a seriedade de sua investigação, de sua exploração. De fato, para Marker, o computador, as novas máquinas de processamento de imagens e a World Wide Web (WEB), ao contrário da televisão, são um local de reflexão: em seu hipertexto não se trata da fabricação de efeitos (de autenticidade) para representação e o relato (linear) de um fato, mas da possibilidade de se construir uma variedade de contextos e vínculos (BLUMLINGER, 2009, p.62).

Em outras palavras, mas retomando a citação de Bellour, ao atualizar seu estilo ensaístico para dar-lhe uma forma no ciberespaço, *Level five* poderia ser caracterizado como o primeiro *ciber-ensaio*, ou seja, um filme ensaio alocado no ciberespaço, estabelecendo associações intertextuais entre a forma ensaio e a cibercultura.

Bouchra Khalili em seu artigo *Level five ou le reposoir*, publicado em *Recherches sur Chris Marker* organizado por Philippe Dubois (2006), aprofunda esta questão apresentando *Level five*, como um *Film-installation*. Para Khalili, *Level five* reatualiza,

¹⁴⁵ Blumlinger observa: “Dispositivo compreendido como uma alocação de pontos de vista especiais ou simbólicos que caracterizam um meio. *Level Five* é um documentário de cinema e não um jogo, as imagens e máquinas da rede eletrônica determinam o âmbito “fictício” desse “documentário”.

definitivamente, o pensamento de Marker sobre a questão que sempre o acompanhou desde *La Jetée* (1962) a *Sans Soleil* (1982), ou seja, como guardar a memória pessoal e os registros históricos. O cinema, com os novos recursos da tecnologia digital, permitiria a Marker criar uma nova arte para representação da memória, concebendo *Level five* com uma natureza tão “impura” que o tornaria radicalmente inclassificável.

Segundo Khalili, se até a realização de *Sans Soleil*, Marker acreditava no potencial do cinema ou da fotografia para representar esta função de salvaguarda da memória da humanidade, em *Level five*, Marker explicita através das palavras de Laura, seu alter-ego, que com o computador, o cinema poderia ir além da função da representação e se constituiria na própria memória do homem: (KHALILI, 2006, p. 145)

Se um etnólogo do futuro vir estas mensagens tirará conclusões dos ritos funerários dessas estranhas tribos do final do século XX. Terei o prazer em lhe dar os detalhes. Sim, era um costume depender de um espírito familiar e protetor conhecido como computador para a maioria. Eles o consultavam para tudo. Ele guardava as suas memórias. Eles não tinham mais memória. “Ele” era a sua memória. (transcrição das legendas de *Level five*)

Em *Level five*, a reconstituição da batalha de Okinawa seria como um código para provocar o processo de recordação e, ao mesmo tempo, um sinalizador do papel que o audiovisual com o computador pode desempenhar na reconstrução e registro do passado. Por isto, ao colocar que imagens alheias lhe atraíam mais que a suas próprias imagens, Marker completa seu pensamento dizendo que o *videogame* proposto por Laura também lhe proporcionava uma nova chave para desvendar os enigma da amnesia coletiva japonesa – como uma “ciber-madeleine proustiana” das novas mídias.

Enfim, foi certamente por conta de seu entusiasmo com a capacidade do computador de simular o armazenamento da memória melhor que qualquer outra mídia que, segundo Lupton, Marker teria dito que *Level Five* seria seu último filme realizado para o cinema e que no futuro ele pretendia apenas trabalhar com o computador.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Pode-se dizer que as intenções de Marker foram parcialmente realizadas. De fato, logo após *Level Five*, Marker realiza o inovador CD-ROM *Immemory* (1997/1998) e passa a ser mais reconhecido como um artista multimídia do que pelo meio cinematográfico, chegando a realizar uma exposição *A Farewell to movies* (Um adeus ao cinema) (2008). No entanto, mesmo após *Level Five* de 1996, ainda nos brindou com dois belíssimos ensaios cinematográficos: *Le Souvenir d'un avenir* (2001), realizado junto com Yannick Bellon e *Chats Perchés* (2004), realizado logo após as eleições presidências francesas de 2002, na qual a extrema

4.3 – O dispositivo filmico de *Level five* no ciberespaço, e seus outros diálogos.

Corroborando com Bouchra Khalili, segundo Raymond Bellour, Marker realizou um dos filmes mais inovadores de sua carreira. Bellour assinala que nenhum outro filme de Chris Marker, desde *La jetée* (1962), teve no tempo de seu lançamento um reconhecimento da crítica, em termos de inovação e criatividade, semelhante a *Level five*. Para Bellour, o que faz de *Level five* um filme realmente inovador é a força criativa de um dispositivo engendrado por Marker que o torna um dos filmes mais “impuros” já realizados até então (BELLOUR, 1999, p. 227).

De fato, Marker, nesta época já reconhecido como um artista multimídia de vanguarda¹⁴⁷, estabelecerá em *Level five* uma infinidade de associações e questionamentos, não só em relação ao contexto da cibercultura, mas também em relação a outros filmes, textos, procedimentos e sua peculiar crítica ao significado das imagens, tudo para apresentar uma nova forma de cinema, ou melhor, uma tendência conceitual e estética para o audiovisual do século XXI.

A trama em si de *Level five* é relativamente simples. Uma mulher, Laura, herda de seu amante morto em circunstâncias desconhecidas a tarefa de reconstituir um videogame baseado na batalha de Okinawa. Trata-se de um jogo de estratégia¹⁴⁸ concebido para ser executado através de um computador e desenvolvido a partir de informações fornecidas por uma rede social virtual, a *Optional Word Link* (OWL)¹⁴⁹. A princípio, como diz Laura em uma de suas falas, “jogos de estratégias são feitos para ganhar batalhas perdidas, não?”. No entanto, em *Level five* o objetivo do jogo é reconstituir a história da batalha de Okinawa.

direita com Jean-Marie Le Pen ter ido para o segundo turno. Em *Chat Perchés*, Marker faz um balanço lúcido, ao mesmo tempo que poético, de um mundo transformado e vítima das injustiças sociais.

¹⁴⁷ Conforme apresentado, as produções multimidiáticas dos anos anteriores a realização de *Level five*, marcaram definitivamente o novo posicionamento e reconhecimento de Marker como um artista multimídia e de vanguarda, e, principalmente, uma referência para as novas tendências do audiovisual do século XXI.

¹⁴⁸ Jogo de estratégia é uma categoria de jogo, seja de tabuleiro, de cartas, videogames ou de computadores, em que a habilidade dos jogadores em tomar decisões estratégicas supera a sorte como fator de determinação do vencedor. Xadrez e Damas seriam um bom exemplo.

¹⁴⁹ Obviamente que Marker aproveita para fazer uma referência a Internet e uma associação a um de seus animais fetiche – a coruja (Owl em inglês). Mas também, a coruja está associada ao conhecimento e a sua série para TV, *L’heritage de la chouette* (1989).

Com esse objetivo, Marker realiza um ensaio documental sobre a batalha de Okinawa dentro de uma história ficcional em que Laura lamenta a perda de seu amante, reflete sobre o tempo em que passaram juntos, a morte, o esquecimento e a midiatização da memória cultural dentro do universo virtual.

Para isto, Chris Marker cria um dispositivo que mostra Laura diante de um computador, em um pequeno estúdio de poucos metros quadrados, falando diretamente para a câmera ou para o computador. O pequeno espaço do quadro que se forma permite apenas que a imagem oscile entre um plano geral do estúdio, e outros, do tipo médio ou *close-up*, quando da intenção de colocar as reflexões de Laura em evidência.

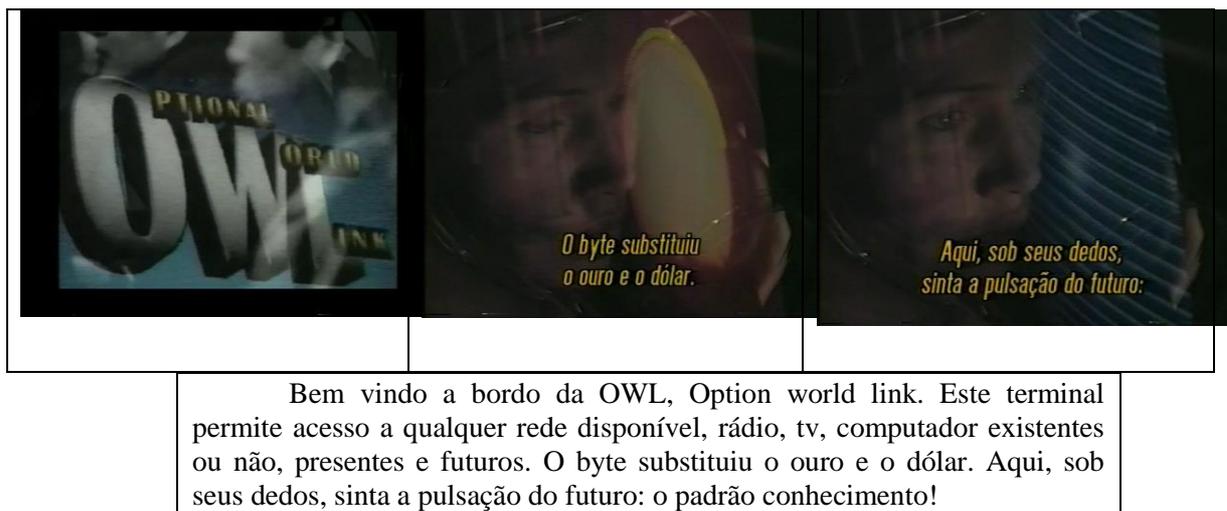
A imagem de Laura, através do olhar para a câmera, parece estar nos dirigindo sua atenção ao mesmo tempo que nos fala para refletir sobre as imagens e informações encontradas na OWL. Na verdade, no transcorrer do filme, percebemos que Laura se dirige a dois personagens ausentes e que gradualmente será difícil de se distinguir entre um e outro. Existe seu amante morto que lhe deixou a tarefa de terminar seu jogo e o próprio Marker, como o personagem “Chris”, *l’as du montage*, que, a pedido de Laura, é envolvido no jogo para colocar todas aquelas informações e imagens em ordem para reconstituir e registrar a história da batalha de Okinawa. Este será, praticamente, o único cenário da parte ficcional¹⁵⁰.

Segundo Bellour, o olhar para câmera de Laura nos dá a ilusão de que é para nós, espectadores, que ela dirige a sua fala. Além disso, a pequena dimensão do estúdio nos posiciona como único contra-campo possível, causando a impressão de que também fazemos parte do jogo. Dessa forma, para Bellour, o dispositivo criado por Marker estabelece a metáfora de estarmos participando, não só como espectadores, mas também atores dentro de um filme interativo (BELLOUR, 1999, p. 228).

Da mesma forma que realiza em seus outros ensaios fílmicos, aos poucos vamos identificando que os personagens criados por Marker na parte ficcional de *Level five*, como Laura, o amante morto e o próprio Chris representam as várias facetas do autor que dialogam entre si. Um mecanismo engendrado por Marker para criar uma polifonia, como

¹⁵⁰ Além do estúdio, a parte ficcional contém um pequena sequência mostrando Laura passeando entre alguns animais no Château de Sauvage.

definido por Bakhtin, dando voz em pé de igualdade, entre os vários personagens/personalidades do autor. Até mesmo ao computador, Marker dará uma voz e um ponto vista para sintetizar sua própria visão do ciberespaço



Quadro 9 – Optional World Link – *Level five* (1996)

Por outro lado, a parte documental de *Level five* é representada pelos acessos que Laura faz ao computador, quando seu olhar e sua fala se dirigem a ele, provocando a ilusão de que a tela do computador é a tela que vemos no cinema. Dessa forma, Marker muda de uma diegese ficcional para uma documental sem que percebamos. Além disso, simulando efeitos semelhantes aos dos aplicativos de busca de informação pela internet, Marker consegue imprimir nas imagens documentais um formato que evoca àquelas fornecidas por um monitor de computador. Este mecanismo nos dá a ilusão de que toda a investigação sobre a batalha de Okinawa foi constituído por material de arquivo encontrado em uma grande rede de computadores, a “rede das redes”, a *Optional Word Link/Internet*. Marker ainda fará com que as imagens dos entrevistados se formem aos poucos, semelhante a um processo de escaneamento. Os créditos associados a cada uma dessas pessoas são sinalizados por menus parecidos com os dos aplicativos de informática.

O mais interessante é como Marker simula o acesso de Laura à rede de computadores para conseguir estas informações. “Pick your mask” (pegue sua máscara) é o alerta vindo do computador para Laura antes que ela entre em contado com a OWL. Através de um efeito especial, Marker apresenta uma bela sequência de máscaras que se

transfiguram em *mise-en-abyme* como reflexos infinitos de uma mesma personalidade. Sem dúvida, Marker deixa claro que no universo virtual só podem existir máscaras da realidade, onde tudo é duvidoso.

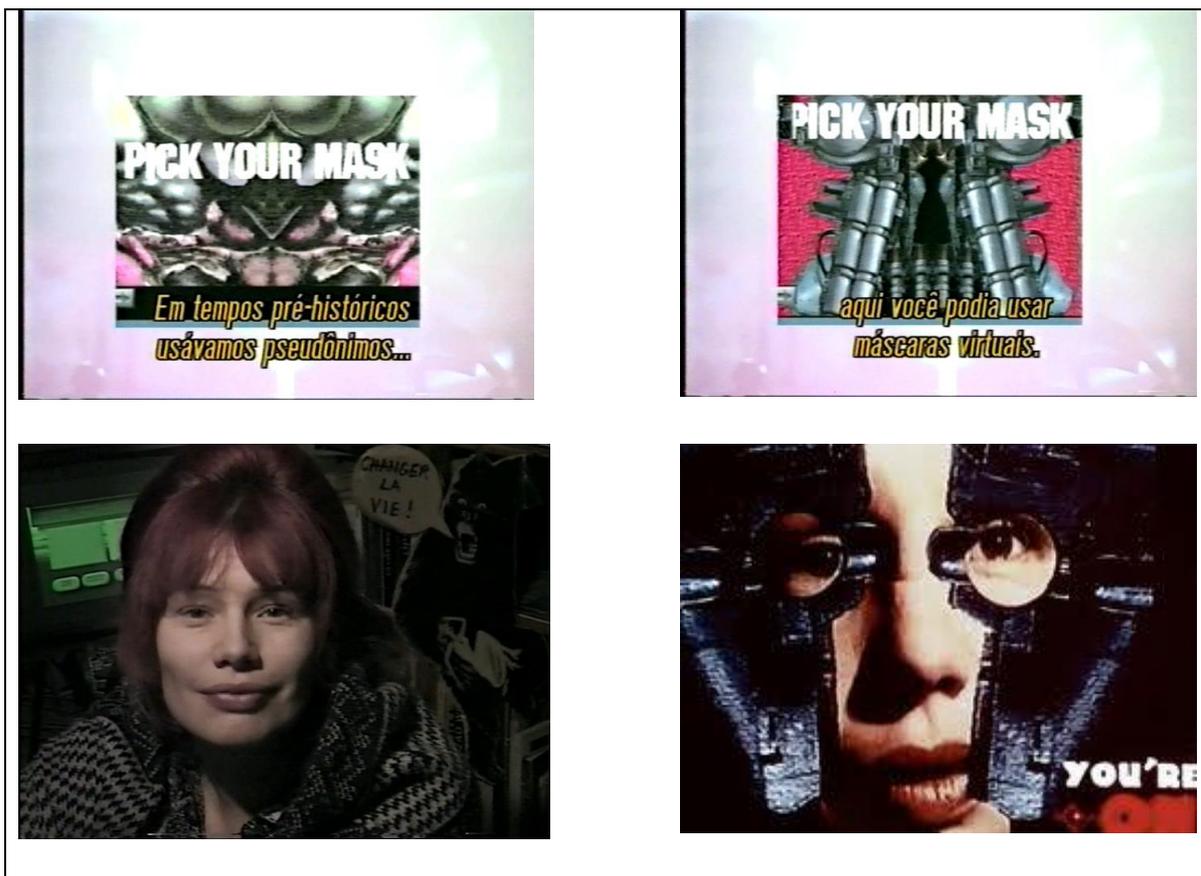


Figura 6 – Pick your mask, changer la vie

Para completar suas investidas na grande rede, vale observar de forma mais atenta um dos poucos elementos de cena do estúdio de Laura, além do computador. Em algumas sequências podemos identificar um cartaz com o King Kong segurando Fay Wray no alto do *Empire State Building*, com um pequeno balão saindo da boca de King Kong com os dizeres “changer la vie”. Em um cenário tão pequeno, com tão poucos elementos de cena o que quer Marker dizer com isto? Em síntese, parece a própria linguagem de um avatar: “Pick your mask”, “changer la vie”¹⁵¹.

¹⁵¹ Não podemos negar que neste caso, esta intertextualidade não passa de uma especulação bem fundamentada. *Changer la vie* também pode estar associado ao hino do partido socialista francês, o que não deixaria de ser uma interessante intertextualidade.

Para melhor representar o registro histórico da batalha de Okinawa, Marker, agregou, além de seus próprios comentários, alguns testemunhos de terceiros como do cineasta Nagisa Oshima¹⁵², do reverendo Shigeaki Kinjo¹⁵³ e o de um grande mestre de caratê e especialista em cultura japonesa Kenji Tokitsu. Marker já havia utilizado este procedimento de combinar seus comentários ensaísticos narrados na primeira pessoa com depoimentos e entrevista de terceiros em seu longa-metragem *Elegia a Alexandre* (1993). Desta forma, sem descaracterizar a forma ensaística de seus filmes, Marker imprimia uma maior polifonia a seus filmes, dando voz a personagens e especialistas no mesmo nível de importância de suas reflexões. O relato de Kinjo, por exemplo, sobre uma experiência tão dramática que ele próprio viveu, jamais teria a mesma força como um comentário de Marker. No entanto, para não perder o estilo ensaístico, Marker não deixa de intermediar as declarações de Kinjo, com suas reflexões através de seu alter-ego Laura.

Outro aspecto importante desta polifonia e da rede intertextual construída em *Level five*, é que Marker concebe a parte documental do filme praticamente todo através de material de arquivo. A grande maioria das cenas obtidas sobre Okinawa são apropriadas dos filmes de Oshima, *Les morts sont toujours jeunes* e *Cimetières Marins*. Além das imagens dos filmes de Oshima, Marker utiliza algumas das filmagens feitas pelo seu cameramen Gérard de Battista de 1985 e de uma cena do filme de *Let there be light*¹⁵⁴ (1946) de John Huston.

A intenção de representar os fatos históricos através da utilização de material de arquivo não é uma mera casualidade intertextual. De fato, em uma de suas primeiras falas do filme, Marker explicita uma das principais máximas de Lukács sobre a forma ensaio que ele desejava imprimir em seu filme: “[...] Foi aí que eu entrei na história. Imagens alheias me atraíam mais do que as minhas [...]”. No caso de *Level five*, este procedimento

¹⁵² Nagisa Oshima (1932-2013) foi um importante cineasta japonês. Muitos de seus filmes foram considerados polêmicos por seus aspectos políticos como *Noite e neblina no Japão* (1960) ou transgressivos como *o Império dos sentidos* (1976). Com um estilo e temas que renovaram a cinematografia no Japão, ficou conhecido como um dos líderes da "Nouvelle Vague" japonesa. Oshima também foi um grande crítico da atitude do exército e governo japonês durante a guerra e produziu filmes problematizando esta questão, os quais foram aproveitados por Marker como material de arquivo para *Level five*.

¹⁵³ Shigeaki Kinjo era um dos jovens que vivenciaram os horrores da batalha de Okinawa. Seu testemunho, um dos mais dramáticos de *Level five*, faz parte de um dos registros factuais dos suicídios em massa que ocorreram durante a batalha transcritos no livro *Okinawa's tragedy* (RANDALL, 1987). Kinjo relata como a lavagem cerebral realizada pelo exército japonês, motivou vários nativos da ilha, inclusive ele, a assassinar a própria família.

¹⁵⁴ *Let there be light* (1946) foi o último de uma trilogia de filmes realizados por John Huston para o governo Americano. O filme apresentava os danos mentais causados pela Segunda Guerra nos soldados Americanos e ficou proibido de ser exibido nos EUA durante 35 anos, até 1981, quando foi projetado durante o Festival de Cannes (KHALILI, 2006, p. 143)

vai além do desejo de trabalhar com a forma ensaio. Ela faz parte da concepção do filme em dialogar com os recursos da cibercultura. Para Nora Alter, Marker procurava demonstrar que os registros históricos podem ser capturados de um grande banco de dados de imagens e sons disponibilizados pelas redes computacionais. Assim, cada vez menos, seria necessário viajar fisicamente para regiões remotas ou para localidades específicas. Logicamente, esta técnica não seria possível sem as inovações tecnológicas advindas da informática e, dessa forma, os avanços na produção e edição de imagens estavam transformando radicalmente a forma que o cinema passaria a ser feito. Segundo Alter, com os computadores e a internet, passava a existir um enorme banco de dados em que toda sorte de imagens e informações poderiam ser rapidamente acessadas. E, dentro deste contexto, Marker aproveita para problematizar mais uma questão: Por que fazer novas imagens sobre um determinado assunto se já existem tantas fotografias e filmes sobre estas mesmas imagens de fácil acesso e circulação (ALTER, 2006, p.112).

Os diálogos com a cibercultura da parte ficcional serão muito mais explícitos sejam em relação as citações narradas por Marker/Laura, como nos efeitos de imagens e sons sintetizadas por computador, para representar o acesso a rede OWL.

Esses efeitos, realizados intencionalmente de forma bastante simples, além de imprimirem ao filme um estilo meio ficção científica¹⁵⁵ “old fashion way”, nos dá a impressão de um típico filme caseiro, realizado solitariamente, para apresentar o potencial do audiovisual na cibercultura. Catherine Lupton comenta o estranhamento causado por estas imagens produzidas por efeitos especiais primitivos, caracterizando-os como um tipo de “informática naif”. E que, com a acelerada obsolescência da tecnologia da informação, estes efeitos imprimiram em *Level five* um visual definitivamente datado.

Segundo Lupton, o próprio Marker explica sua opção estética, comparando seu uso criativo do computador com os trabalhos dos pintores primitivistas do início do século XX, como Henri Rousseau¹⁵⁶. Marker se auto descreve como um “programador de final de semana”, um “gentleman amateur” da era digital que rejeita qualquer treinamento profissional e produções mais hábeis em favor de procedimentos técnicos que podem ser

¹⁵⁵ Ver no capítulo 3 a motivação intertextual de Marker com o gênero de ficção científica.

¹⁵⁶ Henri-Julien-Félic Rousseau (1844 – 1910), também conhecido como o *douanier* (aduaneiro), foi um pintor francês inserido no movimento moderno do pós-impressionismo. A sua obra foi pouco apreciada pelo público geral e pelos críticos de sua época. Rousseau foi associado ao grupo de artistas naifs e primitivistas por seu caráter autodidata e de não possuir formação acadêmica no campo artístico e pela aparente ingenuidade grotesca.

limitados e julgados obsoletos mas que o permitem permanecer verdadeiro com sua própria visão (LUPTON, 2003, p. 42).

Através de outros relacionamentos intertextuais de *Level five*, Marker não deixará nenhuma dúvida sobre o diálogo que deseja estabelecer com a cibercultura, desde o título do filme, sua forma, linguagem utilizada, cenário e pelas várias citações e alusões durante todo o filme.

Logo em sua abertura, antes dos créditos iniciais, Marker apresenta uma cena de uma mão deslizando um mouse sobre um *mouse pad*. Na verdade, nesta cena passada muito rapidamente existe um corte quase imperceptível no qual podemos observar que a imagem apresenta duas mãos, uma masculina e mais velha e outra, mais nova e feminina. Provavelmente, referindo-se as mãos de Marker e Laura. Uma primeira de tantas outras indicações de que Laura trata-se, na verdade, de um avatar cibernético criado por Marker. Assim, Marker reformula o seu peculiar uso de pseudônimos pela utilização de avatares, seres virtuais e máscaras do real: “em tempo pré-históricos usávamos pseudônimos aqui você podia usar mascaras virtuais” (*Level five*, transcrição da legenda).

Em seguida, como primeira fala do filme, como que para situar o espectador no ciberespaço, escutamos uma espécie de citação/epígrafe intertextual sintetizando as ideias de William Gibson em seu livro *Neuromancer*¹⁵⁷

O que seriam essas coisas senão joguetes de um Deus louco que nos criou para construí-las para Ele? Imagine um homem neandertal olhando num lampejo as luzes da cidade à noite tudo movimento e luz. Ele não sabe o que compõe aquilo. Ele só teve uma visão poética, cheia de movimento e de luzes, um mar de luzes. Ele não consegue separar as imagens dentro da cabeça tão velozes e intangíveis como pássaros. Pensamentos, lembranças, visões, tudo passa a ser igual para ele, uma alucinação apavorante. Foi uma visão assim que teve William Gibson que escreveu *Neuromancer* e inventou o ciberespaço (Extraído das legendas de *Level five*).

Para dar mais potência a esta citação, vale ressaltar a técnica empregada por Marker para dar forma a esta voz. Esta citação é feita através de uma voz “desemcorpada” e feminina, e boa parte dela é acompanhada de uma série de imagens não identificáveis, imagens sintetizadas por computador que lembram um rosto humano no qual trafegam várias luzes.

¹⁵⁷ *Neuromancer*, publicado em 1984 é um livro de ficção científica que introduzia novos conceitos para a época, como inteligências artificiais avançadas e um ciberespaço quase que “físico”. Praticamente inaugura o gênero *cyberpunk* na literatura.

Assim, esta voz sem corpo é emanada com a mesma ambiguidade e potência daquela definida por Michel Chion como *acousmêtre*, na qual o narrador não é facilmente identificado nem dentro nem fora da imagem¹⁵⁸.

Perto do final desta citação, ao falar da visão de William Gibson, Marker aplica um efeito na imagem para simular uma televisão fora de sintonia. Exatamente como começa o livro de Gibson, “O céu sobre o porto tinha a cor de uma televisão sintonizada num canal fora do ar”. (GIBSON, 2012)



Figura 7 - Um mar de Sargaço cheio de algas binárias

Ainda antes dos créditos iniciais, nos é mostrado Laura¹⁵⁹ em seu pequeno estúdio, simulando uma imagem que se forma dentro de uma rede de vários raios luminosos cruzando a sua frente. Em um tom melancólico, que permanecerá até o final do filme, Laura dirige seu olhar para câmera, e dá início a suas reflexões em forma de um diálogo com seu amante morto.

¹⁵⁸ Em seu livro *La voix au cinéma* (1982), Michel Chion realiza um minucioso estudo sobre este tipo de voz remetendo a forma que Pitágoras falava a seus discípulos através de um véu para que não fosse visto. Chion considera este tipo de voz, em que não identificamos sua origem dentro da imagem, uma das mais potentes do cinema.

¹⁵⁹ Importante ressaltar que é a primeira vez que Marker se utiliza da presença de uma atriz, Catherine Belkhodja, como personagem narrador dentro da diegese do filme.

Só então são apresentados os primeiros créditos, apenas em relação a participação da atriz Catherine Belkhodja¹⁶⁰, e o título do filme, *Level five*, em inglês, mesmo na versão original francesa.



Figura 8 – Cartela com o título do filme: *Level five* (versão francesa)

Importante ressaltar o fato do título estar em inglês, apesar de muitos países, ao fazerem o lançamento do filme, terem traduzido para seu idioma. No caso de *Level five*¹⁶¹, isto não cabe, pois não é uma questão de tradução, mas sim uma mudança da significação e função do título.

Lembramos que Genette definia como uma das formas de transtextualidade os paratextos como sendo qualquer outro texto que se relaciona com o texto principal com a função explicativa, tipo os títulos, prefácios, posfácio etc. Em todos os seus filmes lançados em inglês e francês, Marker teve o cuidado de optar entre a tradução ou escolher outro título mais adequado a cultura inglesa ou francesa. No caso de *Sans soleil*, por exemplo, mesmo na versão francesa ele traduz o título para o inglês e até para o russo. Em outros filmes, Marker decide pela não tradução e sim por uma mudança radical do título, inclusive com sentidos diferentes, que ele considera mais adequado para aquela determinada cultura. Traduzir *Le fond de l'air est rouge*¹⁶² (1977), por exemplo, não faria sentido para um inglês e ele decidiu por lançá-lo como *A grin without a cat*.

¹⁶⁰ Catherine Belkhodja (1955) é uma atriz francesa com formação em arquitetura e licenciada em filosofia. Seus principais trabalhos foram realizados para a televisão e o cinema. Além de *Level five*, participou da videoinstalação *Silent movie* (1995) de Chris Marker.

¹⁶¹ Para ficar claro a intenção de Marker, podemos ver que mesmo o DVD lançado na França consta *Level five* e não *Niveau cinq*.

¹⁶² Para o francês, uma das possibilidades de significado de “rouge” é cru. Portanto uma tradução literal para “vermelho” mais complicaria do que explicaria.

No caso de *Level five*, o título estar em inglês tem uma função específica. Guy Gauthier considera o título do filme de Marker enigmático e boa parte de seu mistério está no fato de ter sido formulado em inglês. Segundo Gathier, para os franceses o inglês aparece como um sinal de distinção e no filme sua leitura parece combinar “les niveaux du Jeu” (os níveis do jogo) e “le niveaux du Je” (níveis do eu), no sentido de distinguir os indivíduos. (GATHIER, 2001, p. 169).

Independente da posição de Gauthier, o idioma inglês fará parte de vários momentos do filme, pois este é o idioma da cibercultura. Por isto, todos os textos que aparecem no monitor do computador são em inglês, com uma tradução ao fundo para o francês. Em certo momento, Laura parece brincar com esta situação, propondo várias palavras em francês que não são entendidas pelo computador.

Ao considerarmos que o filme estabelece um diálogo permanente com a cibercultura, “level 5” evoca de forma muito mais direta a relação do filme com os níveis de dificuldade dos jogos de computadores, e portanto com a linguagem dos *videogames*, independente do idioma do espectador.

Esse é o fator mais relevante, pois logo em seguida ao título, Marker nos propõe o tema do filme, com um texto em inglês, que aparece no monitor do computador: “object of the game reconstruct the battle of Okinawa” (objeto do jogo: reconstituição da batalha de Okinawa), com uma voz, ao fundo, com a tradução para o francês.

Assim, podemos ver como Marker, logo nos primeiros minutos do filme, através das primeiras citações e alusões estabelece sua proposta de dialogar com os elementos da cibercultura, e propõe seu filme como um jogo através do computador com o objetivo da representação factual e histórica da batalha de Okinawa.

Mas que jogo devemos jogar, quando jogamos com o objetivo de uma reconstituição histórica, de uma representação de um episódio real com tantas implicações para a memória cultural de um nação?

A resposta não é simples, mas é a partir desta questão que Marker desenvolve a parte documental de *Level five* relacionando-a com a linguagem dos jogos cibernéticos. E, é nesse sentido que Laura, com a ajuda de seu amigo Chris, se esforçam na tarefa de organizar todo material audiovisual relativo a batalha de Okinawa encontrado na rede de computadores (OWL). Mas, por que associar esta tarefa de realizar um filme documental a um jogo?

Sem dúvida, como assinalamos, não se trata de uma resposta simples, pois compreende a necessidade de conhecer algumas das obsessões de Marker, mais precisamente sua relação com o filme *Vertigo* (1958) de Hitchcock. Aliás, outro sutil, porém decisivo diálogo construído em *Level five* com o filme de Hitchcock e as teorias psicanalíticas de Lacan. E quem melhor o esclarece é o próprio Marker.

Em 1994, dois anos antes do lançamento de *Level five*, Marker publica na revista *Positif* o artigo *A free replay, notes sur Vertigo*¹⁶³ com uma análise minuciosa do filme de Hitchcock, que nas palavras de Marker só vale a pena ser lido por quem conhece o filme de cor. Neste ensaio, entre várias outras observações bastante interessantes, Marker nos esclarece que o tema central do filme de Hitchcock consiste na lógica de estarmos sempre procurando uma segunda chance

Scottie experimenta a maior alegria que um homem pode imaginar, uma segunda vida, em troca da maior tragédia, uma segunda morte. O que os jogos de vídeo, que nos dizem mais sobre o nosso inconsciente do que as obras de Lacan, nos oferecem? Nem dinheiro, nem glória, mas um novo jogo. A possibilidade de jogar novamente. Uma segunda chance. “A free replay”.

Na interpretação de Sarah Cooper sobre as colocações de Marker em *A free replay*, o inconsciente tem mais prazer na volta ao passado do que em uma mudança futura, e é a possibilidade de refazer o passado que Laura/Marker experimenta por meio do jogo e do computador (COOPER, 2008, p. 157).

Portanto, a metáfora utilizada em *Level five* para documentar um fato histórico como um *videogame* vai além do desejo de estabelecer associações com a linguagem da cibercultura. É através desta metáfora, que Marker retoma as questões seminais de seus filmes anteriores: a irreversibilidade do tempo e das circunstâncias históricas que vivemos. Por isto, desde seu título, existem inúmeras referências a jogos em *Level five*:

- O que seriam essas coisas senão joguetes de um Deus louco que nos criou para construí-las para Ele?

¹⁶³ Positif, 400 (junho de 1994, p. 79-84). Uma tradução para o inglês pode ser encontrada em *Projections 4*^{1/2}, ed. John Boorman and Walter Donohue (London, 1995)

- Jogos de estratégias são feitos para vencer guerras perdidas, não? Você achava que um jogador iria repetir a história para descobrir que só há um modo de desempenhar o papel?
- Tentei o jogo Marienbad recentemente, depois de algumas jogadas veio a mensagem: “já ganhei, mas podemos continuar jogando se quiser”. A morte poderia dizer isto.
- A “sute-ishi” é um termo do jogo “go”, uma peça que se sacrifica para salvar o resto do jogo. Se cortarmos a raiz da vida estaremos mortos. Em qualquer estratégia técnica, você tenta resguardar sua segurança, às vezes sacrificando o seu próprio trunfo.

Enfim, vale retomar a citação de Gauthier que assinala a analogia criada por Marker entre o nível do jogo e o nível das pessoas. Nesse sentido, a metáfora da representação da vida como um jogo poderia estar relacionada a um ideal filosófico onde só atingem o nível máximo (level 5) aqueles que estão mortos.

Para estas citações e outras referências ou alusões, Marker irá construir, para seu personagem e alter-ego Laura, uma narrativa própria daqueles que navegam pela Internet saltando por entre vários *hiperlinks* ou assuntos diferentes. Através deste procedimento narrativo, Marker consegue um meio de implantar a ideia do hipertexto¹⁶⁴ na linguagem e montagem cinematográfica do documentário. Dessa forma, salta de um assunto para outro por chamadas de textos ou imagens. Assim, pesquisando sobre Okinawa, chega-se a Napoleão e a guerreiros, depois a Platão, Gershwin e ao esquecimento e ao tempo, a *Ano passado em Marienbad* (1961) e *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais, a suicidas e kamikazes japoneses, e a tantos outros temas que vão se inter-cambiando até

¹⁶⁴ Visto aqui no seu sentido apropriado para a tecnologia da informação, um hipertexto é um texto em formato digital, ao qual agregam-se outros conjuntos de informação na forma de blocos de textos, palavras, imagens ou sons, cujo acesso se dá através de referências específicas denominada hiperlinks ou simplesmente links (termos ou ícones destacados no texto principal).

voltar para um centro meio nebuloso que pode ser a Batalha de Okinawa 1945, e o diálogo virtual entre Laura e seu amante morto.

Como observa Raymond Bellour, as inúmeras referências que evocam o cinema em *Level five*, como por exemplo, os já citados filmes de Alain Resnais têm a função de dialogar e reforçar a mesma temática de *Level five* em relação a preservação da memória cultural e pessoal. (BELLOUR, 1999, p. 232)

No entanto, pelas ricas e sugestivas relações intertextuais, uma atenção especial deve ser dada à referência que se faz ao filme *noir Laura* (1944) de Otto Preminger. Não é por acaso, por exemplo, a escolha do nome Laura para o personagem e narradora do filme de Marker. Trata-se, como veremos, de uma associação explícita ao personagem do filme *Laura* de 1944.

Em *Level five*, em um dos diálogos entre Laura e seu amante, fica claro que foi ele que decidiu, um dia, chamá-la de Laura após verem juntos o filme de Preminger

[...]assistir ao filme (*Laura*) lá parecia um sinal e eles amavam os sinais. Foi por esta época que começou a me chamar de Laura. Não conhecíamos a história da música. Mas impressionava-me que possamos nos apaixonar por uma imagem e que depois uma dama real venha substituir esta imagem. Será que podemos ser tão belos como uma imagem? Tão memoráveis como uma música¹⁶⁵?

Percebemos então que o personagem Laura é uma invenção cibernética, como uma imagem sintetizada e criada no computador por Marker. São várias as pistas fornecidas

¹⁶⁵ O tema musical para *Laura* de Otto Preminger foi encomendado a David Raksin (1912-2004). Raksin foi um dos maiores compositores de trilhas musicais, com mais de 300 composições para filmes e 100 para televisão. Um de seus primeiros trabalhos foi para Charles Chaplin na composição para *Tempos Modernos* (1936). No entanto, é mais recordado por sua composição para o tema musical de *Laura* (1944). O tema para *Laura* se tornou um verdadeiro cult. Em *Level five*, a personagem Laura interpreta as primeiras estrofes da música de Raksin e nos conta a história de como ela foi composta: Raksin recebera a encomenda de Preminger para compor a música em um final de semana, e ele não podia deixá-lo esperando. Mas naquela tarde ele recebeu uma carta de sua esposa que não pôde decifrar. Não que fosse míope, mas havia algo de estranho nele que o impedia de decifrar as palavras. Para compor, ele colocava uma folha sobre o piano para concentrar a atenção, para que a música saísse do vazio e não de uma ideia. Raksin pegou a carta e a colocou sobre o piano. As notas começaram a fluir e à medida que fluíam ele começou a decifrar as palavras. Diziam que a esposa iria deixá-lo.

neste sentido, no entanto, próximo ao final do filme, Marker deixa isto bem claro ao fazer com que Laura surja aos poucos, como se fosse um “download” de sua imagem dentro de seu estúdio. De certa forma, Marker simula o amor por uma imagem inventada e sem referência no real.



Figura 9 – “Download da imagem de Laura - *Level five*”

No filme de Preminger, o personagem Waldo Lydecker (Clifton Webb), escritor e narrador da estória questiona o detetive Mark McPherson (Dana Andrews) se é possível se apaixonar por uma imagem de uma morta, Laura Hunt, interpretada pela bela Gene Tierney. Da mesma forma que *Level five*, trata-se de uma imagem cujo referente não existe mais na vida real.



Figura 9 – É possível se apaixonar por uma imagem? – Laura (1944)

Mais uma vez Marker nos surpreende por seu conhecimento do cinema e em suas escolhas que nunca são por acaso. O nome de Laura, em *Level five* de 1996, nos remete a um filme de 1944, no qual o mesmo nome é utilizado para representar uma imagem. Esta é mais uma das questões levantadas por Marker em relação a cibercultura. Passamos a nos relacionar com imagens, imagens manipuladas e nem sempre com seu análogo real.

Por analogia, poderíamos fazer em *Level five*, o mesmo questionamento que Waldo Lydecker faz ao detetive Mark McPherson: podemos nos apaixonar por uma imagem de uma morta? Como seria possível, no universo virtual, nos relacionarmos apenas com imagens sem referentes reais?

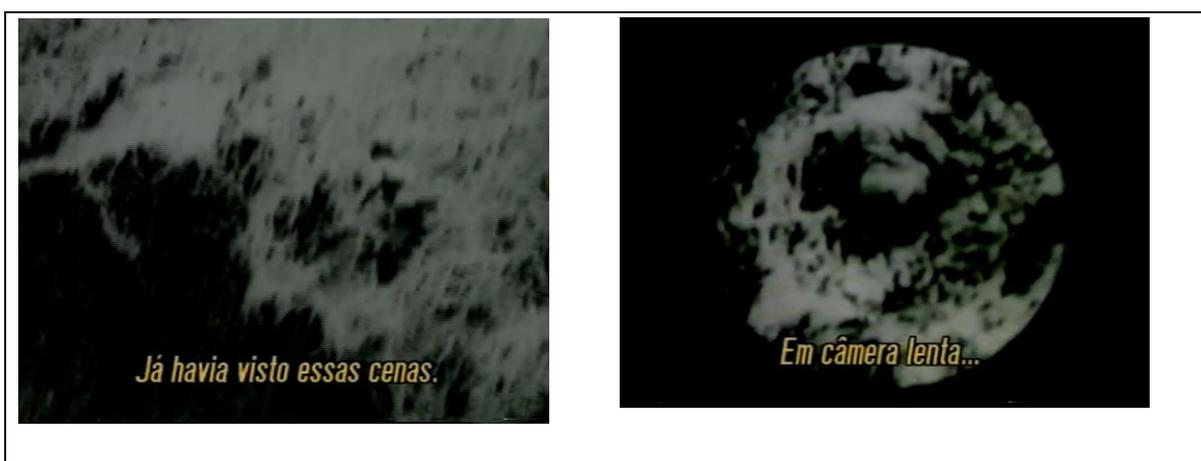
Também, o início do filme de Otto Preminger é marcado por uma voz *acousmêtre* que identificaremos mais tarde se tratar da voz de Waldo Lydecker. Na verdade, como nos é revelado no final do filme, trata-se da voz de um morto contando seu relacionamento com Laura, um morto narrando sobre seu amor a uma imagem. Portanto, não se pode subestimar as aproximações e inspirações de Marker no filme de Otto Preminger. Mesmo separados por mais de cinquenta anos, a imaginação criativa de Marker faz com que eles se encontrem e se cruzem com suas várias apropriações, ressignificando uma ideia puramente cinematográfica de um filme *noir* para os novos tempos dos avatares cibernéticos da cibercultura.

Nestes novos tempos, mais do que nunca, Marker não poderia deixar de problematizar as questões sobre o material encontrado na grande rede. Marker sempre questionou as representações imagéticas da realidade veiculadas na mídia e nos documentários convencionais: “minha intenção é interrogar essas imagens” (MARKER, *Elegia a Alexandre*, 1993). Os novos recursos voltados para controle e manipulação da imagem através das ferramentas digitais propunham um novo desafio para sua investigação.

Assim como fez em outros de seus filmes como *Carta da Sibéria* (1957) e *Elegia a Alexandre* (1993), em *Level five* Marker analisa imagens famosas utilizando o mesmo procedimento técnico característico em toda sua obra conhecido como *arret sur l’image*. Para Marker, é preciso parar a imagem, suspender seu movimento, desacelerá-la para então poder analisá-la. Este procedimento, com os novos recursos de edição digital eram bem

mais facilitados. Marker se aproveitará desta facilidade técnica para se apropriar de imagens conhecidas e veiculadas pela grande mídia, e questioná-las sobre outros ângulos e significados.

A relação ética entre a exposição da imagem e a morte é literalmente retrabalhada por Marker. Ao refazer a sequência quadro a quadro da mulher perseguida por uma câmera, que se atira em um abismo para a morte, Marker suspende a imagem para nos fazer ver que a mulher antes de se jogar percebeu que estava sendo observada. E para Marker, foi isto que a fez se jogar. Afinal, o que o mundo iria pensar de sua covardia? Na mesma sequência Marker faz uma fusão com a imagem do alfaite que se atirou da Torre Eiffel¹⁶⁶. Também suspendendo o movimento da imagem em um determinado quadro, Marker mostra que o alfaiate olhou para a câmera segundos antes de se jogar. Para Marker, foi pelo fato da câmera estar ali, registrando seu feito, que ele não recuou e se atirou. Enfim, como predizia Guy Debord, definitivamente passávamos a viver com as novas tecnologias de apropriação das imagens uma sociedade das aparências, com a supervalorização das imagens. Com a cibercultura, e como qualquer imagem pode ser veiculada instantânea e globalmente, a opressão das aparências ganhava uma potência inimaginável¹⁶⁷.



¹⁶⁶ Trata-se de um filme de Nicole Védres (1947), o qual Resnais foi assistente. (BELLOUR, 1999, p. 232)

¹⁶⁷ Ver *Sans soleil*: “vivemos um mundo das aparências”. Como já assinalado, *Level Five* é uma continuação de *Sans soleil*, elevado a uma potência inimaginável por conta das novas tecnologias digitais.

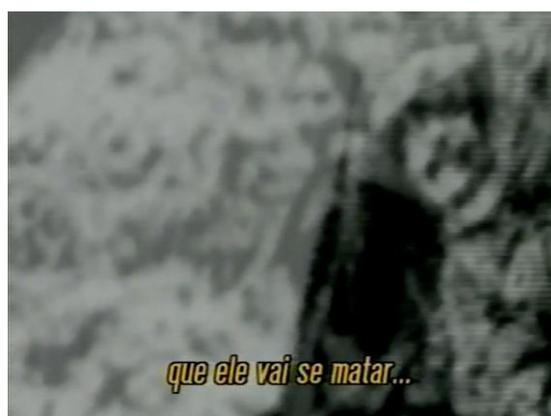
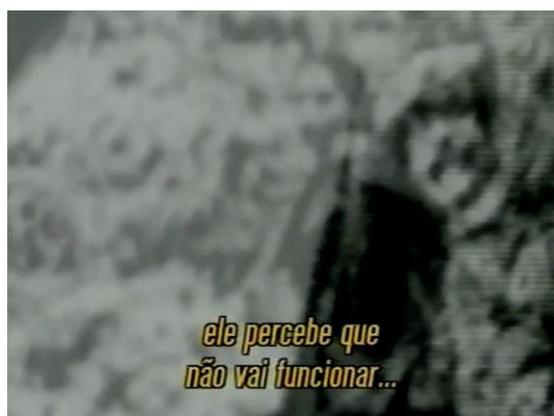
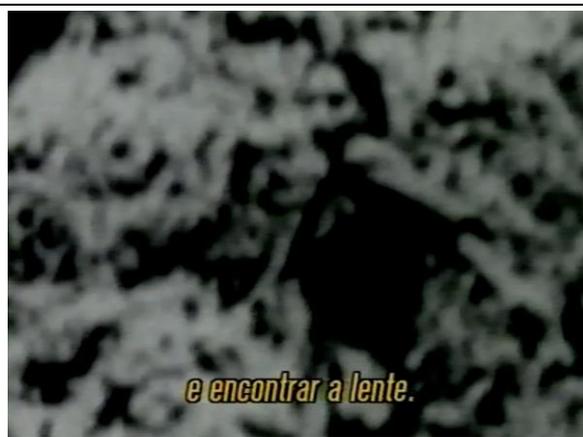
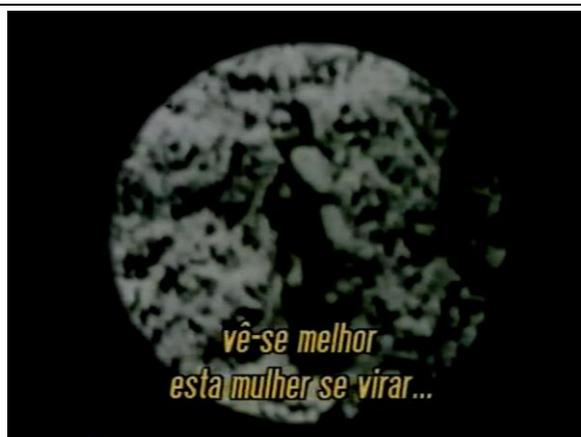




Figura 11 - A câmera de vigilância: o salto da mulher suicida e do alfaiate da torre Eiffel

Enfim, como dissemos no início de nossa análise, em *Level five*, a flecha lançada em *Le Mystère Koumiko* (1965) chega ao final de seu curso, e Marker decifra sua cultura mágica. Em seu final, Marker apresenta cenas do filme de Oshima, “fiel pesquisador da memória japonesa”. Com Okinawa, os japoneses jogaram seu “sute-ihhi, sua peça sacrificada”. Eles pensavam que se a resistência em Okinawa fosse alta, poderia fazer com que os americanos desistissem de invadir a ilha principal do Japão. Mas na verdade, aconteceu o contrário e Okinawa foi um argumento decisivo para a bomba atômica. Para Marker, poderíamos especular que sem a resistência de Okinawa, não teria havido Hiroshima e o século seria diferente.

Isto significa que, todos os aspectos nossas vidas foram moldadas pelo que se passou desde que Kinjo matou sua família até o suicídio de Ushijima.

Como no enigma da esfinge, ao final do filme, Laura percebe que o jogo acabara e que sua imagem começara a borrar e sair do foco. O enigma estava decifrado. Laura percebeu que o jogo não mudaria a história. Contentar-se-ia em repetí-la num círculo com uma obstinação meritória e inútil.

“Memorizar o passado para não revivê-lo foi uma ilusão do século XX.”
(MARKER, *Level five*, 1996).

5- *Elegia a Alexandre (1993)*

5.1- Uma garrafa lançada ao mar.

Foi o acaso que pôs Marker em contato com o cineasta soviético Alexandre Ivanovitch Medvedkine (1900 – 1989). Como uma garrafa lançada ao mar com um pedido de resgate, uma mão anônima juntou uma cópia de *Schastye*¹⁶⁸, a um lote de filmes enviados de Moscou a pedido da cinemateca de Bruxelas. A mensagem da garrafa não poderia encontrar destino mais certo. Esta mão oculta possibilitou que um filme banido da União Soviética pudesse ser descoberto por Jacques Ledoux, diretor da cinemateca de Bruxelas, e exibido para seu amigo Chris Marker (MARKER, 2011).

Marker, de imediato, reconheceu no filme um enorme domínio cinematográfico. *Le Bonheur* (1934) tinha em sua narrativa uma mistura única de humor e lirismo e ainda preservava algumas conexões com os movimentos construtivista e surrealista das décadas anteriores. Mais misterioso para Marker era a maestria na realização de um filme mudo, em plena era do cinema sonoro. E, como uma obra tão rara fora realizada por um cineasta completamente desconhecido do ocidente nos anos 1960¹⁶⁹, mesmo entre os cineclubistas mais antenados com a cinematografia soviética.

Com o tempo, Marker veio a saber que o filme *A Felicidade* de Medvedkine foi acusado de Bukharinismo¹⁷⁰, e por isto nunca fora exibido na União Soviética e nem incentivada sua participação nos festivais internacionais.

Para saber mais sobre Medvedkine, Marker recorreu a um dos principais e mais completos estudos realizados sobre a história do cinema soviético, *Kino, a history of the russians and soviet film* de Jay Leyda¹⁷¹.

¹⁶⁸ *Schastye* (1934) foi traduzido e lançado na França, em DVD, com o título *Le bonheur*, e para versão em inglês o filme de Medvedkine foi lançado como *Happinnes*.

¹⁶⁹ Seu nome não figurava nem mesmo no dicionário Sadoul. (MARKER, 2011)

¹⁷⁰ Nikolai Ivanovich Bukharin (1888 – 1938), nascido em Moscou foi um revolucionário e intelectual bolchevique e importante político soviético após a revolução de outubro. Após a morte de Lenin, de início tomou partido por José V. Stalin contra Trotski e a Oposição de Esquerda, mas a partir de 1928 foi considerado por Stalin como possível rival e presumível líder da oposição de direita, razão pela qual foi afastado do poder em 1929. Mais tarde, depois de uma reconciliação formal, recebeu o lugar de redator-chefe do *Izvestia* (1934). No entanto, em 1937 foi preso e um ano mais tarde, em 1938, foi condenado à morte no terceiro processo de Moscou e executado nesse mesmo ano. Sua linha de pensamento dentro do marxismo determinava que o melhor caminho para o socialismo seria uma política gradualista. Em 1988, durante a era de Mikhail Gorbachev, foi reabilitado jurídica e politicamente.

¹⁷¹ Jay Leyda (1910-1988) foi um dos maiores historiadores americanos do cinema Soviético e responsável pela tradução dos textos mais importantes de Eisenstein. Publicou, entre vários livros, um dos maiores estudos sobre a cinematografia soviética – *Kino, A History of the Russian and Soviet Film* (primeira edição

Seguiu-se então, um outro e precioso achado: Medvedkine foi o cineasta responsável por uma experiência incrível do cinema comunista, o cine-trem que percorreu a União Soviética nos anos 1930. Este cine-trem carregava câmeras, laboratório para revelação de filmes, mesa de edição, tela para projeção e mesmo atores, para produzir filmes no mesmo local de suas filmagens. Essas filmagens eram feitas em colaboração com o pessoal local, trabalhadores das fábricas e camponeses, permitindo que os espectadores se tornassem atores e autores de seus próprios filmes. As cenas eram filmadas em um dia, durante a noite eram revelados e no dia seguinte editados para apresentar a todos que tinham participado de sua realização¹⁷² (LEYDA, 1983, p. 287).



Quadro 10 - *Kino* de Jay leyda, com imagens do filme de Medvedkine na capa.

de 1960). Durante anos foi uma das únicas fontes de consulta sobre o cinema soviético e várias vezes citado por Marker. Na capa de *Kino, A History of the Russian and Soviet Film*, aparece uma das melhores cenas do então desconhecido cineasta Medvedkine de *Le Bonheur*. Nesta cena, soldados czaristas usam todos a mesma máscara, a da cara de um porco.

¹⁷² Marker se apaixonou pelo trabalho do cine-trem de Medvedkine. Viu nele uma antecipação da TV e dos reality show. Para Marker, em 1936, com os meios de sua época (filme 35mm, montagem e laboratório instalado dentro do trem), Medvedkine “inventava” por assim dizer a televisão: “filmar de dia, revelar e editar à noite e projetar no dia seguinte para as mesmas pessoas que ele tinha filmado (MARKER, 2011).”

Muitas vezes confundido com um só movimento da indústria de cinema socialista, os cines-trens dos anos 1930 tinham propósitos bastante de diversos daqueles de Vertov, dos anos 1920.

Os cine-trens de Vertov estavam inseridos dentro do contexto do *Agitprop*, abreviação de agitação e propaganda. *Agitprop* foi uma prática concebida pelo movimento marxismo-leninismo para disseminação das ideias e princípios do comunismo entre os trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opinião na nova sociedade soviética em construção. Concretamente, o Partido Comunista Soviético criou em 1920, ainda durante o período da Guerra Civil, um departamento de Agitação e Propaganda, que era parte do Secretariado do Comitê Central, que tinha por missão usar a arte como uma arma revolucionária num país degradado pela guerra e marcado pelo analfabetismo.

Neste movimento, os filmes eram produzidos em Moscou, carregados de propaganda oficial, para serem exibidos pelo país a fora. A mensagem do filme era elaborada em um sentido de “cima-para-baixo”, isto é, do poder central para o povo iletrado.

Contrariamente aos trens do *Agitprop* do anos 1920, o cine-trem de Medvedkine levava para o povo o seu próprio estúdio e a capacidade de formular suas próprias narrativas e críticas. O trem de Medvedkine dos anos 1930 estava inserido em outro contexto, diferente daquele do *Agitprop* de Vertov. Uma vez consolidada a revolução, os objetivos de Medvedkine eram voltados para a educação. Os filmes de Medvedkine se propunham a instruir as massa trabalhadores sobre as melhores práticas socialistas, utilizando-se das narrativas cinematográficas. No entanto, Medvedkine iria além ao assumir a tarefa de criar suas narrativas a partir das vivências dos próprios trabalhadores e ainda possibilitar os meios para que eles pudessem exprimir seus sentimentos e proposições a serem levados ao poder central. Como maravilhosamente escreve Marker em seus comentários do filme *Elegia a Alexandre*: “Medvedkine não daria filmes as pessoas, ele daria o cinema”.

Este é o grande elemento fundador de toda a associação do cinema de Medvedkine com as realizações de Marker. Ambos trabalhavam com o objetivo de ensinar ao povo como construir uma autossuficiência em suas reivindicações. E como utilizar do cinema para fazer com que essas reivindicações e veicular versões dos fatos diferentes daquelas oficialmente propagadas.

Assim, em um momento em que a burocracia e a censura se espalhavam por todas as instituições do poder central, uma unidade fílmica mantinha sua liberdade de produzir material ao redor do país, longe da intervenção da censura instaurada nas instituições oficiais. Nesse sentido, Leyda explica como o trem de Medvedkine, além do objetivo de realizar filmes voltados para a instrução, também podiam realizar filmes críticos sobre as condições locais. Os filmes realizados levavam uma mensagem do povo para o poder central. Os trens de Medvedkine, além de instrutivos, poderiam dar voz a povo .

A afinidade e diálogo entre a obra de Medvedkine e a cinematografia de Marker pode ser sintetizado em uma das reflexões que Marker realiza durante sua elegia ao seu amigo Medvedkine:

Qual a relação entre um gato, uma estatua de pescador chinês e um jovem cineasta russo?

Dê um peixe a um homem e o alimentará por um dia. Ensine-o a pescar e o alimentará por toda a vida. (legendas de *Elegia a Alexandre*)

Medvedkine trabalhava com a mesma ideia que Marker tinha desde seus tempos das Editoras Seuil, com a publicação, com Benigno Carcérès, do livro *Regard sur le mouvement ouvrier* (1952) para gerar material educativo mais apropriado e com mais sintonia com o movimento obreiro.

Apesar do amor a primeira vista por conta da projeção de *Le bonheur* e com a descoberta do trabalho realizado com os cine-trens dos anos 1930, Marker imaginava que Medvedkine já devia estar morto e devidamente enterrado por Stalin. Para Marker, o cineasta responsável por aquele audacioso empreendimento para os anos 1930 não poderia ter sobrevivido à forte repressão estalinista e a adoção do realismo soviético no campo das artes. Foi somente durante o festival de Leipzig em 1967 que Marker teve sua terceira e mais rica descoberta.

Jay Leyda participava do mesmo festival. Ele não tinha a menor ideia do sonho provocado em Marker por suas páginas a respeito do cine-trem de Medvedkine. No entanto, Leyda tinha um profundo conhecimento do cinema construtivista russo e, certamente, seu olhar aguçado permitia ver as possíveis relações entre este cinema e a cinematografia de Marker. Por isto, Leyda fez questão de assinalar para Marker que havia uma pessoa na delegação soviética que ele necessariamente deveria conhecer, o cineasta

Alexandre Ivanovitch Medvedkine. A reação de Marker não poderia ser outra se não da perplexidade.

Assim, uma dupla perplexidade: eu, por ficar cara a cara com um homem que dez minutos antes pertencia à história de gênios esquecidos do passado - ele, para ouvir de um francês desconhecido que parecia saber mais sobre o seu melhor filme e sobre sua aventura sobre os cine-trem dos anos 1930 que a maioria de seus compatriotas[...] O comoção foi resolvida da maneira russa, ou seja, com uma quantidade considerável de vodca, em meio a um coro de aplausos dissidentes de alemães orientais (Wolf Biermann estava lá) e cubanos francos que falavam o que pensava (isto foi em 1967, lembra-se). Ao amanhecer, todos nós estávamos severamente embriagados, mas para Alexander Ivanovitch e Chris Krazykatovitch foi o início de uma amizade que duraria até a morte do primeiro, em 1989 (MARKER, espaço virtual chrismarker.org, *The last bolshevik*).

A amizade entre os dois resultou em uma enorme fonte de inspiração para Marker. E, graças a Marker, Medvedkine pode morrer com as honras de uma elegia. Em termos práticos, Marker passou a apoiar a recuperação e preservação da obra de Medvedkine. Investiu para que *Le bonheur* (1934) passasse por um elaborado processo de remasterização para ter seu lançamento como *Happiness*, em DVD distribuído junto com *The Last Bolshevik*.

Em 1971, aproveitando da passagem pela cidade de Medvedkine, Marker decide realizar o documentário sobre seu cine-trem, *O trem em marcha* (1971).

A identificação de Marker com o trabalho de Medvedkine o inspirou tão profundamente que Marker irá constituir, em 1967, o grupo Medvedkine com o objetivo de apoiar os operários franceses a expor suas próprias versões dos conflitos ideológicos e trabalhistas que ocorriam na França naquele período. A produção do grupo visava realizar um contra-cinema, uma contra-análise das versões veiculadas pela mídia oficial.

5.2 - Homenagem ao Cinema militante – Grupo Medvedkine

Durante sua fase do cineasta engajado, por volta dos anos 1965- 1975, Marker foi mais que um ícone e uma referência internacional para os cineastas de esquerda dos países do terceiro-mundo que viviam sob ditaduras militares. Nesse sentido, mais que cineasta, Marker foi um ativista que apoiou aqueles que queriam se expressar mas não tinham os meios para tal. Assim como Godard que constituiu o grupo Vertov, Marker constituiu o Grupo Medvedkine para a prática de um cinema militante. Esse grupo foi responsável pela realização de vários filmes no auge dos conflitos ideológicos da segunda metade do século e representou mais uma faceta no trabalho de Marker - a de um cinema engajado e militante. Assim como Marc Ferro via nos filmes uma possibilidade de uma contra análise da realidade, o objetivo do Grupo Medvedkine fazia parte de um projeto de um *contra-cinema*, voltado para divulgar uma informação diferente daquela usualmente exibida pelos canais oficiais pressionados pelos interesses capitalistas do Ocidente.

Com o lema “um filme é uma arma”, o objetivo do grupo Medvedkine era capacitar trabalhadores, operários e associações de fábricas a realizarem suas próprias produções, e disseminar, portanto, sua versão dos fatos, diferente da apresentada pela imprensa oficial. Esse grupo foi responsável pela realização de vários filmes entre 1968 e 1974, e representou mais uma faceta na militância de Marker no trabalho ideológico com as entidades de base e as massas trabalhadoras – algo que remontava aos seus tempos na organização *Travail et Culture*¹⁷³.

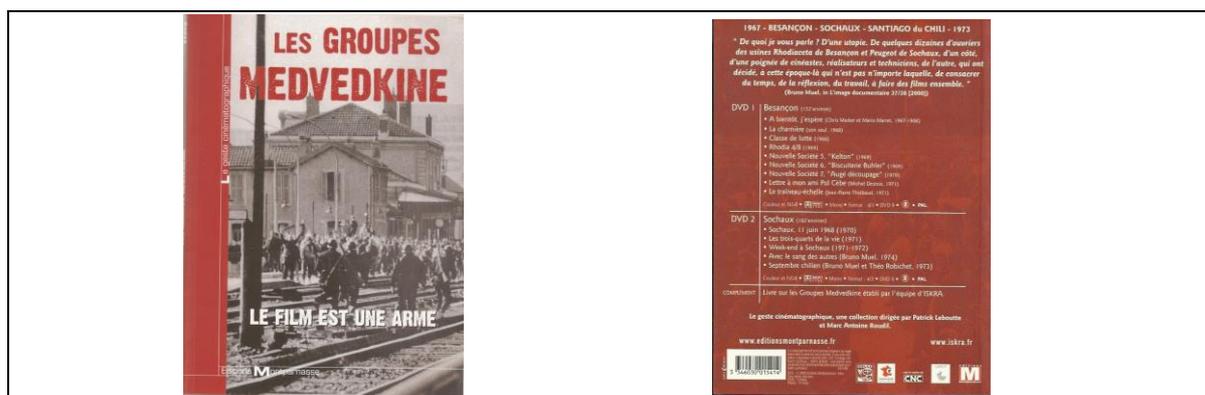


Figura 12 –DVD do Grupo Medvedkine – *Le film est une arme*.

Esse grupo foi criado a partir da produtora *Société pour Le lancement d'Oeuvres Nouvelles* (SLON), organizada por Marker, um ano antes, para lançamento de trabalhos

¹⁷³ É bom lembrar e ver influência da edição de *Regard sur le mouvement ouvrier* de 1952 que Marker publicou com Cárceres, p.16

alternativos e militantes. *Loin du Vietnam* (1967), a primeira produção de SLON, foi uma realização coletiva de vários diretores engajados nas campanhas políticas contra a intervenção americana no Vietnam, como Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda e Michele Ray. A SLON foi responsável por mais de 50 produções, incluindo *La sixième face du Pentagone* (1967), documentário sobre a marcha de protesto contra o Pentágono americano em 1967; a série *On vous Parle....*, e a maior parte dos filmes de protesto político de Marker. Por essa razão, para burlar a censura¹⁷⁴, a SLON foi registrada na Bélgica.

Mas a partir de 1974, com o arrefecimento político dos conflitos ideológicos, foi transferida para Paris com um novo nome: Images, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle (ISKRA). Não coincidentemente, ISKRA¹⁷⁵ tinha sido o nome do jornal de Lênin - e como que fechando um ciclo de disputas ideológicas perdidas, *Le fond de l'air est rouge* já aparece sob os créditos da ISKRA.

Por estas razões, vemos como a principal questão dialógica de *Elegia a Alexandre* consiste nas relações possíveis entre o cinema e com a historiografia de uma época. Uma historiografia que endendia como o cinema poderia ser usado como uma arma de contra-informação, como “uma contra análise da sociedade”. Um forma alternativa para o registro e veiculação de uma história diferente da oficial.

¹⁷⁴ Cabe lembrar que vários dos primeiros filmes de Marker foram censurados na França na década de 1950 e 1960.

¹⁷⁵ Iskra foi um jornal político publicado por emigrantes socialistas da Rússia e com um caráter revolucionário marxista. A primeira edição foi publicada em Lúpsia (Alemanha) em janeiro de 1901, com a colaboração dos social-democratas alemães, que ajudaram na instalação do taller de impressão e no transporte clandestino do jornal através da fronteira germano-russa.

Entre janeiro de 1901 e julho de 1903 foram publicados 44 números, com artigos entre os que destacou *As tarefas mais urgentes do nosso movimento*, escrito pelo próprio Lenin. O próprio Lenin tratou o desenvolvimento do jornal em matéria de organização na sua obra *O que fazer?*.

5.3 - O cinema e história e “uma contra análise da história das sociedades”

Desde os Lumière, em diversos momentos e de diferente formas, o cinema se aproximou da História. Flávia Cesarino Costa, pesquisadora do que chamamos “primeiro cinema”¹⁷⁶, já nos aponta como os filmes, desde seu nascimento, ainda que de uma forma anárquica, apresentavam as chamadas “atualidades reconstituídas”. Estas *actualités* eram muito mais voltadas a “mostrar” do que “narrar” histórias:

Essas “vistas” podiam ser atualidades não ficcionais (que documentavam terras distantes, fatos recentes ou da natureza) ou encenações de incidentes reais, como guerras e catástrofes naturais, as chamadas *atualidades reconstituídas*. (COSTA, 2007, p.24-25)

Mas a consolidação e legitimação do uso do cinema como fonte textual para a história começa apenas após fins da década de 1960 com os trabalhos do historiador Marc Ferro e dos debates ocorridos entre os historiadores pós-68. É nesse período que Ferro publica seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* no qual aborda a questão do cinema como uma fonte legítima para a pesquisa da história de nossas sociedades. Este artigo e os debates de que participou culminaram na edição da primeira versão de *Cinema e História* em 1977. (TENDLER, 2006, p. 7)

Nessa versão, Ferro atribui ao grupo da Nouvelle Vague a formulação da ideia do cinema como “uma arte que estaria em pé de igualdade com todas as outras artes e que, por conseguinte, também como possível produtora de discurso sobre a História”. Segundo Ferro, foram a crítica mais elaborada e as construções narrativas mais questionadoras, tanto no cinema de ficção como de não-ficção que contribuíram para a mudança de postura dos historiadores que não viam no cinema as qualidades de um registro histórico. (FERRO, 2010, p. 9-10)

Passados mais de 30 anos, o estudo de filmes como documentos legítimos para se proceder a uma investigação da sociedade não era mais uma questão crítica. Em sua revisão de *Cinema e História* publicada em 1993, Ferro assinala que na época de sua primeira edição, a questão que surpreendia a academia, era investigar o estatuto do cinema como fonte de discurso para a pesquisa histórica. Em sua revisão de 1993, o historiador

¹⁷⁶ De acordo com a *Encyclopedia of Early Cinema* de Richard Abel (2010, Introdução), o primeiro cinema (*early cinema*) é o conjunto de filmes e das práticas cinematográficas que emergiu nos primeiros 25 anos do cinema, aproximadamente no período entre a metade dos anos 1890 até a metade dos anos 1910.

francês escreve que, à essa altura, esta relação Cinema-História estava constituída em um campo de pesquisa cada vez mais profícuo tanto para os historiadores como para os teóricos do cinema.

A questão que se colocava nos anos 1990, para Ferro e outros historiadores, era de outra ordem: com o “triunfo da imagem”, e principalmente por conta da televisão, a imagem entrava em uma era de suspeita “mestra dos costumes e das opiniões, quando não das idéias”, e a diferença entre o discurso político do cinema versus o da televisão foi imediatamente contestada, ainda mais por conta de o império televisivo ter substituído em grande parte o texto escrito. Para Ferro, “a televisão vampirizou um pouco as conquistas do cinema” na legitimação dos documentos audiovisuais para a História. (FERRO, 2010, p. 10)

No entanto, apesar de uma imagem “mais suspeita”, Ferro aproveita para retomar o tema de seu artigo inicial, ou seja, “o filme como uma contra-análise da sociedade”, que exerce um papel cada vez mais ativo na conscientização social:

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada parcialmente desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização (FERRO, 2010, p. 11).

Em sua reedição de *Cinema e História* de 1993, Ferro insiste na tese de que a força das relações entre Cinema e História reside no contraponto em poder veicular uma história diferente daquela oficial, normalmente veiculadas pelas mídias e instituições estabelecidas. Assim, em *Elegia a Alexandre*¹⁷⁷, Marker mais que homenagear o amigo, sua reflete sobre as principais questões históricas do nascimento, glória e decadência da utopia soviética. Esse ponto de sincronismo entre a vida do homem e a história da era socialista na Rússia é evidenciado logo na narração inicial do filme:

Alexandre Ivanovitch Medvedkine foi um cineasta russo nascido em 1900. Esses entalhes que os pais fazem no batente das portas para medir o crescimento dos filhos, o século os fez em sua vida: quando ele tinha 5

¹⁷⁷ Lançado originalmente em 1993 com o título *Le tombeau d'Alexandre*. Em 2011 o filme foi lançado no Brasil, Videofilmes, com o título *Elegia a Alexandre*. Também teve seu lançamento em inglês com o título *The last bolshevik*.

anos, Lenin escreveu “O que fazer?”. Ele tinha 17 anos na época da insurreição de outubro; vinte anos, na guerra civil, e estava na Cavalaria vermelha, com Isaac Bábel; 38 anos nos processos stalinistas quando seu melhor filme, *A felicidade* (1935), foi acusado de “bukharinismo”; 41 anos na Segunda Guerra e ele estava na primeira fila, empunhando a câmera; e quando morreu, em 1989, foi em meio à euforia da *perestroika*, e ele estava convencido de que a causa do comunismo, à qual havia dedicado a sua vida, encontrava ali o seu desfecho[...] (MARKER, 2011)

Dessa forma, Marker usa este sincronismo como “o fio condutor para explorar a tragédia do nosso século” e traçar o retrato de toda uma geração através do retrato de um amigo.

Marker fez outros ensaios fílmicos para retratar seus diretores preferidos: o japonês Akira Kurosawa (*A.K.*, de 1985) e o soviético Andrei Tarkovsky (*Une journée d’Andrei Arsenevich*, 1999). Mas *Elegia a Alexandre* (1993) tem a particularidade da construção de uma narrativa cine-ensaística com fortes componentes historiográficos.

Por um lado, através da história de Medvedkine, *Elegia a Alexandre* nos remete a dados da história da construção e queda do socialismo soviético, desde sua luta contra o regime imperial dos Romanov, passando pela revolução de outubro, a guerra civil, os processos de Moscou dos anos 1930 até a *perestroika* em 1989.

De outro lado, o filme de Marker funciona como um verdadeiro meta-cinema, contando a fascinante história do cinema construtivista russo.

Para dar forma a seu filme homenagem ao amigo Medvedkine, Marker explicita ao máximo a forma epistolar, escrevendo cinematograficamente seis cartas ao amigo, recém falecido, para tratar das várias fases pelas quais passara a era socialista, desde a guerra civil até a Perestróica.

É Marker que nos fala sobre como inicia seu filme:



Em entrevista para Pascal Aubier, em um momento Medvedkine vira para a câmera e se dirige a mim: "Chris, seu bastardo preguiçoso, por que você nunca me escreve, me mande uma carta, mesmo que curta ..." e com dois dedos ele faz o gesto que significa "um pouco". Eu congelei a imagem lá, e distorci tudo, até só as pontas dos dedos serem visíveis

e disse: "Caro Alexander Ivanovich, eu não poderia te dizer tudo que eu queria. Agora eu posso. E tudo o que tenho a dizer sobre você e da Rússia será muito mais do que este pequeno espaço entre seus dedos, mas vamos lá ... "Essa é a minha cena de abertura, e depois segue a história daquele tempo e do homem, assim como na busca de Cidadão Kane, na vida do último dos bolcheviques, cujo Rosebud era uma bandeira vermelha.

Quadro 11 – Início do filme *Elegia a Alexandre*

O filme é dividido em duas partes: na primeira parte *Um reino de sombras*¹⁷⁸, Marker escreve três cartas: a primeira, compreendendo o início da aventura soviética com a participação de Medvedkine na Guerra Civil; a segunda, apresentando a reconstrução do país e a importância do cinema conceitual de Vertov, Eisenstein e do cinema de propaganda soviético no seu apogeu; em uma terceira carta, dedica ao trabalho específico de Medvedkine com os *Cine-trains* que percorreram a União Soviética educando e divulgando a nova ideologia socialista para as massas camponesas e operárias.

Na segunda parte do filme, antagonizando com a primeira, já pelo seu título, *As sobras do reino*, é composta de outras três cartas com relatos da entrada da Rússia na Segunda Guerra e os processos de Moscou. Na última carta, aproveita para rever, pós

¹⁷⁸ Podemos ver no título da primeira parte do filme uma forte alusão ao comentário que o escritor e romancista Máximo Gorki usou para descrever o cinema, publicado em 4 de julho de 1886, após assistir a primeira exibição dos irmãos Lumière na Rússia: "Ontem estive no reino das sombras".

queda do muro de Berlin, os velhos conceitos e verdades das crenças socialistas diante da nova ordem que se impunha na União Soviética em 1992.

Por mais próximo que fosse da cultura soviética, faltava a Marker a vivência daquela época. Por isto, diferentemente da maior parte de seus filmes ensaios, Marker teve a sensibilidade de incluir junto com seus comentários entrevistas com especialistas e críticos do cinema soviético e familiares de Medvedkine. Dessa forma, conseguia uma polifonia ao abrir espaços para outras vozes, com maior vivência da história da URSS.

Elegia a Alexandre e uma contra-análise da história do socialismo soviético

Preservando sua independência política, seja em relação às críticas reformistas vindas dos teóricos comunistas ocidentais, como também da ortodoxia do regime defendida por alguns teóricos estalinistas, Marker faz questão de nos relatar uma história “em estéreo”, apresentando, de forma polifônica, pontos de vistas diversos sobre um mesmo fato empírico, a revolução soviética: “Aqui está Babel e Medvedkine, lado a lado desde o princípio. O entusiasta e o curioso, ambos igualmente necessários para relatar a tragédia em estéreo”.

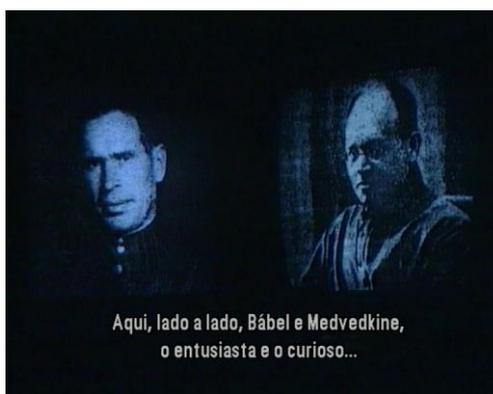


Figura 13 – Medvedkine e Isaac Babel. Plano e contra-plano de uma mesma imagem.

Dessa forma, em sua narrativa historiográfica e ensaística, Marker estará sempre ponderando e refletindo sobre versões muitas vezes diversas e conflitantes, deixando para a consciência do espectador qualquer juízo de valor sobre a tragédia anunciada.

Um reflexo desta postura pode ser observada logo no início do filme em um corajoso comentário de Marker. Por toda sua trajetória de vida e de suas obras, não

podemos duvidar da posição de Marker contrária as perseguições promovistas por Stalin. No entanto, ao apresentar as imagens de um desfile em que os Romanov festejavam seu tricentenário, Marker faz questão de nos assinalar o gesto de um militar exigindo da população que tire o chapéu durante a passagem da nobreza. Em seu comentário que acompanha a imagem, Marker não se intimida pelo senso “politicamente correto” seguido pelas unanimidades da moda,



Um Maquiavel russo teria escrito para os poderosos: “dominem, explorem, eventualmente massacrem, mas nunca humilhem”. 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, não se esqueçam deste gordo que antes de Stalin, antes de Lenin, ordena aos pobres que saúdem os ricos.

Quadro 12 – Militar dos Romanov ordenando aos pobres que tirassem o chapéu

Defendendo a posição verdadeiramente bolchevique de Medvedkine, Marker lembra como esses militares foram retratados em seu mais belo filme *A felicidade* (1935), no qual, no melhor estilo surrealista, representa os soldados do exército czaristas utilizando máscaras de porcos¹⁷⁹.

Também no início de sua segunda carta, Marker coloca o áudio da voz de Medvedkine sobre uma imagem de uma União Soviética totalmente devastada por uma enorme miséria provocada pela guerra civil e pela Primeira Grande Guerra. Inocente ou não, Marker nos revela como se forjaram os ideais bolchevistas na consciência daquele

¹⁷⁹ A força desta fantástica cena pode ser observada pela escolha de Jay Leyda em colocá-la na capa de seu livro sobre o cinema russo. Isto diante de tantas outras imagens do cinema soviético muito mais conhecidas do público ocidental.

homem que enxergava a necessidade de ações extremas para reverter um quadro de extrema decadência.

A gente se esquece que ao redor as coisas eram bastante diferentes do que são atualmente. O país estava em ruínas, a gente exausta, a população masculina havia sido dizimada pela guerra civil. Não havia pão. A indústria havia sido destruída. O sistema de transporte não funcionava. Em cima de tudo isto a Primeira Guerra Mundial havia produzido uma geração de analfabetos [...]

Por outro lado, para contrapor ideias de Medvedkine, Marker expõe o pensamento do escritor e do camarada de armas de Medvedkine na Cavalaria Vermelha, Isaac Babel, para quem toda epopeia “era a face clara de um pesadelo”.

Babel, um judeu de óculos entre cossacos antisemitas, não era romântico. Um fragmento de seu diário: “Os judeus esperavam os soviéticos como libertadores e de repente: os gritos, as chicotadas, sujos racistas”. (extraído de *Elegia a Alexandre*)

Em outro momento, Marker aprofunda as diferentes visões do entusiasta Medvedkine e o do intelectual Babel. De volta aos *cine-tren*, tendo que percorrer os colcozes¹⁸⁰, no qual a situação era muito mais crítica, Medvedkine escreve uma carta dirigida aos trabalhadores de Kolkhoz seguida de uma narração com a própria voz de Medvedkine:

Filmávamos as pessoas e confrontávamos na tela as boas e as más maneiras. Depois da projeção nos dirigíamos a eles: O que há, camaradas? Como é possível que alguém possa ultrajar sua própria subsistência, seu próprio trabalho deste modo? Não chegaremos a nenhum lugar desta maneira [...] Isto implantou a questão dos membros indesejáveis. Os extirparíamos impiedosamente. Estávamos em uma revolução e éramos muito estritos. Hoje, andamos de vagar, mas nesta época, não temíamos lastimar quem quer que fosse.

¹⁸⁰ Colcozes eram fazendas administrada pelo estado com a produção coletivizada. Durante o processo de coletivização da economia implementado por Stalin a partir dos anos 1930, os pequenos fazendeiros foram obrigados à produção em *Kolkhos*, como eram conhecidas essas fazendas. Este processo impactou profundamente a produção agrícola da URSS diminuindo drasticamente a produção de alimentos. Mas a questão política que se colocava era que o fazendeiros que não aderissem àquele programa eram perseguidos e muitas vezes condenados a trabalhos forçados ou ao pena de morte.

Marker relata então que o primeiro bode expiatório de uma larga série de “membros indesejáveis” seria o Kulak¹⁸¹. Na Ucrânia os camponeses eram presos e executados por uma simples razão: suas granjas davam lucros. De nenhum modo eram exploradores. Para Marker, o camponês russo jamais iria voluntariamente ao *Kolkhos* que tão habilmente o governo central lhe havia preparado. Eles iam forçados pela ponta de uma pistola, sem possibilidade de escolha. Para Marker, a coletivização total de Stalin conseguiu muito pouco. Foi eficaz somente em quebrar a vontade do povo. A coletivização levou a fome e ao racionamento nas cidades. Todos sabiam que o *kolkhos* produzia dez vezes menos que as granjas individuais. Mas, segundo Marker, Medvedkine não sabia disto naquela época. “Estava equivocado, mas era sincero. Acreditava que trabalhar em conjunto era melhor”. (legendas do filme *Elegia a Alexandre*)

Nesse momento, Babel escrevia seu conto *A aldeia*, e supostamente estava horrorizado com tudo isto, e era implacável em seu julgamento das atrocidades cometidas pelas autoridades do poder central de Stalin. No entanto, seu livro de contos não seria terminado. Em 15 de maio de 1939 os agentes da NKVD¹⁸² realizaram uma investigação em sua residência levando todos os seus manuscritos. Babel seria fuzilado dez meses depois.

Parece que a conciliação de pensamentos tão conflitantes entre companheiros de primeira hora da utopia soviética sobre os rumos da revolução bolchevique não poderiam ser expressos por um estrangeiro. Pois, como já assinalamos, por mais próximo que fosse da cultura soviética, faltava a Marker a vivência daquela época.

Marker deixa para os comentários do crítico e pesquisador de cinema soviético Victor Diomen, o responsável pelo lançamento da “garrafa ao mar” com o filme *Le Bonheur*, a melhor explicação para a postura conflituosa de Medvedkine: “Só mais tarde

¹⁸¹ Kulak é um termo pejorativo usado no linguajar político soviético para se referir a camponeses relativamente ricos do Império Russo que possuíam grandes fazendas e faziam uso de trabalho assalariado em suas atividades. Após a revolução de outubro, o termo passou a se referir a qualquer fazendeiro que optasse pela forma de produção coletivizada implantada por Stalin.

¹⁸² NKVD - Comissariado do povo para assuntos internos, foi o Ministério do Interior da URSS. Criado em 1934, o NKVD incorporou as funções policiais e de segurança tradicionalmente ao Ministério do Interior, além do controle de tráfego, corpo de bombeiros e a guarda das fronteiras. Cabia também ao NKVD controlar a economia e o serviço secreto, prestando contas ao Conselho de Comissários do Povo (órgão principal do governo soviético) e ao Comitê Central do Partido Comunista de Toda a União (bolchevique). No âmbito do NKVD estabeleceu-se o Gulag, em português, "Administração Central dos Campos". Este era o órgão responsável pelo sistema de campos de trabalho forçados.

compreendi sua tragédia. A tragédia de um comunista puro em um mundo de falsos comunistas”.

Talvez por esta razão Marker resolveu adotar para a versão em inglês de seu filme o título *O último bolchevique*.

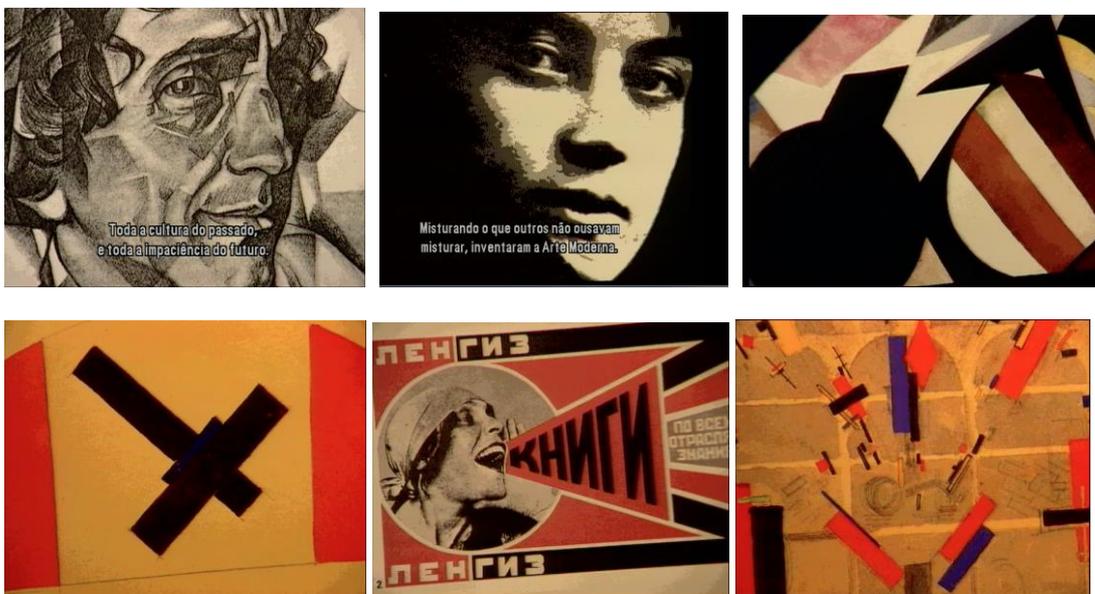
5.4- Uma elegia ao cinema construtivista russo.

Pela primeira vez uma palavra nova no campo da arte –
construtivismo – veio da Rússia, não da França.

Maiakovski

Elegia a Alexandre também é uma homenagem ao cinema construtivista russo, pelo qual Marker era um apaixonado. Ao falar sobre estes artistas, Marker expressa uma profunda admiração

A cultura do passado e a impaciência do futuro. E a memória e a loucura.
A revolução atrai aos loucos, já se sabe. E esses, ainda por cima, eram geniais.
Mesclando tudo o que os outros não se atreviam a mesclar,
inventariam simplesmente a Arte Moderna (extraído das legendas do filme).



Quadro 13 - Arte construtivista: arte moderna

Boa parte das seis cartas escritas por Marker tratam dessa fabulosa indústria de cinema de propaganda soviética, inserida no movimento construtivista russo, da qual Medvedkine participou como um protagonista e que possibilitou filmes memoráveis.

Marker nunca escondeu seu apreço pelo cinema soviético. *Aelita* (1924) de Jakob Protazonov está entre seus filmes fetiches¹⁸³, e não por acaso ele aparece na primeira citação de *Elegia a Alexandre* sobre o cinema construtivista soviético. Ao comparar Medvedkine com seu contemporâneo príncipe Yossoupov, Marker faz seus comentários transcorrendo sobre imagens de *Aelita*, dizendo “[...] Um dia tu farias filme e um dia ele mataria Rasputin. Vocês eram contemporâneos e compatriotas, mas viviam em dois mundos tão separados como a Terra do planeta Marte”.

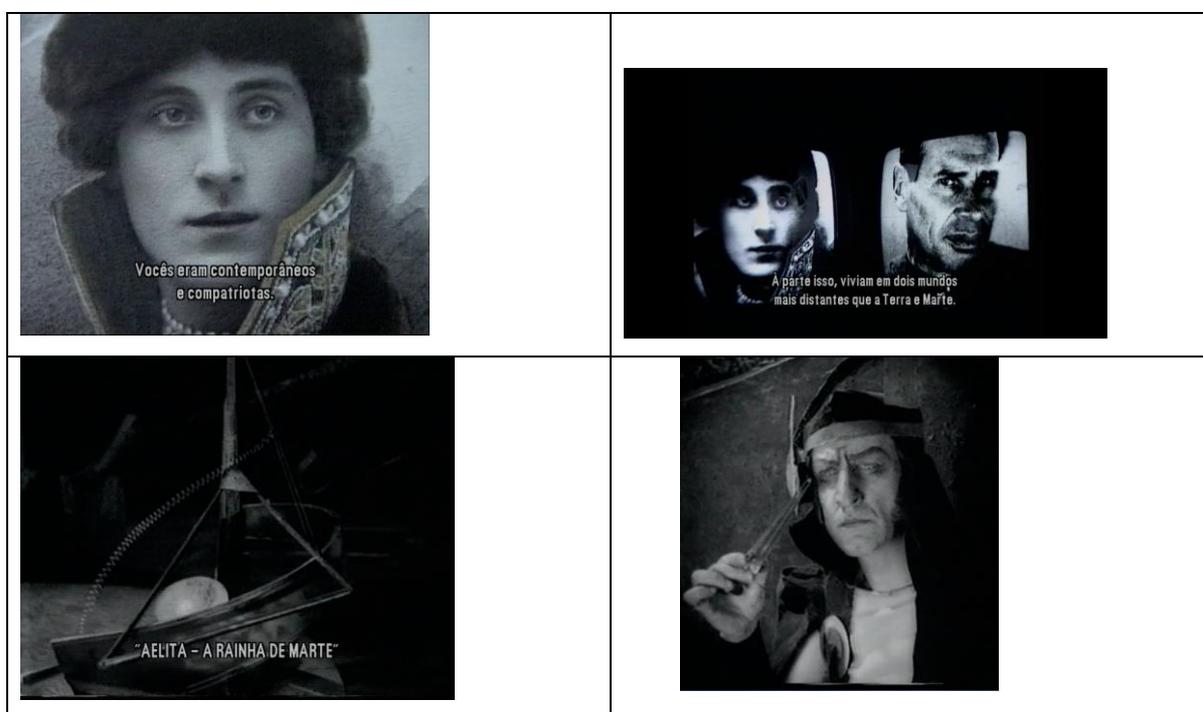


Figura 14 – Primeira citação de Aelita

O *Encorajado Potemkin* (Eisenstein, 1925) virou um filme monumento que passou a fazer parte da própria história russa. Marker comentou como é “extraordinariamente simbólico que o nome de um ministro da Grande Catarina, inventor da propaganda pelas aparências, tenha batizado o genial emprego das aparências a serviço da propaganda. . Quase tudo no filme de Eisenstein era inventado, mas por algum motivo, saiu das telas

¹⁸³ Ver CD-ROM *Inmemory* (1997). Junto com *Wings* e *Vertigo*, Marker considera *Aelita* como um dos filmes mais influentes em sua carreira.

para a realidade. Até um monumento aos mortos que não morreram foi construído. Para Marker, “toda lenda do Potemkin saiu do cinema”.



Figura 15 - Monumento aos “heróis” do Encorajado Potemkin.

Jamais se havia fuzilado abaixo de uma lona. Foi um invento de Eisenstein. Tampouco houve fuzilamento nessas escadarias que se descem facilmente em 90 segundos e que, no filme, a multidão perseguida por soldados demora 7 minutos para descer.

O cinema de Vertov virou um símbolo para os documentaristas e aquele que mais colocou na prática o modelo para uma cinematografia construtivista. Segundo João Luiz Vieira, “Vertov corporifica um desejo de desenvolver os princípios do construtivismo em todos os níveis de expressão cinematográfica, do formal e técnico ao social e ideológico”. Para Vieira, “Vertov buscava entender o mundo através de sua própria técnica”, e assumia que o cinema seria muito mais que arte. Vertov acreditava que “o cinema era um instrumento filosófico que nos revelaria mais sobre a vida do que qualquer outra formas de arte” (VIEIRA, 2007, p. 76).

Por esta razão, Marker assinala que de todos os cineastas daquela época DzigaVertov era o mais próximo de Medvedkine, seja pela ambição de acreditar na força transformadora do cinema ou pela sinceridade de seus pontos de vistas. Revelando a forma “informal” de seu ensaio, Marker aproveita para provocar seu amigo Jean-Luc Godard a respeito das possíveis discussões que tiveram sobre as afinidades e diferenças

dos dois cineastas soviéticos. Afinal, Godard havia criado o grupo Vertov e Marker o grupo Medvedkine. Era natural que os comparassem.



Figura 16 – Medvedkine, Vertov e Jean-Luc Godard

Marker também observa, de forma irônica, sua perplexidade ao ouvir o termo *Tovarich*¹⁸⁴ no museu de Imagens em movimento de Londres. Para Marker, aquele museu que havia se transformado em um templo a Dziga Vertov¹⁸⁵, seria o último lugar no mundo que ainda usaria este termo para se referir a Vertov.

Como assinalamos no início, em *Elegia a Alexandre*, Marker irá abrir espaço para outras vozes se manifestarem em pé de igualdade com as suas posições. Sobre o trabalho de Vertov, Marker deixa para a *hostess* inglesa se expressar sobre o trabalho de Vertov. Claro que Marker poderia ter feito a mesma observação com mais um de seus comentários inteligentes. Mas jamais teria a mesma estranheza causada por uma cinéfila inglesa a expressão de uma paixão pelo cinema de Vertov.

[...]O homem com a câmera de Dziga Vertov meu cineasta preferido, trabalhando com seu irmão, Mikhail Kaufman. Depois da revolução, criou os jornais russos. Neste filme, mostra a velocidade das mudanras na sociedade. Formou o grupo Cinema-Olho. Como bom simbolista, acreditava que era revolucionário documentar a verdade, filmar o que via com seus próprios olhos. A sociedade tal como vemos. Para ele, os filmes de ficção eram reacionários porque são fabricados. Vertov é o pai do cinema documental soviético[...]

¹⁸⁴ Tovarich significa companheiro em russo.

¹⁸⁵ O museu da Imagem em Movimento de Londres possui uma réplica do vagão do trem usado por Vertov, no qual são exibidos os filmes do director.

No entanto, apesar da notoriedade de Eisenstein e Vertov, a mais forte homenagem ao cinema construtivista é dirigida a *Le Bonheur* (1934), do próprio Medvedkine. Para Jay Leyda, *Le Bonheur* foi um dos filmes mais originais da história do cinema soviético, particularmente memorável por ter seu lançamento em um dos períodos mais ortodoxos do regime soviético. (LEYDA, 1983, p. 326).

O filme *Elegia a Alexandre* conterá inúmeras referências e citações de *Le Bonheur*. Logo em seu início, usando um jogo de montagem para simular um plano ponto de vista, Marker justapõe cenas de *Aelita* e de *Le Bonheur*. São cenas de uma Terra criada pelas imagens de Medvedkine para *Le bonheur que despertam a curiosidade da princesa de Marte*.

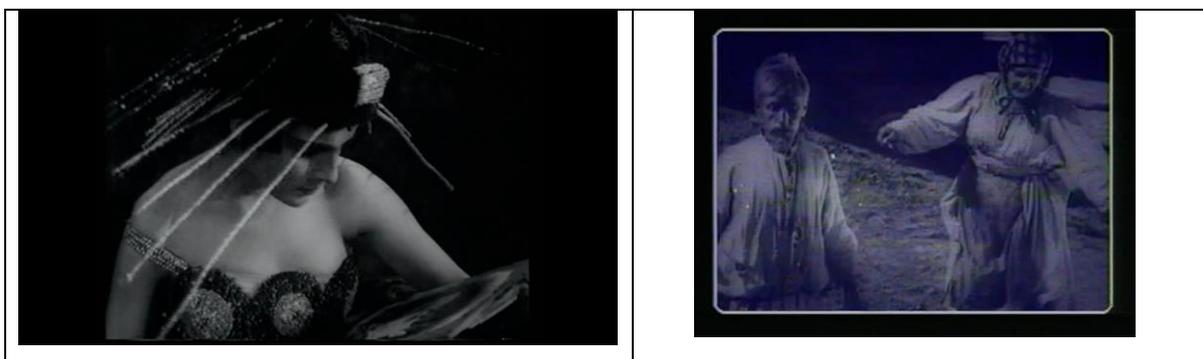


Figura 17 – Montagem simulando efeito plano ponto de vista de *Aelita* e *Le Bonheur*

O filme *Le Bonheur* é uma fantástica alegoria da vida dos camponeses antes e depois da revolução de outubro. O seu herói não era um kolkhiziano exemplar, nem o herói positivo de todas as produções daquela época. Pelo contrário, o herói de Medvedkine, *Kmir*, era o camponês mais perdido e defasado. Para Marker, se ele existisse na vida real certamente já estaria fuzilado.

O filme começa quando *Kmir*, sem expectativa de vida melhor, resolve se matar e começa a construir seu próprio caixão. Essa atitude esdrúxula assusta as classes dirigentes que o impedem de se matar. Afinal, todos gritam: “Se o camponês morrer, quem vai

alimentar a Rússia?”. Ao se ver sem nenhuma alternativa, sua esposa o expulsa de casa para que ele só volte após encontrar a felicidade.



Figura 18 – Imagens de *Le bonheur* (1934). Medvedkine

São muitas as cenas de *Le Bonheur* explicitadas por Marker em sua elegia, como também são muitos seus comentários sobre o filme de Medvedkine. No entanto, vale destacar o emblemático comentário que Marker faz sobre uma imagem de Kmir, no final da primeira parte, se escondendo de um guarda revolucionário. Mais uma vez utilizando do recurso de *arret sur l'image*, Marker suspende o movimento desta cena para poder observar melhor os olhos do camponês diante das novas autoridades revolucionárias.



Nunca saberemos qual a parte consciente ou a inconsciente nessas imagens, mas meu propósito é interrogá-las. E antes do obrigatório final rosa, aqui vemos o que havia nos olhos do camponês levado ante as autoridades: era o terror. (extraído das legendas de *Elegia a Alexandre*)

Quadro 14 – Procedimento de *arret sur l'image*. Meu propósito é interrogá-las

Para completar a homenagem ao início do cinema na Rússia, Marker cita as primeiras impressões de Máximo Gorki quando da primeira projeção do cinematógrafo dos irmãos Lumière na Rússia em 1886:

Ontem estive no reino das sombras, Se soubesse como é estranho, não há sons, nem cheiros. Tudo é cinza. Se vê uma rua de Paris, de repente os carros aparecem pessoas crescem e se aproximam, crianças que brincam com um cachorro, ciclistas que passam. Seus sorrisos não tem vida, a risada é silenciosa. Aterrador vê-lo . Mas é o movimento das sombras. Das sombras somente” (Extraído das legendas de *Elegia a Alexandre*).

Talvez as palavras de Gorki talvez já anteviessem o desfecho do cinema construtivista soviético que teve que dar lugar ao realismo socialisata. Da mesma forma que as palavras de Gorki inspiraram a primeira parte de seu filme (*O reino das sombras*), Marker, por oposição, se apropriou novamente dos registro de Gorki para o título da segunda parte do filme: *As sombras do reino*.

Enfim, independente das sombras que estavam por vir, *Elegia a Alexandre* consegue retratar e homenagear uma das mais maravilhosas experiências do cinema, a montagem soviética. Contrapondo a hegemonia hollywoodiana com um cinema inteligente, voltado para construção de significados através da montagem, Marker realiza um meta-filme em homenagem aos construtivistas ao mesmo tempo em que procura traduzir sua própria prática cinematográfica. Talvez de todos os intertextos trabalhados por Marker em sua *Elegia a Alexandre*, o maior de todos seja a vida cruzada daqueles dois cineastas que tanto se dedicaram para fazer do cinema uma arma para combater a ignorância e se prestar como uma contra análise de nossas sociedades.

6- CONSIDERAÇÕES FINAIS

No belíssimo e afetivo documentário *Le tombeau d'Alexandre* (1983), Marker usa a história da vida do homem Medvedkine para relatar a história da era do socialismo soviético. O “último dos bolcheviques”, Medvedkine participou dos principais fatos históricos da Rússia socialista. Marker, então, apresenta na introdução do filme o homem Medvedkine e as circunstâncias históricas que fizeram parte de sua vida. E vai mais além, num dialogismo em que se evidencia seu estilo e suas ideias.

De fato, também a história do artista, intelectual e militante Chris Marker pode refletir a história das sociedades, da cultura, do cinema e da arte audiovisual na França e no mundo da última metade do século XX. Christian-François Bouche-Villeneuve nasceu no tempo das vanguardas europeias. No mesmo ano de seu nascimento, 1921, após sangrenta guerra civil, a revolução socialista saía vitoriosa na Rússia e dava início a uma nova era marcada por conflitos ideológicos que iriam nortear toda a história do século XX. Marker, no melhor estilo vertoviano, como uma câmera olho, presenciou a gênese da formação dessa nova ordem social, viajando por vários países para registrar os momentos de transformação e ruptura nos processos históricos das novas sociedades que se formavam.

Sem nenhum exagero, como assinalamos acima, podemos considerar a vida e obra de Chris Marker como um só texto inserido numa teia intertextual formada pelos principais acontecimentos históricos e culturais do século XX.

Sua formação erudita e seu engajamento na Resistência Francesa lhe permitiram o convívio com as principais figuras da vida cultural e intelectual da França na reconstrução após a Segunda Guerra. Viveu, como protagonista, um dos momentos de maior esplendor do cinema francês contemporâneo - a Nouvelle Vague. Durante os anos 1980, Marker testemunhou o surgimento da nova “sociedade do espetáculo”, presenciou a Queda do Muro de Berlim e o fim das utopias do início do século. Aos 70 anos, durante a década de 1990, o jovem Marker se renovou diante das novas mídias e de uma nova cultura, a cibercultura, e expandiu sua criatividade através dos novos recursos midiáticos.

Mas se a História lhe deixou marcas, Chris Marker as transformou, a seu modo, em uma profusa produção artística, escrevendo, fotografando, filmando e refletindo sobre as principais questões das representações sociais, e as construções de novas narrativas voltadas para o pensamento e para novas formas de olhar o mundo. Para isso, Marker foi

um pioneiro na concepção de um cinema em forma de ensaio – uma modalidade que lhe permitiu tratar de questões não visíveis relacionada às imagens do mundo. Tornou-se uma referência tanto para os cineastas mais renomados de sua época como para os mais contemporâneos. Desde seus primeiros filmes, Marker trabalhou com a questão da memória e do tempo, tanto pessoal como a das sociedades. Uma verdadeira marca temática na carreira do artista, para o qual a imagem, os sons, a fotografia, o cinema e o audiovisual são as maiores possibilidades para uma “memória” mesmo que impossível.

Chris Marker sempre esteve à frente de seu tempo, principalmente na busca do novo para expressar seus sentimentos e pensamentos. Sua morte em 29 de julho de 2012, exatamente quando completava 91 anos, surpreendeu a todos. Por sua inesgotável força criativa, pensávamos que ele era eterno. Mesmo com o avançar da idade, apresentou-se no início do século XXI como um paradigma das artes audiovisuais em relação ao uso de uma linguagem voltada para as novas tecnologias digitais.

Estudar e refletir sobre este artista é muito mais do que compreender seus filmes. Na verdade, discorrer sobre a obra de Marker é uma ótima oportunidade para compreender além da história do cinema francês, a própria história do mundo contemporâneo. Sua extensa carreira permeou os maiores e principais acontecimentos da cultura e cinematografia francesa e mundial dos últimos 60 anos. Seus diálogos com os temas sociais, político e ideológicos também transitaram pelos principais cineastas de nossa cinematografia.

De certa forma, o trabalho com material de arquivo, o trabalho de vanguarda com a expansão da linguagem diante das novas mídias e suas instalações multimidiáticas foram decorrência de um projeto único de expandir a forma ensaio para novos meios e uma maior aproximação com o espectador. Marker soube fazer com maestria a transmigração da forma e conceito do ensaio escrito para o cinema, para a fotografia e para a arte audiovisual.

Por essa razão, o presente trabalho aponta para pesquisas mais profundas em relação aos procedimentos de reestruturação semiótica na transmigração de gêneros a partir de estruturas linguísticas similares. Uma pesquisa que procure compreender quais foram os procedimentos que Marker utilizou para transmigrar as estruturas e a forma do ensaio linguístico para suas instalações multimídias. Ou seja, como a forma ensaio foi transmigrada para um cinema-ensaio expandido, para as galerias e museus.

Finalmente, o pioneirismo de Marker, mais do que uma referência para os cineastas atuais, serve como um farol indicando para um futuro incerto e duvidoso do cinema, que independentemente de qualquer nova tecnologia, formato ou gênero, deve, certamente, se constituir como arte ao mesmo tempo que expressão do pensamento e crítica social do mundo em que vivemos, e, portanto, com um lugar reservado para cinema-ensaio, seja ele em película, vídeo, ou como os construtivistas gostariam de ressaltar – em qualquer suporte, mas sempre como uma “construção audiovisual”.

7- BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Richard. "Introduction". In: *Eyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2010.
- ADORNO, Theodor W. "O Ensaio como forma". In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- ALTER, Nora. *Contemporary Film Directors:Chris Marker*. Illinois: University of Illinois Press, 2006.
- ARTHUR, Paul. "Questões sobre o ensaio, de Alain Resnais a Michael Moore. In; *Film Comment*, 2003, p. 53.
- ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo. In: *Du stylo à la camera...et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda, 2009.
- BAZIN, André. "Letter from Siberia". In: *Film Comment*, julho/agosto de 2003.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BELLOUR, Raymond. "A interrupção; o instante". In: *Entre-Imagens Foto, Cinema, Video*. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. "Level five". In *L'entre-images 2, Mots, Images*. Paris: P.O.L, 1999.
- BELLOUR, Raymond. "Marker's Gesture". In: *Chris Marker: Owls at noon prelude: the hollow men*. Catálogo da exposição 2005. New York: Institute of Modern Art.
- BELLOUR, Raymond e ROTH, Laurent. *Qu'est qu'une Madeleine, a propôs du cd-rom Inmemory de Chris Marker*. Paris: Yves Gevaert Éditeur, 1997.
- BELLOUR, Raymond e DAVID, Catherine. *Passages de l'image*, catálogo da exposição. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1991.
- BIEMANN, Ursula. *Stuff it*.Zurique: Institut für Theorie der Gestaltung, 2003.
- BLUMLINGER, Christa. "O imaginário da figura documentária". In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.
- BOUQUET, Stéphane. "Chris Marker, dans le regard du chat". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 522, marco 1998.

- CATALÁ, Josep Mária. “La forma ensayo en Marker”. In: WEINRICHTER, Antonio e ORTEGA, María Luiza. *Mystère Marker*. Madrid: Eurocolo, 2006.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. “Vida e Obra”. In: *Os Pensadores – Montaigne*. Ed. Nova Cultura, 2000.
- CHION, Michel. *The voice in cinema*. New York, Columbia University Press, 1999.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COOPER, Sarah. *Chris Marker*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film from Montaigne to Marker*. NY: Oxford: 2011.
- COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro cinema”. In: *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2007.
- DELEUZE, Gilles. “Recapitulação das imagens e dos signos”. In *Imagem-tempo*. São Paulo: Editora brasileira S.A., 2007
- DUBOIS, Philippe. “O ato fotográfico – Pragmática do índice e efeitos de ausência”. In: *O Ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *Théorème 6, Recherches sur Chris Marker*. Paris: Press Sorbone Nouvelle, 2002.
- ENTLER, Ronaldo. “Memórias fixadas, sentidos itinerantes”. In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra Ltda.: 2010.
Film Comment de julho/agosto de 2003.
- FRODON, Jean-Michel. “La lumière noire de Sans soleil”, In: *Cahiers du Cinema*, n. 585, dez. 2003.
- GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*. Paris: L’Harmattan, 2001.
- GIBSON, Willian. *Neuroromancer*. São Paulo: Editora Aleph Ltda., 2012.
- HABIT, André et PACI, Viva (org). *Chris Marker et l’imprimerie du regard*. Paris: L’Harmattan, 2008.
- HARBORD, Janet. *Chris Marker, La Jetée*. Londres: Afterall Books. 2009.
- Image et Son*, Edição especial sobre Chris Marker. No 161-162, abril-maio 1963.
- LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (org). *Catálogo 3ª Conferência Internacional do documentário – Imagens da Subjetividade*. São Paulo: É tudo verdade, 2003.

LEYDA, Jay. "Industrial revolution". In: *Kino, a history of the russian and soviet film*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

LINS, Consuelo. "O documentário entre a carta e o ensaio filmico". In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

LINS, Consuelo. "Documentário subjetivo e ensaio filmico" In: LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2008.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas*. extraído do endereço:
http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf

LUPTON, Catherine. *Chris Marker, Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books, 2006.

MACHADO, Arlindo. "O filme-ensaio". In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

SILVA, Marcel. "Do dialogismo às relações transtextuais". In: *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, páginas 40 - 44. Universidade Federal Fluminense, Niterói: PPGCOM, 2011. (Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira)

MARKER, Chris. *Coreanas*. Paris: Seuil, 1959.

_____. *A Farewell to Movies*. Catálogo. Zurique: Museum fur Gestaltung, 2008.

_____. *Le dépays*. Paris: Editions Herscher, 1982.

_____. *Silent Movie*. Catálogo. Ohio: Wexner Center, 1995.

_____. *Staring Back*. Londres: The MIT Press, 2007.

_____. "The Pathéorama". In: *Catálogo do DVD do filme La Jetée* liberado pela Criterion Collection, 2007.

_____. "Notes on filmmaking. In: *Catálogo do DVD do filme La Jetée* liberado pela Criterion Collection, 2007.

_____. "Elegia a Alexandre". In *Catálogo do DVD do filme Elegia a Alexandre* editado pela Videofilmes em 2011.

_____. *Le fond de l'air est rouge, text et description d'un film de Chris Marker*. Paris: François Maspero, 1978.

_____. *Commentaires 1*. Paris: Editions du Seuil, 1961.

_____. *Commentaires 2*. Paris: Editions du Seuil, 1967.

_____. “A free replay, notes sur Vertigo”. In *Positif*, 400 (junho de 1994)

MENDES, Adilson. “Comentário sobre A barcaça e o encouraçado”. In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real, o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010.

MONTAIGNE, Michel. “Carta dirigida ao leitor”. In: *Os Pensadores – Montaigne*. São Paulo: Ed. Nova Cultura, 2000.

MACHADO, Arlindo. “O filme ensaio”. In: *Revista virtual Concinnitas* (UERJ), RJ, Ano 4, No 5, Dezembro de 2003.

MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

POURVALI, Bamchade. *Chris Marker*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

RANDALL, William T.. *Okinawa's tragedy, sketches from the last battle of WW II*. Japão: 1987.

RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera - Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallfloors Press. 2009.

RIVETTE, Jacques. “Letter on Rossellini”. Endereço Virtual: <http://www.dvdbeaver.com/rivette/ok/letteronrossellini.html>. Originalmente, este artigo foi publicado nos Cahiers du Cinéma em abril de 1955, edição 46.

ROUD, Richard. “A margem esquerda”. In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. SP: Aderaldo & Rothchild Edotores, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda. 2010.

TENDLER, Silvio. “Prefácio”. In: SOARES, Marisa e FERREIRA, Jorge (org.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VIEIRA, João Luiz. “As vanguardas históricas: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico”. In: BENTES, Ivana (org). *Ecos do cinema de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Colección Punto de Vista, 2007.

WEINRICHTER, Antonio e ORTEGA, Maria Luiza. *Mystère Marker*. Madrid: Eurocolo, 2006.

OBRAS EXAMINADAS

Chats perchés (dir. Chris Marker, França, 2004).

La jetée (dir. Chris Marker, França, 1962).

La sixième face du Penatagone (dir. Chris Marker, 1967)

Le Bonheur (dir. Medvedkine, 1934)

Le Fond de l'air est rouge (dir. Chris Marker, França, 1977).

Le Souvenir d'un avenir (dir. Chris Marker e Yannick Bellon, 2001)

Le tombeau d'Alexandre (dir. Chris Marker, França, 1983).

Le train em marche (dir. Chris Marker, 1971)

Leila Attacks (dir. Chris Marker, França, 2006).

Lettre de Sibérie (dir. Chris Marker, França, 1957).

Level Five (dir. Chris Marker, França, 1996).

L'ambassade (dir. Chris Marker, 1974)

Junkopia (dir. Chris marker, 1981).

A.K. (dir. Chris Marker, 1985)

Une journée d'andrei Arsenevich (dir. Chris Marker, 1999).

2084 – Centenaire du Syndicalisme. (dir. Chris marker, 1984)

L'héritage de la chouette (dir. Chris Marker, 1989).

Les statues meurent aussi (dir. Chris Marker e Allan Resnais, 1953)

Os doze macacos (*Twelve Monkeys*, dir. Terry Gillian, EUA, 1995)

Sans soleil, (dir. Chris Marker, França, 1982).

Stalker (dir. Andrey Trakovsky, Holanda, 1979)

Si j'avais quatre dromadaires (dir. Chris Marker, 1966)

Vertigo (dir. Alfred Hitchcock, 1958)

Instalações Multimídias , Mostras e espaços virtuais

Immemory (1997)

Cd-rom Immemory (1998), Exactchange Books.

Silent Movie (1995)

Zapping Zone, proposals for an imaginary television (1990-1997)

Owls at noon prelude: The Hollow Men (2005)

A farewell to movies (Zurique, 2008)

Passengers (Peter Blum gallery, NY, 2011)

Ilha de Ouvroir – Second Life

Kosinki's youtube channel: http://www.youtube.com/user/kosinki?feature=results_main, com vários videos de Chris Marker como: Idead, KINO, Imagine, Overnight, Tempo Risoluto, entre outros.

Site oficial de Chris marker: <http://gorgomancy.net/HTML/menu.html>

ANEXOS

ANEXO 1 – POEMA *LA JETÉE*

Henri MICHAUX – Mes propriétés, L'espace du dedans (1930)

La Jetée

Depuis un mois que j'habitais
Honfleur, je n'avais pas encore vu la
mer, car le médecin me faisait garder
la chambre.

Mais, hier soir, lassé d'un tel
isolement, je construisais, profitant du
brouillard, une jetée jusqu'à la mer.

Puis, tout au bout, laissant pendre
mes jambes, je regardai la mer, sous
moi qui respirait profondément.

Un murmure vint de droite. C'était
un homme assis comme moi, les
jambes ballantes, et qui regardait la
mer. « A présent, dit-il, que je suis
vieux, je vais en retirer tout ce que
j'y ai mis depuis des années. » Il se
mit à tirer en se servant de poulies.

Et il sortit des richesses en abondance. Il en tirait des capitaines d'autres âges en
grand uniforme, des caisses cloutées de toutes sortes de choses précieuses et des
femmes habillées richement, mais comme elles ne s'habillent plus. Et chaque être
ou chose qu'il amenait à la surface, il le regardait attentivement avec grand espoir,
puis
sans mot dire, tandis que son regard s'éteignait, il poussait ça derrière lui. Nous
remplîmes ainsi toute l'estacade. Ce qu'il y avait, je ne m'en souviens pas au juste,
car
je n'ai pas de mémoire, mais visiblement ce n'était pas satisfaisant, quelque chose
en tout était perdu, qu'il espérait retrouver et qui s'était fané.

Alors, il se mit à rejeter tout à la mer.

Un long ruban ce qui tomba et qui, vous mouillant, vous glaçait. Un dernier débris qu'il poussait l'entraîna lui-même. Quant à moi, grelottant de fièvre, comment je pus regagner mon lit, je me le demande.

ANEXO 2 – JE VOUS ÉCRIT D'UN PAYS LOINTAIN

JE VOUS ÉCRIS D'UN PAYS LOINTAIN

par Henri Michaux

Nous n'avons ici, dit-elle, qu'un soleil par mois, et pour peu de temps. On se frotte les yeux des jours en avance. Mais en vain. Temps inexorable. Soleil n'arrive qu'en son heure.

Ensuite on a un monde de choses à faire, tant qu'il y a de la clarté, si bien qu'on a à peine le temps de se regarder un peu.

La contrariété, pour nous, dans la nuit, c'est quand il faut travailler, et il le faut : il naît des nains continuellement.

II

Quand on marche dans la campagne, lui confie-t-elle encore, il arrive que l'on rencontre sur son chemin des masses considérables. Ce sont des montagnes, et il faut tôt ou tard se mettre à plier les genoux. Rien ne sert de résister, on ne pourrait plus avancer, même en se faisant du mal.

Ce n'est pas pour blesser que je le dis. Je pourrais dire d'autres choses, si je voulais vraiment blesser.

III

L'aurore est grise ici, lui dit-elle encore. Il n'en fut pas toujours ainsi. Nous ne savons qui accuser.

Dans la nuit le bétail pousse de grands mugissements, longs et flûtes pour finir. On a de la compassion, mais que faire?

L'odeur des eucalyptus nous entoure : bienfait, sérénité, mais elle ne peut préserver de tout, ou bien pensez-vous qu'elle puisse réellement préserver de tout ?

Je vous ajoute encore un mot, une question plutôt.

Est-ce que l'eau coule aussi dans votre pays? (je ne me souviens pas si vous me l'avez dit) et elle donne aussi des frissons, si c'est bien elle.

Est-ce que je l'aime? Je ne sais. On se sent si seule dedans, quand elle est froide. C'est tout autre chose quand elle est chaude. Alors? Comment juger? Comment jugez-vous, vous autres, dites-moi, quand vous parlez d'elle sans déguisement, à cœur ouvert?

V

Je vous écris du bout du monde. Il faut que vous le sachiez. Souvent les arbres tremblent. On recueille les feuilles. Elles ont un nombre fou de nervures. Mais à quoi bon ? Plus rien entre elles et l'arbre, et nous nous dispersons, gênées.

Est-ce que la vie sur terre ne pourrait pas se poursuivre sans vent? Ou faut-il que tout tremble, toujours, toujours?

Il y a aussi des remuements souterrains, et dans la maison comme des colères qui viendraient au-devant de vous, comme des êtres sévères qui voudraient arracher des confessions.

On ne voit rien, que ce qu'il importe si peu de voir. Rien, et cependant on tremble. Pourquoi?

VI

Nous vivons toutes ici la gorge serrée. Savez-vous que, quoique très jeune, autrefois j'étais plus jeune encore, et mes compagnes pareillement. Qu'est-ce que cela signifie? Il y a là, sûrement, quelque chose d'affreux.

Et autrefois quand, comme je vous l'ai déjà dit, nous étions encore plus jeunes, nous avons peur. On eût profité de notre confusion. On nous eût dit : « Voilà, on vous enterre. Le moment est arrivé. » Nous pensions : « C'est vrai, nous pourrions aussi bien être enterrées ce soir, s'il est avéré que c'est le moment. »

Et nous n'osions pas trop courir : essoufflées, au bout d'une course, arriver devant une fosse toute prête, et pas le temps de dire mot, pas le souffle.

Dites-moi, quel est donc le secret à ce propos ?

VII

Il y a constamment, lui dit-elle encore, des lions dans le village, qui se promènent sans gêne aucune. Moyennant qu'on ne fera pas attention à eux, ils ne font pas attention à nous.

Mais s'ils voient courir devant eux une jeune fille, ils ne veulent pas excuser son émoi. Non ! aussitôt ils la dévorent.

C'est pourquoi ils se promènent constamment dans le village où ils n'ont rien à faire, car ils bâilleraient aussi bien ailleurs, n'est-ce pas évident ?

VIII

Depuis longtemps, longtemps, lui confie-t-elle, nous sommes en débat avec la mer.

De très rares fois, bleue, douce, on la croirait

contente. Mais cela ne saurait durer. Son odeur du reste le dit, une odeur de pourri (si ce n'était son amertume).

Ici, je devrais expliquer l'affaire des vagues. C'est follement compliqué, et la mer... Je vous prie, ayez confiance en moi. Est-ce que je voudrais vous tromper? Elle n'est pas qu'un mot. Elle n'est pas qu'une peur. Elle existe, je vous le jure; on la voit constamment.

Qui? mais nous, nous la voyons. Elle vient de très loin pour nous chicaner et nous effrayer.

Quand vous viendrez, vous la verrez vous-même, vous serez tout étonné. « Tiens ! » direz-vous, car elle stupéfie.

Nous la regarderons ensemble. Je suis sûre que je n'aurai plus peur. Dites-moi, cela n'arrivera-t-il jamais ?

IX

Je ne veux pas vous laisser sur un doute, continue-t-elle, sur un manque de confiance. Je voudrais vous reparler de la mer. Mais il reste l'embarras. Les ruisseaux avancent; mais elle, non. Écoutez, ne vous fâchez pas, je vous le jure, je ne songe pas à vous

tromper. Elle est comme ça. Pour fort qu'elle s'agite, elle s'arrête devant un peu de sable. C'est une grande embarrassée. Elle voudrait sûrement avancer, mais le fait est là. Plus tard peut-être, un jour elle avancera.