

Imagem, Tempo e Memória:Uma leitura benjaminiana do filme *Sans soleil*, de Chris Marker

Henrique Codato

Resumo

Este artigo pretende estabelecer um diálogo entre a obra *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker e as noções de imagem, memória, acontecimento e história, tais como apresentadas por Walter Benjamin e discutidas por Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, entre outros teóricos. Ao percorrer alguns textos destes pensadores, nosso objetivo é desenvolver algumas reflexões sobre a imagem no cinema markeriano, levando em conta sua dimensão indicial, entendendo-a como um traço, um vestígio da história inacabada, sobrevivente do tempo e elemento fundamental da experiência e da memória.

Palavras-chave: Benjamin; Marker; cinema; imagem; tempo; memória

Abstract

This paper intends to relate Chris Marker's film *Sans Soleil* (1983) to the Benjamin's concepts of image, memory and history, taking the ideas of Giorgio Agamben and Didi-Huberman as fundamentals. The major aim is to think about the image in Marker's cinema, considering its indicial dimension, trying to understand it as a kind of residue, a sign of an unfinished history, a conditional factor to the experience of the memory.

Keywords: Benjamin; Marker; cinema; image; time; memory.

Compreendido para além do gênero documental, o filme *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, poderia ser descrito como uma espécie de ensaio cinematográfico no qual o diretor, utilizando uma personalidade fictícia – a do *cameraman* Sandor Krasna –, disserta sobre questões como o tempo e a memória, por meio dos comentários feitos por Florence Delay de suas cartas escritas e enviadas do Japão e da África, mais precisamente da Guiné-Bissau e do Cabo Verde. Tal leitura é atravessada por uma série de imagens, muitas vezes desconexas, que desfilam diante de nossos olhos numa montagem que poderia ser comparada a um fascinante álbum de fotografias, registro mágico do tempo, composto de partículas diversas de um mundo interpretado.

Walter Benjamin é, por excelência, o filósofo das imagens; “aquele que leu praticamente tudo”, segundo Susan Sontag (2003). A imagem é sua obsessão, presente tanto como objeto de seus mais variados estudos sobre arte e estética, quanto manifesta na forma anacrônica de sua escrita barroca, por vezes de um hermetismo fora do comum. Como afirma Maurício Lissovsky (2005), tentar uma apresentação sistemática do pensamento benjaminiano é tarefa impossível, justamente pelo caráter fragmentário de suas idéias, distribuídas em um discurso quase caleidoscópico, uma espécie de “prosa interrompida”.

Sabemos que, em vários de seus trabalhos, Benjamin se atarda sobre a questão da fotografia, esse “bordel sem paredes”, nas palavras de Marshall McLuhan (1992). Já em 1931, em seu texto “Pequena História da Fotografia”, Benjamin afirmava que, ao olhar uma imagem fotográfica, o observador tem a irresistível necessidade de buscar, naquilo que vê, a ‘pequena centelha do acaso’, “do aqui e do agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, procurando o lugar imperceptível em que o futuro se aninha” (BENJAMIN, 1985, p. 94). Talvez seja essa mesma centelha que o cinegrafista fictício de Marker tenta encontrar em cada uma das imagens que registra através de sua câmera errante.

Tanto nos escritos de Benjamin quanto na obra de Marker é possível identificar uma espécie de jogo pela procura do “verdadeiro olhar”¹, como nos propõe Catherine Gillet (*in* Dubois, 2002)². A autora afirma que esse olhar verdadeiro, herança vertoviana por excelência, caracterizaria-se essencialmente pela qualidade da presença, pela inscrição de uma luz advinda dessa mesma centelha do acaso, pela manifestação de uma realidade que só pode ser encontrada nas primeiras fotografias, essas imagens “tão belas e inabordáveis” (BENJAMIN, *Idem*, p. 107).

É justamente ao atentarmos para o desejo irresistível do *cameraman* de *Sans soleil* de captar imagens, que poderíamos compará-lo ao colecionador benjaminiano, o arquivista, aquele que organiza as imagens, que as monta. E montar é também elaborar, classificar, dar uma nova denominação temporal no espaço da obra. Mais do que propor uma reflexão sobre o tempo, *Sans soleil* busca atingir, através de um interessante casamento entre imagem e discurso, a própria consciência do olhar. Ao paralisar, ao capturar a imagem, o cineasta fictício de Marker mostra-a em sua mais impúdica nudez. É essa “pausa” da imagem, segundo Gillet (*Idem*), o artifício que lhe permitiria atingir a “pose”, o momento singular, a aparição única de uma realidade longínqua por mais próxima que ela esteja. Em cada instante captado, o tempo mesmo de uma imagem seria revelado, tempo este

¹ O termo utilizado pela autora é *vrai regard*.

que o cinema de Marker vem revestir de uma presença, buscando alcançar a punjança das coisas, algo próprio daquelas velhas imagens fotográficas que Benjamin admira, aquelas que antecipam o advento do instantâneo. Para Gillet (*Ibidem*), é exatamente neste investimento que residiria a aura benjaminiana.

O que propomos neste trabalho é justamente estabelecer um diálogo entre a obra de Marker e as noções de imagem, memória, acontecimento e história, tais como apresentadas por Walter Benjamin e discutidas por Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, entre outros teóricos. Ao percorrer alguns textos destes pensadores, nosso objetivo é desenvolver algumas reflexões sobre a imagem no cinema markeriano, levando em conta sua dimensão indicial, entendendo-a como um traço, um vestígio da história inacabada, sobrevivente do tempo e elemento fundamental da experiência e da memória.

Uma leitura benjaminiana de *Sans Soleil*

Uma mulher não identificada³ lê e comenta as cartas recebidas por parte de um amigo, um *cameraman* chamado Sandor Krasna, que percorre o mundo capturando impressões e, ao mesmo tempo, interrogando-se sobre aquilo que é registrado em sua câmera. Eis aqui uma breve descrição de *Sans soleil*. O filme não é um relato de viagem, mas poderia sê-lo; afinal, são as cartas e a câmera de Krasna que guiam, ao mesmo tempo, cineasta e espectador. Eles são levados a visitar dois lugares extremos, o Japão e a África, apresentados, por assim dizer, como uma espécie de antíteses complementares que servem-lhe de inspiração para refletir acerca do tempo e da memória.

O tempo do olhar é um tempo improvável, nem vivido de dentro, nem percebido de fora. Ao transformá-lo em imagem, Marker se vale de sua extensão, encontrando nela um “presente que dura”, um tempo onde a clivagem do passado e do presente desaparece, colocando a totalidade da vida em confrontação direta com o instante da morte (DUBOIS *in* Dubois, 2002, p.38). Dessa forma, *Sans soleil* tem o mérito de incorporar intimamente sua matéria-prima, proporcionando uma espécie de auto-revelação e de auto-expressão da imagem, respondendo de maneira livre e direta ao mundo, ou, se preferirmos, dando-lhe de volta a realidade representada por meio da câmera.

A memória, um dos temas prediletos do cinema de Marker, é elemento capital também em *Sans soleil*. O testemunho apresenta-se para Krasna sob o signo da impossibilidade; logo, seu discurso é construído a partir da cisão marcada entre o real vivido e a tentativa

³ A voz da narradora é de Florence Delay, escritora, atriz e roteirista francesa.

de sua representação. É deste mundo de aparências, domínio da linguagem, que fala o *cameraman*, “lugar no qual o ser humano travaria sua luta pela verdade”, segundo Giorgio Agamben (2002, p.103). A apropriação dessa linguagem pelo homem é, para Agamben, fato que transformaria a natureza (*la nature*) em rosto (*visage*), estado de exposição irremediável do homem e, paradoxalmente, sua única possibilidade de dissimulação (*Idem*).

Para falar do olhar, o autor nos oferece uma alegoria:

Je regarde quelqu'un dans les yeux: ils se baissent – c'est la pudeur du vide qui est derrière le regard – ou bien ils me fixent à leur tour. Et ils peuvent me regarder avec effronterie, exhibant leur vide comme si, derrière, il y avait un autre œil abyssal qui connaît ce vide et s'en sert comme une cachette impénétrable ; ou bien avec une impudence chaste et sans réserve, laissant passer dans le vide de nos regards amour et parole⁴ (AGAMBEN, *Ibidem*, p. 105).

Essa reflexão de Giorgio Agamben serve-nos perfeitamente para descrever o jogo de sedução estabelecido entre a objetiva da câmera de Krasna e o olhar fugidio de uma das mulheres de Bissau. “Eu a vejo, ela me viu, ela sabe que eu a vejo”, descreve a narradora. Como “A Passante” de Baudelaire, retrato maior do *flâneur* benjaminiano (BENJAMIN, 2002), cujos os olhos cruzam os do poeta fazendo-lhe renascer, a mulher de Bissau sacrifica seu olhar e, nessa astúcia, revela a própria eternidade, que equivaleria a 1/25 de segundo, praticamente o tempo da duração de uma imagem cinematográfica. Segundo Lissovsky (*op.cit.*, p. 13), a noção de memória para Benjamin utiliza essa reciprocidade do olhar como sua metáfora constituinte. Ela não é de forma alguma unidirecional, mas bidirecional, manifestando-se no *agora*, lugar “onde o passado visa, na mesma medida em que é visado, o futuro” (*Idem*).

Essa dupla articulação da memória, esse movimento de reciprocidade, permiti-nos entrever uma fissura, uma abertura no tempo que faz com que o instante deixe de ser pontual, ganhando nova espessura. Michael Löwy, ao propor uma interpretação para a Tese IX⁵ *Sobre o conceito da história*, diz que uma das chaves para compreender a estrutura significativa do tempo construída por Benjamin seria apreendê-la através da alegoria com as *Correspondências* de Baudelaire, relacionando elementos do sagrado e

⁴ “Olho alguém nos olhos; eles se baixam – é o pudor do vazio que se encontra por detrás do olhar. Ou então, por sua vez, eles me fixam. Eles podem me mirar de forma a enfrentar-me, exibindo o vazio como se, mais para além, houvesse um olho abissal que serve-se dele como um esconderijo impenetrável; ou ainda, ao utilizá-lo, de forma casta e sem reserva, deixa passar, neste hiato de nossos olhares, amor e palavra.” (Nossa tradução).

⁵ Para o trecho da Tese IX de *Sobre o conceito da história*, ver “Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’”, de Michael Löwy, Ed. Boitempo: São Paulo, 2007.

do profano, da teologia e da política. Escrever a história não seria recuperar o passado, “mas criá-lo a partir de nosso próprio presente; ou melhor, é interpretar as pegadas que o passado deixou, transformando-as em signos”, nas palavras de Stéphane Mosès (1989, p.123). Essa fissura imprevisível, essa ruptura da temporalidade histórica – e portanto cronológica – seria, para o Mosès (*Idem*), o que Benjamin chama de *redenção*, alcançada, talvez, pela tarefa de rememoração, observada não mais a partir de sua tangencialidade com o futuro, mas vislumbrada como “a possibilidade presente de realizar o que nos foi negado” (*Ibidem*, p. 132).

Voltemos agora ao filme de Marker. A maneira de apresentá-lo traduz uma espécie de gradação, na qual a voz de Delay lê e comenta os escritos de Krasna que são explicitados por meio da sobreposição de imagens em movimento. Notamos que a narração do filme baseia-se nas *correspondências* estabelecidas entre Krasna e a narradora, que sempre se remete à presença do amigo utilizando a terceira pessoa do singular. *Il m’a parlé/Il m’écrivait* – ele me disse, ele me falou⁶/ele me escrevia – são as expressões das quais se serve a voz de Delay para reconstruir as reflexões do *cameraman*. Defendemos que, neste entrecruzamento de discursos, o diretor tenta recriar um objeto ausente – a realidade – dando-lhe todas as virtudes da presença – a imagem cinematográfica – por meio da leitura das impressões daquele que registra a imagem, o cinegrafista Sandor Krasna. Há aqui, portanto, uma *mise en abyme* de vozes. Marker tem, em *Sans Soleil*, a intenção de “ler” as imagens através da voz de um terceiro sujeito. A imagem, uma vez “dita”, permite ao espectador seguir uma consciência imaginária que se projeta e se protege por trás da voz de Delay e que se reescreve, pouco a pouco, com a ajuda de uma câmera. Assim, *Sans soleil* teria o mérito de engajar seu espectador numa reflexão esquemática, elaborada a partir de uma verdadeira troca, criando uma cumplicidade que se oferece como um espelho de sua própria satisfação.

É possível ainda estabelecermos uma relação entre esse *vide* que se esconde por trás do olhar sobre o qual alegoriza Agamben, e o vazio⁷ temido por Scottie (James Stuart), personagem de “Um Corpo que Cai” (*Vertigo*, 1958), obra referenciada em *Sans soleil* numa espécie de homenagem a Alfred Hitchcock⁸. Como propusemos, pensar o tempo a partir dessa abertura, dessa ruptura para a qual se dirige a memória, pressupõe vê-lo a partir da noção de movimento, no caso, o movimento da imagem cinematográfica. Essa visada toma como princípio organizador a lógica do *raccord*, e nos remete à idéia da

⁶ Apesar de *Il m’a dit* equivaler, em seu sentido literal, à expressão em língua portuguesa “ele me disse”, a tradução oficial apresenta a expressão “ele me falou” em diversos momentos do filme.

⁷ *Vide* em francês significa “vazio”. Para o medo de altura, diz-se *peur du vide*.

⁸ Em *La Jetée*, Marker já havia utilizado o mesmo artifício, mostrando, entre as fotos utilizadas para construir seu filme, momentos do mesmo filme.

lembrança, do *souvenir*, pois tal fissura é justamente o que permite que passado e futuro se encontrem, se olhem diretamente nos olhos. De fato, esse movimento ambivalente faz com que o tempo se desdobre, inaugurando uma nova categoria temporal que, ao romper com a cronologia, apresenta-se sob a forma de *Kairos*, duração não mais sequencial, representação do instante sensível, da circunstância em si mesma, da melancolia; a própria acedia.

Kronos traduz-se pela linearidade, ao passo que *Kairos* é o tempo dos ciclos, da espiral, elemento incansavelmente presente na trama citada de Hitchcock, seja através do uso de *travellings* circulares, seja pelo penteado da personagem de Kim Novack, que o copia do retrato da mulher misteriosa presente no museu. Marker utiliza o filme do diretor inglês como metáfora, no intuito de pensar a imagem como objeto de rememoração. Quando, depois da suposta morte de sua amada, Scottie pede a Judy para que seja Madeleine, é o tempo na figura de *Kairos* que o detetive tenta alcançar.

Kairos, esse jovem efebo grego, é o tempo dos rituais e das tradições, manifestações tão caras ao olhar markeriano. Parece-nos, aliás, que as imagens selecionadas pela cuidadosa montagem anacrônica de *Sans soleil* estão conectadas por um fio condutor comum, que gira em torno de um mesmo eixo, dando voltas e se encontrando, contudo, em planos diferentes. Se por ventura decidíssemos alterar tal movimento, toda a estrutura do filme desmoronaria, caindo como fez Madeleine⁹ – não a de Proust, mas a de Hitchcock – vertiginosamente. Ao estilo do Sr. Yamada de apresentar seus pratos, Marker busca atingir, por meio da técnica da montagem, o “princípio da boa mistura”, assim como a cultura oriental obtem, na fusão entre pintura, filosofia e artes marciais, um equilíbrio perfeito.

Ao falar justamente da montagem, Didi-Huberman (2003) ressalta seu relevante papel na apreensão de sentidos da imagem em movimento. Parece que a questão que perpassa toda a obra do autor é se devemos superestimar ou subestimar as imagens. Em resposta a Lanzmann, que, segundo Didi-Huberman, faz das imagens de arquivo¹⁰ uma idéia estranhamente redutora e absolutista, entendendo-as a partir de seu caráter falsificador, o filósofo e historiador da arte afirma que a função da montagem não é a de falsificar, mas, pelo contrário, a de ordenar no intuito de compreender o que a imagem representa. O estudo de Didi-Huberman nos lembra que Godard já apontara a grande falha do cinema de não ter filmado ou feito circular, em momento oportuno, o horror da II Guerra.

⁹ Personagem interpretada por Kim Novak no filme “Um Corpo que Cai” (Vertigo, 1958).

¹⁰ No caso, imagens dos campos de concentração construídos na II Guerra Mundial.

Ao mostrar imagens de Luis Cabral e de seu irmão, Amílcar Cabral, que lutaram pela independência da Guiné-Bissau e do Cabo Verde, Marker se utiliza de imagens de arquivo, corroborando a idéia de Godard e fazendo florescer a essencial pluralidade no tempo na qual transcorre o movimento (DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, p. 200). A surpresa nos olhos daqueles que iam morrer é citada em oposição à curiosidade presente nos olhos das crianças japonesas, reunidas para celebrar a morte de um urso panda. “E sob cada um desses rostos”, exalta a voz de Delay, “uma memória. E onde se gostaria que houvesse uma memória coletiva, há mil memórias de homens que desfilam suas feridas pessoais na grande ferida da história”.

Ainda sobre a questão da memória, ao falar de Proust e de sua extensa obra acerca da lembrança, Benjamin afirma que “a maioria das recordações que buscamos, aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais” (BENJAMIN, 1995, p. 48). Apesar de, no mesmo ensaio, o filósofo afirmar que seria o odor ao invés da visão “o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*” (*Idem*, p. 49), acreditamos ser possível aproximarmos a idéia de memória involuntária proustiana ao trabalho da representação da memória desenvolvida por Marker em *Sans soleil*.

Nos escreve Marcel Proust:

Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (PROUST, 1992, p. 57-58)

A memória involuntária de Proust é aquela que permite restituir o passado a partir de uma sensação fortuita; é aquela que nos permite sentir, de novo, como da primeira e única vez, o momento singular do acontecimento. Não seria esse o movimento feito por Krasna ao apresentar-nos sua coleção de imagens? Porém, “uma memória total é uma memória anestesiada”, nos lirá Delay, e repentinamente nos recordamos daquele que nunca consegue esquecer, o *Aleph* de Borges¹¹. cremos que o valor do cinema de Marker repousaria, assim, na intensidade da emoção que ele pode suscitar através da busca pela lembrança que habita a memória, entrecruzando as imagens, assim como o mundo proustiano entrecruza suas personagens e figuras. Pensemos nos sujeitos que se deixam

¹¹ Referência ao conto “O Aleph”, de Jorge Luis Borges, publicado pela primeira vez em 1949, em livro homônimo

filmar pela câmera de Krasna, seja nos bistrôs de Namidabashi ou num porto qualquer do Cabo Verde, que vivem à deriva do presente da experiência. Há escondido por trás de cada um de seus olhares, uma espécie de vazio que é preciso preencher, assim como os japoneses preenchem os olhos de Daruma, essa entidade sem braços nem pernas, ao pedir-lhe ou agradecer-lhe pela realização de um desejo.

Entendida como modalidade de experiência, a infância assume um papel fundamental na obra de Benjamin no que tange sua concepção de história. Philippe Dubois (*op.cit.*, p. 80) nos afirma que, em suas correspondências com Gershom Scholem, há uma passagem na qual o filósofo manifesta sua satisfação em conseguir ressucitar, no amigo, uma experiência de sua infância através da leitura de um dos seus textos. Para Benjamin, nessa experiência de retorno à infância trata-se de conseguir apanhar a concretude extrema de uma época tal qual ela se manifestou aqui e lá. “Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência”, ressalta Agamben (2005, p.62). Ao falar de uma suposta “história transcendental”, limite e estrutura primeira de todo o conhecimento histórico, Agamben relaciona a infância à linguagem, aferindo que a primeira condicionaria a segunda de modo essencial, transformando-a no “lugar em que a experiência deve tornar-se verdade” (*Idem*, p. 62). A história, em termos benjaminianos, poderia então ser compreendida como o resultado de uma imagem da infância e, ao mesmo tempo, um trabalho material da memória que transforma o tempo.

A infância é também tema de predileção do cinema markeriano. Inicialmente, com o propósito de encontrar na imagem a felicidade, o narrador de *Sans soleil* fala do registro imagético de três crianças captado numa pequena cidade da Islândia, em 1965. Essa seria, para Krasna, a imagem da própria felicidade, impossível de ser conectada a qualquer outra forma de representação. Da impossibilidade de eternizar essa “imagem da felicidade”, o *cameraman* de Marker conclui que ela deveria ser então substituída por uma grande tarja preta, pois ao menos assim ela seria vista em toda sua materialidade. Essa afirmação vem introduzir o espectador ao filme e, ao mesmo tempo, apresentar a intenção do diretor: encontrar a felicidade no instante da imagem. Ao retomar, no final da obra, a mesma imagem das três crianças, Marker conecta-a ao tema da linguagem e afirma que ela o toca porque dirige-se “àqueles que insistem em desenhar nas paredes das prisões”.

Novamente nos parece possível conectar as reflexões de Benjamin ao filme de Marker. Na tese XII *Sobre o conceito de história*, já citado anteriormente, Benjamin afirma que o

sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida, e cita Blanqui, revolucionário socialista francês, que passa mais de trinta anos na prisão em nome de uma revolução popular pela conquista do sufrágio universal. Não seria Blanqui, assim como Sade e o próprio Guimarães Rosa¹², um desses “insistentes desenhadores de paredes” a quem Marker faz referência? Se a prisão é o destino dos revolucionários e se a revolução mesmo é, para Benjamin, uma forma de paralizar o tempo, remontemos a Blanchot, que nos incita a um engajamento que ultrapassa o fazer, nos convocando a “sermos” (*être*) a própria revolução. Segundo Laurent Jenny (2008), a revolução seria um outro nome para aquilo que ele chama *liberdade poética*, traduzida a partir de seu poder extraordinário de romper a ordem do tempo, possibilitando o surgimento de um novo mundo. Dessa forma, se não nos é possível transformar as imagens do presente, mudemos, ao menos, a imagem do passado, tal como nos propõe a voz *off* de Delay ao ler um dos trechos escritos por Krasna.

Sans soleil fala da punjança das coisas. Há, no filme, rostos que nos assistem enquanto os assistimos nos assistir. E há também rostos cansados, de olhos fechados, dormentes e sem sonhos. Aliás, o sonho é um elemento conectado à coletividade, segundo Krasna, e, portanto, à indistinção. Diferentes linguagens – fotos, gravuras, desenhos animados, histórias em quadrinhos – se fazem ver e, no meio delas, afloram também críticas contundentes de cunho histórico e político, manifestas por meio de uma *poiesis* própria. A idéia do horror da guerra, da redução ao inumano e da amnésia da história compõem, talvez, o amálgama que sustenta a construção fílmica de Marker e o que nos permite conectá-lo definitivamente ao pensamento benjaminiano. Os jovens de 1960 já sabiam disso. Che Guevara e o Marlon Brando de “Apocalypse Now”, também.

Marker parece querer fazer como Sei Shônagon, dama da corte japonesa que viveu no século X, (retomada por Greenaway em seu filme “Livro de Cabeceira” (*The Pillowbook*, 1996)), que elabora uma lista das coisas que fazem o coração bater. Para o diretor, elas aparecem disfarçadas de gatos, cães, um panda, festas populares, prédios, flores, televisores. Ao fazer desfilar frente ao espectador uma série de imagens aparentemente desconexas, o diretor tira da contemplação das menores coisas um tipo de reconforto melancólico. Sua exploração da linguagem faz com que as fronteiras entre o cinema documentário e o ficcional se tornem fluidas, propiciando uma auto-reflexão sobre o próprio cinema e o status da imagem. Afinal, como afirma Krasna, é possível dizer uma única palavra que sintetize e abarque todas as coisas do mundo. Mas haveria, por ventura, uma imagem que sirva para abranger todas as imagens do mundo? Uma

¹² Tanto Rosa quanto Sade foram prisioneiros devido a questões políticas.

imagem “messiânica” que salvasse todas as outras do terror do espetáculo? Parece que essa é a indagação que perturba Marker em *Sans soleil*.

A moda, o “salto de tigre em relação ao passado” benjaminiano, relaciona-se à idéia da ritualização. O tempo da moda, sempre contemporâneo, traz em si, segundo Agamben (2006), a forma de uma inalcançável fronteira entre o *pas encore* e o *ne plus*¹³. “A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente”, grita-nos Benajmin (1999, p. 222). Ao falar da moda, Marker nos lembra que janeiro é o mês dos kimonos. Na verdade, nas palavras de Krasna, há sempre algo a ser comemorado, ritualizado, festejado na cultura japonesa. “Queimar os restos de uma festa, transformando o evento em uma nova festa” é o que propõe o *cameraman* em nome da exaltação de uma certa amnésia do futuro que a história forneceria, por misericórdia ou de forma calculada, àqueles que ela recruta.

Essa carnavalização da vida mostrada em *Sans soleil*, seja através das pequenas *fêtes de quartiers* ou da cerimônia do chá presidida pelas Norô de Okynawa, pode ser entendida, nos termos bakhtinianos¹⁴, como uma tentativa de reverter as diferenças, destruindo todo o desdobramento do eu frente à ignorância do outro, reduzindo distâncias e amenizando as oposições. A ritualização é o próprio tecido do tempo que se mostra entre a lembrança e o esquecimento que, segundo Marker, não são oposições, mas o avesso um do outro, assim como o são também a África e o Japão. É através do espetáculo da memória que *Sans soleil* nos mostra quão espetaculares são os rituais japoneses feitos para chorar a alma das bonecas quebradas; a dança frenética e animada dos africanos; as lojas de departamento com seus presidentes e seus guardiões; as jóias ostentadas pelo Vaticano e, finalmente, a pornografia, que serve para separar o sexo do corpo.

Sans soleil é um filme de planos-sequência preguiçosos, lentos. “Não é preciso ter pressa”, nos diz a voz de Delay, deixe que a imagem o seduza. Mais à frente, um imperativo: “Seja a imagem”, diz a narradora, assim como Blanchot nos convidara a sermos, um dia, a revolução. Esse é o segredo mais importante tanto dos japoneses, que comungam com as coisas, transfigurando-se nelas, quanto de Hayao, amigo de Krasna, dono da “Zona”, essa máquina de fantasmagorias – no sentido mais benjaminiano do termo – que transforma imagens em não-imagens. Milan Kundera, na introdução de seu livro chamado “A Lentidão”, diria que temos de contemplar as janelas de Deus, pois quem as comtempla não se aborrece; é feliz. Apesar da longa duração dos planos, há

¹³ Entendidos no sentido de “não ainda” e “não mais” (Nossa tradução).

¹⁴ Para saber mais sobre a noção de carnavalização em Bakhtin, referenciamos o livro *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Campinas: Unicamp, 1993.

frequentemente metáforas da rapidez do progresso que se desenham frente à câmera de Krasna. Trens, aviões e fios elétricos seriam uma alegoria da idéia de passagem, afirma Gillet (*in* Dubois, *op.cit.*, p.77), vinculando tal figura estilística às “Passagens” de Benjamin. Em *Paris, capital do século XIX*, o filósofo fala das novas formas e criações artísticas de base econômica e técnica que aparecem neste século, apontando para o nascimento de um universo de fantasmagoria. As passagens, esses embrionários *shopping centers*, são exaltados por Benjamin como símbolos de uma modernidade nociva. E haveria, por acaso, exemplo mais contundente da manifestação dessas fantasmagorias que a cidade de Tóquio, esse “Planeta Mongo”, cercado de rostos gigantes para os quais os pequenos japoneses olham? “Tóquio é uma orquestra”, diz Krasna, e seu eco se projeta pelas galerias subterrâneas, exemplos de passagens que duplicam a cidade.

O diretor também explicita uma predileção pelos primeiros planos. O filme começa e termina com um *close*, numa espécie de palíndromo estilístico que faz o tempo e a memória voltarem de novo a um novo lugar. Novamente a vertigem, a queda em direção a um buraco-negro hitchcockiano, num ciclo que nunca se fecha. É o ano do cachorro segundo o horóscopo chinês e o encontro dos cães com a água acontece, finalmente, depois de sessenta anos. Seria esse o ano da vinda do Messias anunciado por Benjamin? Seria esse o tempo da ruptura da história? São os ciclos de *Kairos* que se opõem à fome obsessiva de *Kronos*, o tempo da vida e da morte. E “para os ocidentais, a parede que separa a vida e a morte é menos espessa”, resume Krasna.

Entre os rituais japoneses mostrados no filme está o lamento dos donos da gata “Tora”, que desaparecera sem deixar vestígio. A dor sofrida pelos ex-proprietários parece ser, dentre todas as preces, a mais autêntica segundo nosso interlocutor imaginário, pois ela é, na verdade, uma prece ao tempo. De qualquer maneira, a imagem de Tora estará sempre presente em todos os lugares, desde os reflexos da memória mais sensível até o último dos espelhos da linguagem. “Haverá, um dia, uma última carta”, sussurra não mais a voz de Delay ou o testemunho de Krasna, mas a lucidez de Marker, nos ouvidos do espectador.

Conclusão

O trabalho de Marker é inclassificável. Se ele é documentário ou “cinema do real”, como gostava de dizer Jean Rouch; ou ainda ficção ou filme antropológico, talvez seja o fato mais irrelevante a ser discutido. O que tentamos mostrar, por meio das breves reflexões sobre *Sans soleil* aqui reproduzidas, é que o diretor, ao utilizar a realidade de uma maneira singular, desdobrando-a como faz com o narrador de seu filme, transforma-a em

protagonista de um jogo estilístico que questiona “o tempo todo o tempo” – seja ele o real ou o da imagem.

Nosso esforço, neste artigo, foi o de propiciar um diálogo entre o filme de Chris Marker e o pensamento de Walter Benjamin acerca da imagem, da memória e, claro, do tempo. Somos conscientes de que nosso texto apenas introduz propostas que podem ser, posteriormente, mais bem aprofundadas e elaboradas. Entretanto, vislumbrar a possibilidade de articulação entre as idéias de Benjamin e o cinema de Marker parece ter sido nossa maior conquista. A interferência de comentadores e de outros autores que, junto com Benjamin, pensam os temas que nos serviram de eixo temático, foi-nos também de extrema valia.

A sétima arte, especialmente o cinema de Marker, tem o poder de transformar a memória em imagem, fazendo-nos experimentar a duração do instante de forma ímpar. O cinematógrafo é realmente a máquina do tempo, que o retoma e o revisa e talvez a única que ainda consiga nos fazer embarcar em sua viagem vertiginosa, nos afirma Dubois (*Idem*, p. 110). Nas palavras de Comolli (2008, p. 102), o cinema desloca o visível no tempo e no espaço, e “sua potência permite-lhe conferir um efeito de real à ilusão, um efeito de presença à ausência, um efeito de atualidade ao passado”. Em *Sans soleil*, assim como o fez também a Alice de Carrol, entramos no buraco-negro da memória, resultado da relação construída entre o tempo, cuja coabitação é o “desafio da modernidade”, e a imagem, matéria-prima de um filme que “nunca será feito”, ainda parafraseando o *cameraman* de Marker.

O “verdadeiro olhar” de que nos fala Gillet (*in* Dubois, *op.cit.*), aquele perseguido por Marker e por Benjamin, herança de Vertov, talvez se encontre na possibilidade da abertura da história, “inseparável de uma opção ética, social e política” (Löwy, 2007, p. 159), mas também estética. Estes são *gestos* que buscam, “apesar de tudo¹⁵” dar conta da vida, de alguma coisa que se encontra, ao menos no que tange ao cinema, no desejo utópico de tudo ver, “tensionando e torcendo o mecanismo do olhar, incitando o espectador à sua própria transformação crítica” (COMOLLI, *Idem*, p. 142).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

_____. *Moyens sans fins*. Paris: Rivages, 2002.

_____. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

BAZIN, André. *Commentaires II*. Paris: Ed. du Seuil, 1985.

¹⁵ Fazemos aqui alusão à obra consultada « Images malgré tout » de Didi-Huberman (ver Bibliografia).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoires et l'art de l'anachronisme des images*. Paris : Minuit, 2000.

_____. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

DUBOIS, Philippe. *Recherches sur Chris Marker*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.

JENNY, Laurent. *Je suis la révolution*. Paris : Belin, 2008.

KUNDERA, Milan. *A Lentidão*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1992.

MOSES, Stéphane. *El angel de la história*. Madrid: Cátedra, 1997.

LISSOVSKY, Maurício. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jo; DODEBEI, Vera (orgs). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2007.

PROUST, Marcel. *Em busca do Tempo Perdido*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo : Cia. das Letras, 2003.