

Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker

Ronaldo Entler

Resumo

Para lutar contra o esquecimento, as sociedades modernas multiplicaram seus arquivos e buscaram metodologias para recompor um suposto fio contínuo da história. Conscientes do fracasso desse projeto, alguns artistas passaram a se apropriar de acervos já constituídos, jogando com as lacunas que neles inevitavelmente restam. Por um lado, reconhecemos nessas experiências um exemplo de como a arte contemporânea se expande sobre territórios que não lhe são próprios. Por outro, encontramos nelas o esforço de dar à memória um outro papel que não simplesmente o de celebrar o passado. Através da obra de Chris Marker, percebemos como o sentido das imagens que registram o passado permanece em construção e, sobretudo, como elas podem ser retomadas como instrumento de crítica e transformação do presente.

Palavras-Chave

Chris Marker, fotografia, cinema, arquivo, história

Abstract

To fight against forgetfulness, modern societies have multiplied their archives and sought for methodologies to reconstruct a supposed historical time line. Aware of the failure of this project, some artists started to avail themselves of collections already constituted, playing with the remaining lacunae. In one way, we recognize in these experiences an example of how contemporary art extends over fields that are unrelated. On the other hand, these experiences reveal an effort to give to memory another role that is not simply a celebration of the past. The work of the French writer, photographer and movie maker, Chris Marker shows how the meanings of documental images remain in construction and above all, how they can be used as an instrument of critic and transformation of the present time.

Keywords

Chris Marker, photography, cinema, archive, history

O século XX produziu muitos arquivos. De um lado, fomos impactados pelos novos instrumentos e métodos de registro e catalogação, de outro, tivemos de reconhecer o potencial destrutivo da própria técnica, revelado por duas grandes guerras, e nos apegamos à memória como forma de lidar com a fragilidade de nossa existência. Hoje, nós nos vemos diante de um novo problema. Produzimos muitos arquivos e, sem poder fazer circular seus documentos, eles mais demarcam o tamanho de nossa amnésia do que constroem efetivamente uma memória.

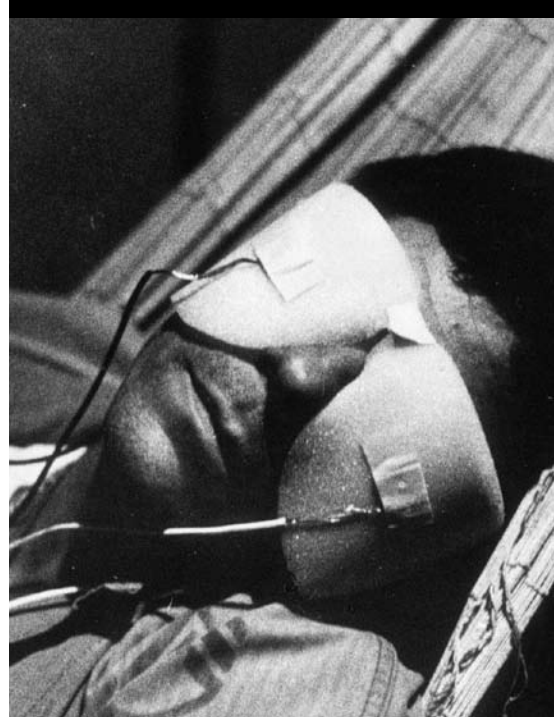
Além dos historiadores e dos gestores dos arquivos que se esforçam para dar sentido às informações acumuladas, os artistas participam cada vez mais desse debate. Chris Marker, escritor, fotógrafo, cineasta francês, é um autor que discutiremos mais detidamente mas, antes disso, vale pontuar outras experiências, não para demonstrar que se trata de uma tendência mas, ao menos, que o problema está devidamente colocado para o campo da arte.

Em 2001, a Universidade de Rennes, na França, realizou o colóquio *Os Artistas Contemporâneos e o Arquivo*¹, dedicado à reflexão sobre diferentes modos de apropriação estética dessa questão. Discutiram-se alguns diferentes vieses: criadores que pensam através de suas obras o papel social dos arquivos; ou que acumulam e organizam documentos e vestígios ligados a seus processos criativos; outros cujas obras assumem a estratégia da coleção e do inventário em seus modos de exibição e, por fim, aquilo que efetivamente nos interessa, artistas que não apenas tomam a memória como tema, mas partem de acervos consolidados e se apropriam de documentos para compor suas obras.

Na 15ª edição do Videobrasil (Festival Internacional de Arte Eletrônicas, em 2005), notamos também a presença marcante de trabalhos experimentais que recorriam aos arquivos. Na ocasião, a comissão de seleção observava:

“Diante do gigantesco repertório audiovisual à nossa disposição, permanece a necessidade de associar a imagem a um discurso, para devolver-lhe alguma vitalidade. Mas recorrer aos arquivos não é apenas revirar o passado que foi alvo do registro. Há também o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe uma forma natural de acumular imagens, a não ser dentro da expectativa sempre fracassada de acumular todas as imagens. Assim, o que se oferece à leitura não é o passado, mas outros tantos olhares que já se lançaram sobre ele, criando novas zonas de foco e desfoque que, em parte, garantem sua sobrevivência e, em outra parte, decretam sua morte”².

Alguns artistas já possuem uma longa trajetória em ações que exploram acervos de imagens já constituídos. Podemos destacar dois exemplos consagrados, o francês Christian Boltanski, numa perspectiva mais autobiográfica e nostálgica, e a brasileira Rosângela Rennó, com uma abordagem mais crítica e politizada dos aparatos de memória. Cada um a seu modo, eles partem de álbuns de família, fotografias 3 x 4 anônimas ou imagens publicadas em jornais. Por vezes, se detêm efetivamente sobre acervos institucionais como fez Rennó no Arquivo Público do Distrito Federal (*Imemorial*, 1994) e no Museu Penitenciário Paulista (*Cicatriz*, 1996 e *Vulgo*, 1998); e Boltanski, nos arquivos municipais



de Berlim (*La Maison Manquante*, 1990) e no Institut National de l'Audiovisuel da França (*6 Septembres*, 2004). O valor dessas experiências não é de reconhecimento unânime e, às vezes, elas parecem invadir um espaço que tradicionalmente é ocupado pelo historiador. No entanto, mesmo que denunciem certa insuficiência da imagem, e nos levem a pensar que seu acúmulo não garante a sobrevivência do passado, esses artistas estão longe de propor um discurso contra a memória.

Há, de fato, propostas mais polêmicas, como a do artista alemão Joachim Schmid. Desde os anos 80, ele sugere – enfaticamente, mas com um fundo de ironia, é certo – que não se produzam mais fotografias, já que há uma proliferação de imagens descartadas que poderiam substituir os novos e redundantes registros feitos todos os dias. Ainda que fale numa espécie de ecologia das imagens, a apropriação que faz de fotografias, algumas delas provenientes de álbuns doados à sua suposta causa, é por vezes entendida como um gesto iconoclasta que mais atenta contra a memória do que a discute.

Boris Kossoy, reconhecido por suas pesquisas no campo da história da fotografia (bem como da história através da fotografia), questiona o valor de tantos arquivos e bancos de imagens que, mais que nunca, se proliferam, e que chama de “geladeiras da memória”. Suspeita sobretudo de algumas formas de utilização das imagens: “os fatos importam menos que sua representação. Criam-se fatos para sua intensa repercussão midiática. Os fatos pelos fatos, esses não mais se sustentam (...). É a vitória da máscara fantástica sobre o ser original” (Kossoy, 2007:140-1).

Podemos extrair daqui um parâmetro para a crítica da exploração da

memória, seja pela arte, pela história, ou pelas ciências em geral, pois não é raro ver espécies de “parques temáticos” serem vestidos com trejeitos da pesquisa histórica ou arqueológica. Ainda que tire proveito do caráter fugidio da realidade, a obra terá força na medida em que ainda dirija seu olhar para aquilo que deu origem ao arquivo, tanto os fatos do passado quanto os outros olhares que orientaram a produção de seus documentos. Podemos valorizar o modo como alguns artistas exploram conscientemente as ambigüidades e lacunas da memória, mas ainda esperamos diferenciar essa atuação dos discursos que, ao contrário, pretendem impor o reconhecimento de um passado desprovido de sentido, por meio da espetacularização e da monumentalização.

A origem dos arquivos na poesia

A memória sempre foi substrato para a arte. Para os gregos antigos, era Mnemosine (a Memória), irmã de Cronos e mãe das Musas, quem tornava possível a história, mas também a poesia, a música, a dança. O helenista Marcel Detienne lembra o papel do poeta numa Grécia arcaica, mais antiga do que aquela Grécia clássica que costumamos estudar: o poeta, alcançando a verdade através de Mnemosine, não apenas recorda os feitos do herói, ao contrário, alguém apenas se torna herói pelo agenciamento de sua palavra, a cada vez que esta é pronunciada (cf. Detienne, 1988:19-20). Dentro de uma concepção pré-filosófica de verdade, a palavra do poeta é inquestionável, ela não apenas se refere a algo que é, mas *faz com que algo seja*, um gesto que é mais divino que humano, graças ao respaldo de Mnemosine. O destino do herói não está resolvido, ele entra em jogo a cada vez que seus feitos são objeto do relato. Esta palavra é concreta, cantada, carregada de visualidade, exige entonação da voz e expressão corporal, é mais da ordem da performance que do conceito. Por sua vez, esta memória mítica é viva, não se situa na distância do tempo, porque faz o passado desfilar diante dos olhos para dar sentido ao presente, mas de maneira sempre provisória, até que o mito seja novamente ritualizado.

Quando a Grécia começa a esboçar a estruturação de suas cidades e de suas filosofias, as no-

ções de memória e verdade tendem a se dissociar. Mas é também pelas mãos do poeta que a memória passa a um domínio terreno, efetivamente humano, sujeito à escolha, à opinião e ao equívoco. Atribui-se a Simônides de Céos, poeta grego do século VI a.C. que não declama por inspiração divina, mas por ofício, a invenção da mnemotécnica. De algum modo, ele demarca um momento de distinção entre a palavra do poeta, que permanece ambígua, imagética, afetiva, ilusionista, e a palavra do filósofo, abstrata, precisa, unária, a quem passa a caber a relação com a verdade (Detienne, 1988:57-60). Quando a história também se distancia dos mitos, as alegorias dão lugar às referências lógicas e ao discurso linear, a inspiração dá lugar à coleta sistemática de evidências, e o arquivo tende a surgir como forma sistematizada da memória. Mas ele preserva uma conexão com sua origem poética. Em sua tentativa de recompor uma história dos arquivos, Fausto Colombo reencontra Simônides como personagem fundador: baseada numa imaginação que associa fatos a imagens, para distribuí-los em lugares que serão acessados pela imaginação, sua mnemotécnica é precursora de um modo de funcionamento de todo arquivo, que é sempre uma memória representada sob a forma de um espaço navegável (Colombo, 1991:30-1). Na Grécia clássica, a época dos grandes filósofos mas também dos sofistas, lembrar não é mais uma concessão divina, torna-se uma técnica acessível aos homens, operada segundo ordens escolhidas conscientemente. A narrativa tal e qual é feita pelo poeta é um dentre os modos possíveis de articular os dados dessa memória secularizada. Por isso, ao contrário do filósofo, sua palavra está dotada de ambigüidade, de sentidos potenciais. Contemporaneamente, mesmo diante das memórias tecnológicas, dirá Colombo, os arquivos que dela resultam são, mais do que nunca, um acúmulo extremamente fragmentário de signos num espaço complexo. Tentando dar conta de representá-lo, o labirinto é a metáfora que elege para começar e encerrar a análise das velhas e novas formas que os arquivos assumem (1991:124).

Quando uma potência divina não mais garante a relação com a verdade, a memória passa a se constituir de imagens fragmentárias, organizadas num espaço que se assume como arbitrário. Onde

há imagens há jogo: de um lado, os métodos e técnicas mnemônicas não são capazes de preencher todas as folgas, de outro, a ânsia de resolvê-las deixa sobras, rebarbas, sobreposições, constroem um espaço pouco homogêneo, incapaz de responder com precisão aos encadeamentos que se pretende dar aos fatos do passado. Enquanto uma historiografia positivista tenta superar tal condição, o artista a explora, joga com ela.

Memória e poder

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

Uma imagem como a fotografia oferece poucas garantias de uma leitura inequívoca, pois o discurso que produz é poroso, permeável às intenções com as quais é confrontado. Relembremos o que dizem os autores mais consagrados... Segundo Barthes, ainda que ateste a existência de um referente no passado diante da

câmera, uma foto apenas é capaz de dizer “isso foi” (1984:140) – o que já é suficiente para caracterizar-lhe uma visão realista da fotografia. Benjamin, citando Brecht, sugere que a fotografia de uma fábrica diz pouco sobre sua realidade, sobre as relações reificadas que produz (1994:106). Gisèle Freund conta como se surpreendeu ao ver uma de suas fotos, que mostrava a venda de ações ao ar livre na Bolsa de Paris, ilustrando reportagens com sentidos opostos: primeiro, a “alta na bolsa de Paris”, depois, o “pânico na bolsa de Paris” (1976:142). Susan Sontag discute o modo como o material reunido por fotógrafos de guerra pode ser útil em campanhas anti-belicistas, assim como pode, igualmente, difundir a imagem de um admirável heroísmo que exige que a guerra vá até suas últimas conseqüências (2003:36).

Quando nos deparamos com situações desse tipo, denunciemos a manipulação da imagem, como se ela pudesse existir num estado originário de pureza. Um mínimo de consciência sobre o modo de produção das imagens nos demonstra que uma foto “não manipulada” é uma noção retórica que, no máximo, serve para reivindicar uma “autoridade original” sobre o discurso, quando ele resulta em leituras divergentes. Conforme o caso, essa “autoridade” pode ser reivindicada pelo retratado que dirá: “o fotógrafo distorceu a minha imagem”; ou pelo fotógrafo que dirá “o jornal modificou a minha imagem”; ou pelo jornal que dirá: “o leitor interpretou de modo errado a nossa imagem”. Reconhecer ou não a veracidade deste ou daquele discurso é uma questão de ser ou não solidário com esta ou aquela autoridade.

No final das contas, só um ato de poder é capaz de empurrar a fotografia para uma posição que lhe faz “querer dizer algo”. Alguns acervos são concebi-

dos para permanecer fechados, para poupar a memória da imprecisão do olhar humano. Estão bem representados pelos tradicionais arquivos de aço, associados ao uso burocrático dos documentos: são opacos, pesados, ruidosos, feitos para não serem abertos. Nesse cárcere, a imagem se torna uma espécie de prisioneiro privado de suas possibilidades de trânsito até que lembre, que diga, que confesse aquilo que se quer ouvir. Feito isso, ela deverá então circular e ser exposta para testemunhar o que dela foi arrancado à força.

Não apenas a imagem está sujeita ao poder, mas o próprio passado, como lembra Regine Robin, num ensaio que discute a saturação da memória como forma de esquecimento:

“o passado não é livre. Ele é regido, gerido, conservado, explicado, narrado, comemorado ou odiado. Seja celebrado ou ocultado, ele é um investimento fundamental do presente (...). Sobrevém uma nova conjuntura, um novo horizonte de expectativas, a necessidade de novas bases, e nós o descartamos, esquecemos, colocamos à frente outros episódios, reencontramos, reescrevemos a história, inventamos, em função de exigências do momento, antigas lendas” (Robin, 2003:27).

Essa perspectiva é assustadora. A flexibilidade no uso de documentos históricos sempre nos suscita o temor de abusos interpretativos como, por exemplo, aqueles que visam minimizar os efeitos das ditaduras, guerras e genocídios. Esse tipo de revisionismo não se beneficia da liberdade de interpretação mas, antes, da negação e da ocultação das evidências. A pior coisa que pode acontecer a um documento é ele ter sua circulação substituída por uma de suas leituras (isso é análogo à suposição de que a explicitação do veredicto torna dispensável o julgamento, um ato fascista por natureza). Em contrapartida, a melhor coisa que pode acontecer ao documento, até mesmo como forma de evitar apropriações abusivas, é fazê-lo aparecer, e confrontá-lo com uma multiplicidade de métodos e propósitos (por sua vez, é nessa perspectiva que o desejo de restaurar as democracias vem sempre acompanhado da abertura de arquivos obscuros³).

Sabemos dos perigos de pensar a história como *ficção* ou *pura subjetividade*. Mas, ao querer evitar tal relativismo, ainda precisamos fazer uma in-

finidade de ponderações antes de usar termos como *documentário* e *objetividade*. Não é necessário anular as especificidades que separam a arte e a história, mas a imagem não reconhece essa fronteira. Diante dela, essas dicotomias apenas existem como uma espécie de moralismo, o mesmo que nos impede de falar em realismo quando estamos no território da arte, ou de poesia, quando estamos no território da história.

A imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada. Ela não preenche as lacunas da memória. Ela apenas detém o olhar numa de suas beiradas, ajudando a dar impulso par o salto que leva o olhar ao passado, por caminhos que nunca são contínuos e lineares. Uma narrativa constituída desse modo, a partir de vestígios incompletos como ruínas, será feita, como propunha Walter Benjamin, de solavancos, asperezas e arestas, uma narrativa que permanece esburacada (Gagnebin, 2004:99-100).

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

O passado não é algo resolvido, pronto para ser recuperado por uma fotografia bem feita e um olhar bem instrumentalizado. Apesar disso, a fotografia nos convida sempre a encontrar o vínculo com uma realidade que a originou, mesmo que pouco tenha a dizer sobre ela (apenas que “isso foi”). Mas o pouco que diz, diz intensamente. Portanto, todas essas dúvidas não pretendem afirmar um caráter absolutamente ficcional da imagem, mas dar uma medida mais honesta ao seu realismo⁴. A

imagem mais profundamente nos vinculará ao passado, quanto menos resolvido estiver seu discurso. Assim também os arquivos seduzem por sua imperfeição. Pois, se nos fosse possível lembrar de tudo, empacariamos como Funes, personagem de Borges, obcecado pela memória e capaz de lembrar todos os nomes, fatos, e cenas que atravessaram sua existência, tudo organizado através da atribuição precisa de um número para cada coisa (Borges, 1999).

Os arquivos abertos de Chris Marker

Chris Marker é um escritor, fotógrafo e cineasta conhecido em círculos muito restritos, mas que tem sido redescoberto através de mostras recentes, algumas delas mais ligadas ao circuito das artes plásticas do que do cinema. No Brasil, até este momento, há apenas um DVD lançado oficialmente que inclui dois de seus filmes, *La Jetée* (1962) e *Sans Soleil* (1983). Desde que dirigiu a série de livros de viagem da coleção francesa *Petite Planète*, nos anos 50 e 60, suas imagens sempre foram produzidas e mostradas dentro de uma itinerância, que conecta fatos testemunhados em tempos e lugares distantes do mundo, bem como faz interagir aspectos diversos das linguagens audiovisuais. Iniciou sua carreira cinematográfica nos anos 50 e, nas últimas cinco décadas, assinou vários roteiros, direção ou outras colaborações em dezenas de documentários, quase sempre com temáticas políticas, e todos eles entendidos sob o rótulo do cinema experimental.

A força de seus trabalhos resi-



Sem Sol e La Jetée, DVD lançado no Brasil

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

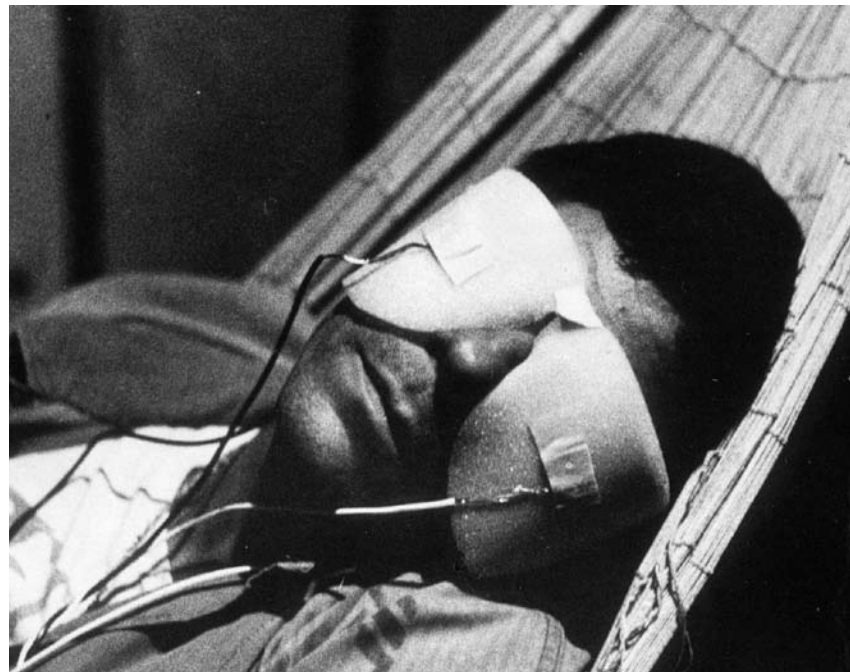
No documentário *Lettre de Sibirie* (*Carta da Sibéria*, 1957), Marker demonstra isso com muita precisão. Ele repete três vezes uma mesma tomada da cidade de Irkutsk, capital de uma das repúblicas soviéticas, mas acompanhando-a de trilhas sonoras e textos diferentes: a primeira delas, apologética, destaca os trabalhadores felizes construindo um lugar melhor para viver; a segunda, crítica, exhibe uma cidade sombria com trabalhadores miseráveis em condições escravas; e, a terceira, ponderada, descreve

os soviéticos em seus esforços para melhorar as condições de sua cidade. A mesma imagem parece legitimar os três relatos de modo igualmente convincente.

Com uma vasta obra documental, seu trabalho mais conhecido é, no entanto, *La Jetée*, filme de ficção que não é único, mas certamente um dos pioneiros em sua estratégia. Feito a partir de fotografias estáticas, refilmadas e montadas como cinema, apresenta-se em seus créditos como um *fotoromance* (e, paradoxalmente, como cine-romance, numa versão lançada em livro). Se o tempo é o elemento essencial da linguagem cinematográfica, Marker demonstrará que sua evocação não depende do movimento da imagem. Neste filme, o tempo existe mais como fluxo da consciência garantido pela relação entre fotografias, trilha sonora e narração. Existe também como tema essencial do próprio filme.

A história começa num campo de concentração situado sob o que restou de Paris depois da 3ª Guerra Mundial. Marker incorpora aqui questões já referenciadas em outros de seus documentários, sobretudo o fracasso de uma noção de progresso prometida pelo pensamento moderno. Nesse mundo subterrâneo, um prisioneiro é recrutado para participar de experiências com viagens no tempo, possíveis graças a uma forte lembrança de sua infância. Essas viagens tiram proveito da capacidade que uma tensão do passado tem de afetar o presente: o trauma de ter presenciado a morte de um homem e, em contrapartida, a visão acalentadora do rosto

Cena de La Jetée, 1962





Ouvroir, espaço concebido por Chris Marker para o Second Life.

de uma mulher desconhecida, presente no mesmo local, o terminal do aeroporto de Orly.

A camada essencial desta trama é interior ao personagem, mas a violência em questão consiste justamente na apropriação utilitária dessa lembrança privada. Não é novidade que o fascismo faz um uso casuístico da memória: a nostalgia de um passado melhor, traduzida como resgate de uma identidade nacional, um bem coletivo a ser reconstruído e que serve de pretexto para cercear a liberdade do indivíduo. Em *La Jetée*, a memória pessoal também é colocada a serviço da ordem social, no caso, uma concepção de sobrevivência que, contraditoriamente, torna a vida descartável. Tudo nesse filme, sua narrativa e sua técnica, é uma reflexão sobre o tempo, e raramente forma e conteúdo trabalham de modo tão consonante a serviço de um tema tão abstrato. *La Jetée* é um trabalho original, feito com imagens inéditas, mas não deixa de trazer releituras e citações, por exemplo, uma fotografia de Robert Capa feita durante a Guerra Civil Espanhola (1936), ou o filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.

Percorrendo vários continentes, Marker constituiu um vasto arquivo de registros fotográficos e cinematográficos que não são resolvidos pela cata-

logação, e que podem ser retomados em seus trabalhos, mesmo que não tenham sido feitos especialmente para tais ocasiões. Com frequência, recorre também a imagens de terceiros, fragmentos de documentários e notícias televisivas. Muitas dessas imagens podem ser encontradas em mais de um trabalho, geralmente filmes, mas também livros, exposições ou ainda experiências multimidiáticas, como o cd-rom *Immemory* (realizado em 1997, na ocasião de uma exposição de seus trabalhos no Centro Georges Pompidou, de Paris), ou a ilha *Ouvroir* criada dentro do *Second Life*⁵ (reprodução virtual da exposição apresentada simultaneamente no Museu de Design, em Zurique, em 2008).

Seu gosto pela reinvenção começa consigo mesmo: Chris Marker, que aparece em alguns trabalhos na forma de heterônimos e alter-egos, já é, na verdade, o pseudônimo de um certo Christian François Bouche-Ville-neuve, nascido na França, numa cida-

de que varia conforme a biografia a que recorreremos, alguém que raramente fala sobre si mesmo. Numa de suas raras entrevistas, na ocasião do lançamento do mesmo DVD recentemente editado no Brasil, ele conclui: “vinte anos separam *La Jetée de Sans Soleil*. E outros vinte anos até o presente. Nestas condições, se eu pudesse falar em nome dessas pessoas que fizeram esses filmes, não seria uma entrevista, seria espiritismo”⁶.

Le fond de l'air est rouge (1977), filme que analisa as conturbações políticas dos anos 60 pelo mundo, é exemplo de uma obra feita a partir das imagens de seu próprio arquivo, algumas inéditas, outras não. Desde o início, ele anuncia sua estratégia de confrontar imagens de fontes distintas: ele se apropria de outra experiência emblemática de montagem cinematográfica, *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925), que orientará a leitura dos registros de outros conflitos mais recentes. Conforme Ursula Langman, nesse trabalho, Marker “distingue duas formas de recalçamento visual: o de imagens que sobram depois de concluída a montagem de um filme, sem terem sido utilizadas na sua versão definitiva, e o das que são transmitidas pela televisão, em noticiários, e que acabam por perder o significado devido à sucessão arbitrária em que são apreendidas, desaparecendo na ‘não memória coletiva’” (Langman, 1986:30).

Marker sabe que o sentido da imagem se move junto com a história. Na releitura que faz de alguns registros antigos (no caso, feito para um de seus primeiros filmes, *Olympia 52*, 1952), reconhece o cavaleiro da equipe chilena de hipismo, nas Olimpíadas de Helsinque, que mais tarde se tornaria o general Mendoza, braço direito de Pinochet. A partir dessa cena, a voz em *off* de Marker conclui, em *Le fond de l'air est rouge*: “nunca sabemos o que estamos filmando”.

Em *Sans Soleil*, ele também retorna às imagens de arquivo, saltando entre diferentes regiões do mundo, mas notadamente entre o Japão e dois países africanos, Guiné-Bissau e Cabo Verde. Nesse trabalho ele discute a história e o tempo, ainda sob uma forma documental, mas através de vozes



Cena de *Olympia 52*, 1952.

inventadas: uma mulher anônima lê as cartas de um personagem fictício, um cineasta chamado Sandor Krasna, que fala sobre as imagens que registrou em suas viagens pelo mundo.

Marker explicita o privilégio que é poder atuar nas brechas da memória. Numa passagem de *Sans Soleil*, ele supõe um personagem que nos lembra o “memorioso” Irineo Funes de Borges. Trata-se de um homem de um futuro em que nada precisaria ser lembrado, simplesmente porque nada seria esquecido. E conclui: “uma memória total é uma memória anestesiada”. Por curiosidade e compaixão, esse homem do futuro decidiria estudar seus infelizes ancestrais, que ainda padeciam do esquecimento. Indo até eles, numa viagem semelhante à de *La Jetée*, acabaria por descobrir a beleza dessa inconsistência que nos permite a emoção de lembrar.

Jogar com a memória é uma atividade tanto poética quanto política. Marker, como Benjamin, vê a possibilidade de dar à história e aos registros técnicos um papel revolucionário. Para ambos, narrar a história não é restituir o passado. Antes, é um ato transformador do presente ou, pelo menos, construtor de uma utopia. Os saltos promovidos pelos filmes de Marker se dão em múltiplas direções: com

freqüência ele flerta com a ficção científica, imaginando no futuro uma lembrança sobre o presente (cf. Grélier, 1986:17). Além de *La Jetée* e *Sans Soleil*, esse exercício reaparece em *2084* (1984), filme que, para comemorar o centenário da lei que legalizou os sindicatos na França, se coloca imaginariamente na ocasião de seu bi-centenário. Nessa mesma direção se coloca o título de um trabalho recente de Marker, *Le souvenir d'un avenir* (*A lembrança de um futuro*, 2001), focado na vida e obra da fotógrafa Denise Bellon.

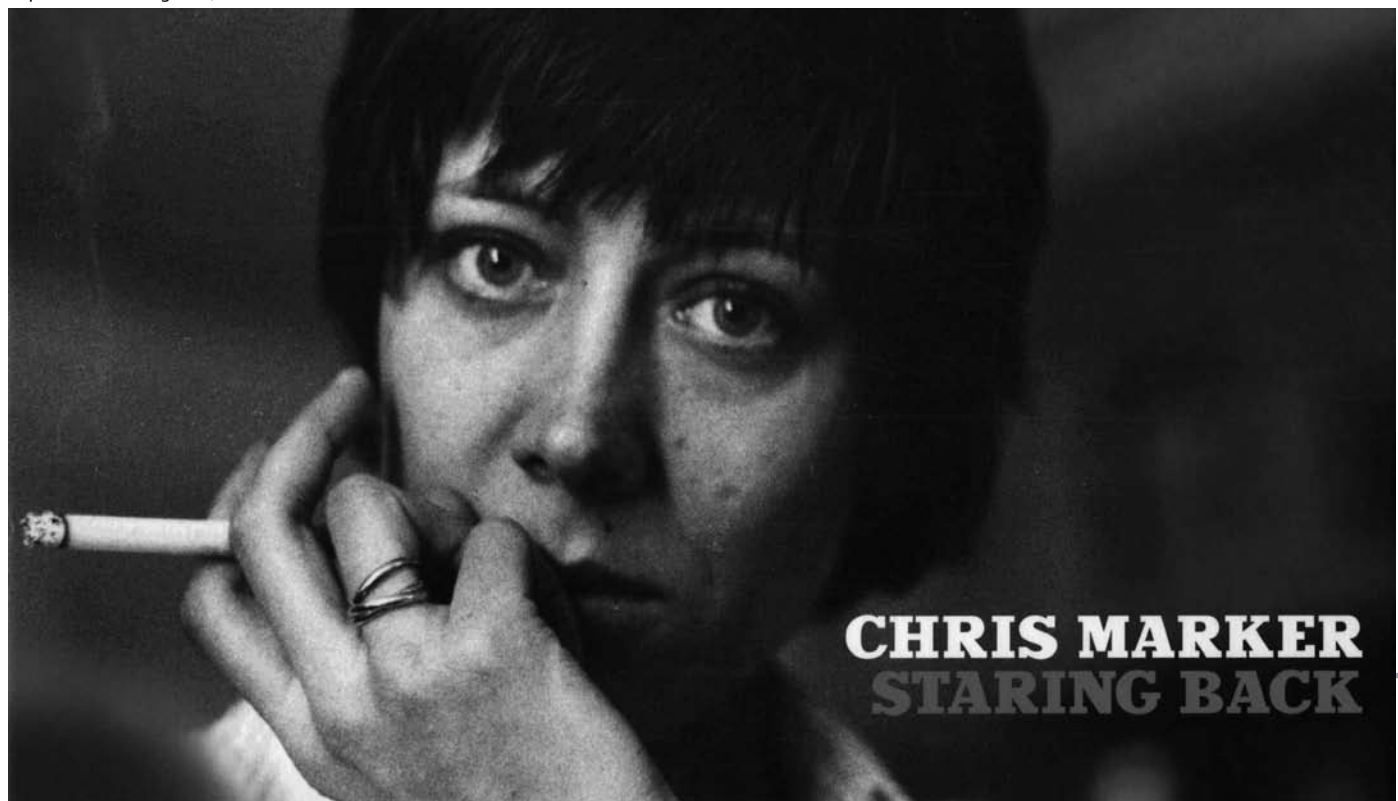
Lembramos aqui de uma consideração feita por Andreas Huyssen, mais preocupado com a ação da memória na construção do futuro, que com sua estabilização por meio da monumentalização e da musealização. Após percorrer o conjunto de fatores que constroem uma civilização, ao mesmo tempo, excessivamente dedicada à memória e atormentada pelo medo do esquecimento, diz esse autor:

“Dado que a memória pública está sujeita a mudanças – políticas, geracionais e individuais -, ela não pode ser armazenada para sempre nem protegida em monumentos (...). Se o sentimento de tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memória contemporâneas, não devemos esquecer que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão. Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir

os passados usáveis dos passados dispensáveis. Precisamos de discriminação e rememoração produtiva e, ademais, a cultura de massa e a mídia virtual não são incompatíveis com esse objetivo. Mesmo que a amnésia seja um subproduto do ciberespaço, precisamos não permitir que o medo e o esquecimento nos dominem. Aí então, talvez, seja hora de lembrar o futuro, em vez de apenas nos preocuparmos com o futuro da memória” (Huyssen, 2000:37).

A exposição *Staring back* (difícil de traduzir, algo como “olhando detidamente de volta”) é um dos últimos trabalhos de Chris Marker – mesmo que “último” soe vazio numa trajetória de tantas reapropriações. É, como já havia sido o cd-rom *Immemory*, uma reflexão sobre sua trajetória, não com o intuito de demarcar seu lugar na história do cinema e da fotografia mas, ao contrário, de garantir a permanente itinerância das imagens que compõe seu arquivo. O recorte que apresenta nesta série de fotografias (tomadas entre 1952 e 2006) não exalta o que

Capa do livro *Staring Back*, 2007.



CHRIS MARKER
STARING BACK



São Paulo em Revista, p.53

¹O colóquio, cujos textos estão publicados no livro homônimo, *Les Artistes Contemporains e l'Archive* (Poinsot et Alii, 2004), foi complementado pela exposição *L'Archive entre collection et production*, organizada por Ramon Tio Bellido e Laurence Le Poupon.

²Texto da Comissão de Seleção do Festival, composta pela curadora do evento, Solange Farkas, e por Ronaldo Entler, André Brasil, Christine Mello, Eduardo de Jesus (Farkas: 2005:27).

³Como exemplo recente, os arquivos do Deops de São Paulo, aparelho de combate à subversão ligado à ditadura militar, foram abertos para a pesquisa e para a visitação, sob a coordenação de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, professores da Universidade de São Paulo. É igualmente significativo o gesto que fez de seu edifício, incluindo antigos espaços de prisão e tortura, um espaço público dedicado às exposições de arte, ligado à Pinacoteca de São Paulo.

⁴Discutimos as possibilidades desta concepção de realismo num artigo anterior, "Testemunhos Silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea" (Entler, 2006).

⁵Second Life: <http://slurl.com/secondlife/Ouvroir/186/68/40>. Visitado em 13/06/2008

⁶Entrevista à Samuel Douhaire e Annick Rivoire. "Rare Marker", in *Libération*, 05/03/2003 (Citado no blog *Notes from the Era of Imperfect Memory* (<http://www.chrismarker.org/2008/04/time-travel>), consultado em 10/05/2008, e também em Horigan, 2007:149).

Referência Bibliográficas

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

Bellour, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

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

Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso" in *Ficcione*. Madri: Alianza, 1999.

Colombo, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Detienne, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Entler, Ronaldo. "Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea". In: *Ars - Revista do Departamento de Artes da ECA-USP*. São Paulo: ECA-USP, 2006.

Farkas, Solange et alii. Performance. *15o Festival Internacional de Arte Eletrônica – Video Brasil* (catálogo). São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

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

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

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

Herkenhoff, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente" in Rennó, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.

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

Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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

Poinsot, Jean-Marc et alii. *Les Artistes Contemporains e l'Archive. Interrogation sur le sens Du temps et de la memmoire a l'ere de la numerisation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Robin, Régine. *La memoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

Samain, Etienne. *Moroneta Kamayurá*. Rio de Janeiro: Lidador, 1991.

Siqueira, Marília Rocha de. *O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário* (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

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

Suppia, Alfredo L. P. O.. "La Jetée: 'documentário' do futuro" in *Studium* n. 14. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2003.

Weber, John; Macdonald, Gordon. *Joachim Schmid: Photo-works 1982-2007*. Londres: Steidl Press , 2007.

Ronaldo Entler

Professor de Análise da Imagem da FACOM-FAAP e de Multimeios da FAP-FAAP. Jornalista, Mestre em Multimeios pelo IA-Unicamp, Doutor em Artes pela ECA-USP e Pós-Doutor pelo IA-Unicamp.