



RELICI

O CALEIDOSCÓPIO ITINERANTE DE WALTER BENJAMIN E CHRIS MARKER¹

THE ITINERANT KALEIDOSCOPE OF WALTER BENJAMIN AND CHRIS MARKER

Mateus Sanches Duarte²

RESUMO

A partir da análise de alguns trabalhos do pensador alemão Walter Benjamin e do realizador e multiartista francês Chris Marker, pretendo esboçar neste artigo as afinidades intelectuais dos respectivos pensadores, como a marca do viajante, o uso da linguagem do fragmento e do ensaio como recurso estético e poético em suas reflexões sobre a disputa política da memória e das imagens históricas.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Chris Marker, memória, viagem, viajante.

ABSTRACT

From the analysis of some works by the German thinker Walter Benjamin and the French director and multi-artist Chris Marker, I intend to outline in this article the intellectual affinities of the respective thinkers, such as the traveler's mark, the use of the fragment's language and the essay as an aesthetic resource and poetic in his reflections on the political dispute of memory and historical images.

Keywords: Walter Benjamin, Chris Marker, memory, travel, traveller.

AFINIDADES INTELLECTUAIS ENTRE WALTER BENJAMIN E CHRIS MARKER

Apesar de contextos muito diferentes, Walter Benjamin e Chris Marker, são dois dos pensadores em que a marca do viajante ocupa um papel significativo em suas obras. Assaltados pelas guerras, revoluções e golpes, ambos mostraram interesse no estudo do tempo, da memória e da política do cotidiano, deixando claro em seus respectivos trabalhos a máxima internacionalista de que as ideias viajam.

¹ Recebido em 30/07/2020. Aprovado em 02/09/2020.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro. mateus.sanches14@gmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 89-108, set, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

90

Esses momentos de crise foram deglutidos produtivamente na expressão de seus trabalhos, que de maneira muito particular, incorporaram seus destinos na própria linguagem do fazer. O pensador alemão desenvolveu diversos textos sobre as cidades que passou em vida, realizando um brilhante ensaio sobre sua cidade luz, Paris. Assim como o realizador e multiartista francês³, que refletiu em suas obras diversos momentos decisivos na história da América Latina, África e Ásia.

Outro elemento comum entre estes autores também chama atenção, como a linguagem fragmentária aliada ao interesse pelas coisas do mundo que deram forma aos seus ensaios e trabalhos, formando um quebra-cabeças particular sobre a história do século XIX e XX. A estética e política do *bricoleur*⁴ foi incorporada por ambos os pensadores, para pensar o cotidiano e a memória em seu tempo histórico. A forma intencionalmente fragmentária de Benjamin e Marker revela seus devidos descontentamentos por sistemas de pensamento totalizantes. Os novos períodos históricos apresentam novas formas de percepção, que são afetadas por novas maneiras de pensar, sentir e agir no mundo, nos países, nas cidades, nos bairros e ruas. À vista disso, é importante ressaltar o salto autorreflexivo realizado pelos dois autores na linguagem e na personalidade que é empregada em suas teses sobre o mundo, o fazer cotidiano e as manifestações culturais que vivenciaram. Este artigo pretende esboçar algumas dessas afinidades intelectuais entre Walter Benjamin e

³ Em um artigo publicado no jornal O Globo, Walter Salles chama atenção que não é certo que Marker tenha nascido na França: “alguns jornalistas, como David Thompson, afirmou ter nascido na Mongólia, em Ulan-Bator, em 1921. Na sua certidão de nascimento original, é o bairro de Neuilly, em Paris, que aparece como local de origem.” Ver em ‘Os olhos livres e visionários do cineasta Chris Marker’, Walter Salles 05 de Agosto de 2012.

⁴ O termo “*bricoleur*” ou “*bricolage*” tem várias definições e sentidos, mas pode ser entendido neste artigo referente à organização e exploração especulativa de vários elementos e fragmentos reunidos para formulação de um elemento final, que transparece tanto estes elementos, como o processo desta construção sensível. Claude Lévi-Strauss utilizou esta categoria no livro “O Pensamento Selvagem” para explorar a ideia do “pensamento mágico” como ordenador social. Michel de Certeau também utiliza a noção de bricolagem como união de variados elementos culturais que resultam em algo novo. O rendimento do termo aqui trabalhado se encontra em entender o “bricoleur” ou o ato da “bricolage” como algo que possibilita que as circunstâncias informem o método utilizado.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 89-108, set, 2020



RELICI

91

Chris Marker a partir das suas obras, das maneiras as quais as realizam e sob quais circunstâncias, levando em consideração a influência significativa da itinerância em seus pensamentos.

LER AQUILO QUE NÃO ESTÁ ESCRITO

Natural de Berlim e parisiense de coração, Walter Benjamin, foi um autor judeu-alemão que sem sucesso ou fama em vida, publicou muitos artigos em diversas revistas e em muitas seções literárias. Como um arbusto difícil de extrair suas características decisivas, a obra de Walter Benjamin foi considerada um fracasso durante muito tempo, exceto por alguns amigos que lutaram pela valorização do seu trabalho. Já Chris Marker operou no tempo e na memória, seja escrevendo, fotografando, ou produzindo arte, como um verdadeiro *bricoleur* de imagens. Não lhe agradava ser referenciado como cineasta, mas produziu uma obra de diversos filmes, trabalhos em videoarte, instalações, em diversos formatos e gêneros. Sem apreço pela vida pública, se negava a dar entrevistas e a ser fotografado, deixando seus rastros a serem seguidos pelo caminho.

Assim como Marker, Benjamin também deixou seus rastros, sempre aliados a crítica da modernidade, já que para ele, é neste momento que a experiência concebida a partir de uma acumulação contínua é reduzida a uma vivência de choques momentâneos, que bombardeiam e fragmentam a nossa relação com o tempo que sensorialmente experimentamos, não permitindo a construção de certos laços. O próprio autor materializa essa irrupção e desconexão em sua própria linguagem, demonstrando interesse pelo assunto urbano à literatura, cinema e filosofia. Benjamin desenvolveu poeticamente seu pensamento a partir da estética do fragmento e das citações, se desamarrando da tradição filosófica da história, utiliza suas teses como alegorias que alertam permanentemente o decorrer da história.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 89-108, set,
2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

92

Preocupado ao mesmo tempo com a cena de rua, uma poesia de Baudelaire, um *insight* que teve ao realizar o flâneur e ao mesmo tempo com brinquedos de criança e com a bolsa de valores, Benjamin tenta compor um retrato histórico das coisas minúsculas, muitas vezes representadas por aqueles elementos vistos como insignificantes, mas que em nada perde enquanto material sociológico. No artigo publicado na revista *The New Yorker* em 19 de Outubro de 1968, Hannah Arendt escreve um belo ensaio sobre Walter Benjamin, e logo no começo tenta elaborar uma definição dele como autor:

Para descrever adequadamente sua obra e ele como autor, dentro de nossa estrutura de referência usual, seria preciso fazer muitas afirmações negativas, como: sua erudição foi ótima, mas ele não era um acadêmico; o assunto era composto por textos e sua interpretação, mas ele não era filólogo; ele foi muito atraído não pela religião, mas pela teologia e pelo tipo teológico de interpretação pelo qual o texto em si é sagrado, mas ele não era teólogo e não estava particularmente interessado na Bíblia; ele era um escritor nato, mas sua maior ambição era produzir uma obra consistindo inteiramente de citações; ele foi o primeiro alemão a traduzir Proust (junto com Franz Hessel) e St. John Perse, e antes disso ele havia traduzido o *Tableaux parisiens* de Baudelaire, mas não era tradutor; ele revisou livros e escreveu vários ensaios sobre escritores vivos e mortos, mas não era crítico literário; ele escreveu um livro sobre o barroco alemão e deixou para trás um enorme estudo inacabado do século XIX francês, mas ele não era historiador, literário ou qualquer coisa; Vou tentar mostrar que ele pensou poeticamente, mas ele não era nem um poeta nem um filósofo. (ARENDR, 1969, p. 3)⁵

⁵ Tradução: "To describe adequately his work and him as an author within our usual framework of reference, one would have to make a great many negative statements, such as: his erudition was great, but he was no scholar; his subject matter comprised texts and their interpretation, but he was no philologist; he was greatly attracted not by religion but by theology and the theological type of interpretation for which the text itself is sacred, but he was no theologian and he was not particularly interested in the Bible; he was a born writer, but his greatest ambition was to produce a work consisting entirely of quotations; he was the first German to translate Proust (together with Franz Hessel) and St. John Perse, and before that he had translated Baudelaire's *Tableaux parisiens*, but he was no translator; he reviewed books and wrote a number of essays on living and dead writers, but he was no literary critic; he wrote a book about the German baroque and left behind a huge unfinished study of the French nineteenth century, but he was no historian, literary or otherwise; I shall try to show that he thought poetically, but he was neither a poet nor a philosopher." (ARENDR, 1969, tradução nossa).



RELICI

93

No trabalho das Passagens isto se materializa de forma mais evidente, pois consiste na junção de mais de 400 fichas sobre suas interpretações e teses que constituem seu pensamento geral sobre a modernidade. Neste trabalho arqueológico, e, ao mesmo tempo, muito parecido com o trabalho de montagem no cinema, Benjamin realiza um tributo a Baudelaire, dedicando 13 anos a este trabalho singular que esboça um passado que anuncia o futuro, ou melhor, que antecipa o contemporâneo a partir de sua fragmentação. O livro é reconhecido como uma das obras historiográficas mais significativas sobre o cotidiano da modernidade e seus personagens: o flâneur, o jogador, o colecionador, a prostituta. Organizado em 36 arquivos temáticos, a partir da coleção dessas notas e citações de Benjamin, as passagens possibilitam várias leituras possíveis, deixando o leitor ter alguma escolha ao percorrer este labirinto fragmentado. Em um texto do próprio tradutor para versão em inglês, Richard Sieburth expõe a organização dessas anotações:

As “anotações e materiais” do Trabalho das passagens de Benjamin é composto de centenas de folhas de papel amarelado 22x28 centímetros, que foram dobradas ao meio para criar fólhos de 14x22, o primeiro e terceiro lado contém notas minúsculas de Benjamin em tinta azul ou preta. Cada grupo de fólhos é por sua vez agrupado em um Konvolut ou maço de acordo com seu paradigma ou tema central. O manuscrito é dividido em 36 maços, tendo seus títulos ajustados às letras do alfabeto. (HAFREY; SIEBURTH, 1989, p. 38)⁶

A fragmentação propõe fundamentalmente a quebra do fluxo de pensamento, pois a cada fragmento, um assunto, e, ao mesmo tempo, um peso concentrado no que está sendo dito. Em uma carta a Kracauer, o próprio Benjamin aborda essa questão de maneira mais clara:

⁶ Tradução de: “The “Notes and Materials” of Benjamin's Arcades Project are composed of hundreds of 22x28 centimeter sheets of yellowish paper that have been folded in half to create 14x22 folios, the first and third sides of which contain Benjamin's miniscule notes in blue or black ink.’ Each group of these folios is in turn gathered into a Konvolut or sheaf according to its central paradigm or theme. The manuscript is divided into 36 such sheafs, their titles keyed the letters of the alphabet.” (HAFREY; SIEBURTH, 1989, tradução nossa).



RELICI

94

Estou planejando escrever algo “abrangente” sobre Moscou. Mas, como é meu feitiço, também esse trabalho vai se fragmentar em notas particularmente breves e desconexas, e, no mais das vezes, o leitor ficará entregue a seus próprios recursos. Mas seja como for — e independentemente do que conseguirei transmitir aos meus amigos —, estes dois meses foram uma experiência verdadeiramente incomparável para mim. Retornar enriquecido de experiências vividas e não de teoria — esta era a minha intenção, e vejo-o como um lucro. Noto que, assim, aproximei-me involuntariamente de uma das características de vossas anotações sobre Paris, das quais, de fato, gostei imensamente. Permito-me dizer que minhas “observações” parisienses coincidem essencialmente com as do senhor. “O esplendor das coisas” — esta é uma formulação de que é totalmente merecedora a beleza que, mesmo sob a luz mais impiedosa, as coisas e a vida nessa cidade revelam (BENJAMIN, 1989, p. 146).

Em um texto publicado no *The Times Literary Supplement* sobre as Passagens de Walter Benjamin, George Steiner afirma que este trabalho inacabado, provavelmente inacabável, também reflete um impulso moderno, que está presente no caráter da inconclusão. O autor alemão carrega em sua maneira de expressar seu pensamento essa característica na organização de seus fragmentos. Qual será a conclusão de um punhado de fragmentos e ensaios? A resposta parece estar diretamente mais associada às possíveis leituras que cada leitor fará da obra, do que associada aos críticos ou da própria intenção do autor.

Quando em Moscou no período de 1926 a 1927, Benjamin escreve em seu diário algumas breves análises sobre fenômenos sociais em que tivera contato, algo costumeiro ao passar por outras cidades européias. Márcio Seligmann, no artigo “O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin” cita Philippe Lejeune, estudioso da autobiografia, que afirma que esta maneira de escrever flerta com a ficção, enquanto o “journal” — ou diário — teria a tendência para a verdade, como se fosse uma antificção. Seligmann chama atenção que Lejeune acerta ao valorizar a escrita do diário, mas esta valorização se dá por motivos equivocados, já que o diário não poderia se comportar como uma antificção,



RELICI

95

pois sua característica reside na “indizibilidade” entre o real e a ficção ou da narrativa e de sua construção como um ponto de vista.

Seja no Diários de Moscou, em suas anotações, ou nas suas reflexões sobre as cidades, Benjamin analisa o cotidiano a partir de uma poética sociológica. Um exemplo disto se dá ao afirmar que as crianças têm um papel fundamental para qualquer bairro proletário de Moscou, pois a partir da percepção experimental, de que em Moscou há um formigar de crianças em todos os bairros, ele busca entender uma certa hierarquia socialista presente na organização infantil. Assim, vai relatando sociologicamente as disputas — não seria exagerado dizer do campo social neste contexto — as diversas organizações e clubes que formam esta hierarquia. George Steiner, também cita em seu texto que estes componentes têm relações com o cenário de sensibilidades do autor, que era o do migrante, do desabrigado, do peregrino:

Qualquer espécie de domesticidade era intermitente. Benjamin (1892-1940) foi, como diz o anti-semitismo com desprezo, um "Luftmensch" (homem de vento), que só se sentia em casa em hotéis baratos, pensões, locações temporárias ou no quarto de hóspedes de amigos compreensivos. (STEINER, 2001)

A sensibilidade e seu próprio “método” diz muito sobre seus escritos. Há um certo tipo de materialismo, que combinado a aspectos antropológicos, busca na banalidade do cotidiano elementos superficiais que ao serem reunidos possam ser transformados em testemunho da época. Talvez o trecho que melhor defina esse materialismo não seja de Benjamin, mas de seu companheiro e colaborador, Siegfried Kracauer em O Ornamento da Massa:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico deve ser determinado de modo mais convincente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente (KRACAUER, 2009 , p. 91).



RELICI

96

A “revolucionária de Riga”, Asja Lacis (1891-1979), foi um dos motivos principais para Benjamin ir a Moscou (Witte, 2017, p. 77). Eles haviam se conhecido em maio de 1924 em Capri e escreveram juntos um texto muito importante sobre Nápoles publicado em 1925 na *Frankfurter Zeitung*. O resultado desta viagem a Nápoles gerou não só este texto, mas também a formulação de um conceito muito interessante para pensar a cidade: a porosidade. Um material poroso é aquele que absorve com maior facilidade fluídos ou umidade, algo que se deixa afetar por diversos elementos. Essa concepção física é utilizada por Benjamin e Lacis para pensar a arquitetura, as ruas e a cidade em Nápoles. No caso da arquitetura, a porosidade se dá justamente na interpenetração das atividades em pátios, arcadas e escadas: “em tudo se preservam espaços que podem transformar-se em cenário de imprevisíveis constelações de acontecimentos” (BENJAMIN, 2017, p.12).

Ao mesmo tempo, porosidade também se refere aos elementos históricos que aparentam estar em construção, mas que já são ruínas, e daí a paixão da improvisação, que ganha força em Nápoles, mais do que em outras partes da Itália. Há certas habilidades que são propícias nesse cenário de improvisação, seja comer o macarrão com a mão, o preço fixo pago pelos comerciantes a quem reúne as pontas de cigarros, o carro de mão que carrega seu xilofone compondo o som das ruas, as rondas de jogos de azar, o leilão de guarda-chuvas, a relação complexa entre diferentes classes sociais, as festas populares, os tecidos e roupas, enfim, a barganha, a aleatoriedade, o burburinho. Nesse desenvolvimento entre o público e privado, Benjamin e Lacis percebem que “tal como a casa se abre para a rua, com cadeiras, fogareiro e altar, assim também, mas com muito mais alarido, a rua invade a casa” (*Ibid*, p. 17) e continua, “até as mais pobres estão cheias de velas de cera, santos feitos de massa, molhos de fotografias nas paredes e catres de ferro, tal como a rua se enche de carros e carroças, pessoas e luzes” (*Ibid*, p. 17). Há uma



RELICI

97

situação descrita pelos autores que talvez torne a imagem mais clara sobre essa improvisação e barganha:

Numa praça cheia de gente, uma mulher gorda deixa cair o leque. Olha em volta, sem saber o que fazer; é demasiado avantajada para apanhá-lo. Aparece um cavalheiro que se oferece para lhe prestar esse serviço por cinquenta liras. Negociam o preço, e a dama recupera o seu leque por dez (*Ibid*, p.16).

Benjamin produziu um material muito rico sobre as cidades europeias que visitou. Seus artigos sobre Nápoles, Moscou, Marselha e Berlim são famosos e muito importantes para o estudo das cidades, ao mesmo tempo que são reveladores sobre seu olhar em relação a vida cotidiana desses outros lugares. Mas é na Paris, impregnada com as ideias-imagens de Baudelaire, que o autor Benjamin dedicou a maior parte de seus estudos. Hannah Arendt, no texto supracitado feito para o *The New Yorker*, argumenta que o próprio ato de Benjamin ao viajar de Berlim a Paris foi algo equivalente a uma viagem no tempo, não espacialmente, mas uma viagem do século XX para o XIX. Paris, considerada pelo autor como a capital do século XIX, foi a metrópole europeia que comportou essa naturalidade moderna do deslocamento, da inovação, do *flâneur*, com suas grandes avenidas e passagens — símbolo maior dessa “naturalidade” parisiense.

A figura do *flâneur* se torna um conceito chave dos escritos benjaminianos, pois Paris convida a todos a realizá-lo em suas ruas: “assim como se habita em um apartamento, e o torna confortável, morando nele, em vez de apenas usá-lo para dormir, comer e trabalhar, também se habita uma cidade passeando por ela sem objetivo ou propósito...” (ARENDR, 1969, p. 21)⁷ Benjamin, fez do *flâneur* pelas cidades a sua própria casa e das cidades estrangeiras, sua fortificação quase incontestável (Witte, 2017, p. 77). Hannah Arendt, ainda, chama atenção de como

⁷ Tradução de: “And just as one inhabits an apartment, and makes it comfortable, by living in it instead of just using it for sleeping, eating, and working, so one inhabits a city by strolling through it without aim or purpose (...)” (ARENDR, 1969, tradução nossa).



RELICI

98

essa figura do *flâneur* experimenta sua transfiguração final no “Angelus Novus” de Paul Klee, imagem tão significativa para o pensamento de Benjamin sobre a história. A pensadora alemã se refere à tese IX sobre o conceito da história pensada por Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

O *flâneur*, nesta transfiguração angelical, está de costas viradas para multidão, ao mesmo tempo que é impelido e provocado por ela. O anjo, portanto, não progride dialeticamente para o futuro, mas tem a sua atenção ao passado. Nesta atitude “não dialética” que Benjamin estabelece seu interesse na imagem onde o passado e presente estão imbricados. Seja nas manifestações fantasmagóricas das passagens parisienses, a qual o autor nos revela as origens da sociedade de consumo, seja nas primeiras formas de aplicação da construção em ferro combinadas com vidro, nas grandiosas exposições universais, cujo acoplamento à indústria de entretenimento é significativo, ou na fantasmagoria da própria civilização, que encontrou sua expressão máxima nas reformas realizadas pelo Barão de Haussmann.

Ao analisar a teoria da arte de Baudelaire, no texto “Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>”, o autor ressalta como a novidade na modernidade foi tomada por um valor inestimável, já que é uma qualidade independente de seu valor de uso. Mas é inevitável que o antigo se relacione com o que é novo, nos termos de



RELICI

99

Jeanne-Marie Gagnebin, “é porque o antigo nos aparece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição” (GAGNEBIN, 1997, p. 149). Prossequindo o texto, o autor alemão comenta sobre o caráter imemorial a partir das análises de Baudelaire:

Sua teoria da arte tem inteiramente como eixo a “beleza moderna”, sendo que o critério da modernidade lhe parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar da Medusa para os gregos (BENJAMIN, 2018, p. 85).

O QUE O FUTURO FARÁ DE NÓS QUANDO NOS TORNARMOS SEU PASSADO?

Em *La Jetée* (1962), Marker produz uma fotonovela (*photo-roman*) sobre a “história de um homem marcado por uma imagem de infância” (MARKER, 1962) vivida no Aeroporto de Paris-Orly, anos antes de eclodir a Terceira Guerra Mundial. Algumas famílias tinham o costume de levar seus filhos para verem os aviões decolarem no Aeroporto. No que parecia ser mais um dia de domingo normal, se anunciou uma inesquecível imagem para este homem, que neste momento, era apenas um garoto: o rosto de uma mulher, que só será reconhecida posteriormente: “Nada distingue a lembrança de outros momentos, só mais tarde elas se fazem reconhecer por suas cicatrizes” (MARKER, 1962). Em *La Jetée*, este homem, assim como todos que sobreviveram à devastação de Paris, vive no subterrâneo de Chaillot, pois a superfície de Paris e do mundo se tornou inabitável. Neste subterrâneo, ele é forçado a explorar suas memórias, não sabendo distinguir o que é invenção, lembrança e realidade.

A memória neste filme, assim como em *Sans Soleil*, que falaremos mais a frente, se desenvolve a partir de seu aspecto fragmentário. Assim como a imagem do anjo da história, que olha fixamente para as ruínas do passado ao mesmo tempo



RELICI

100

que está sendo lançado ao futuro, *La Jetée* se desenvolve a partir desses fragmentos de um futuro por vir, um futuro de cicatrizes e de uma superfície inabitável. As imagens da destruição e da guerra nuclear, em um primeiro momento, nos lembram as imagens da reforma parisiense do “artista da destruição” Barão de Haussmann. Porém, são imagens da reconstrução urbana de Paris no pós-guerra, entre 1950 e 1970. Essa destruição de Paris tem um contexto carregado se lembrarmos, por exemplo, que é em 1962 que se deu a Guerra de Independência da Argélia, libertando o país da colonização francesa.

São esses fragmentos da história contemporânea que são levados em perspectiva nesse *photo-roman* pós-apocalíptico, que apesar de ser aterrorizante, não é contextualmente tão distante da história ocidental. Este elemento torna compreensível o subterrâneo, não só por uma possível relação simbólica com o lugar do inconsciente, mas também por ir contra todo um movimento ocidental de “sair da caverna” em busca de uma liberdade inalienável, o que no filme, acaba forçando os personagens a fazer o movimento contrário, ou seja, “entrar na caverna” — algo muito similar ao que ocorre no *Fragmentos de História Futura* em Gabriel Tarde⁸. O que sabemos do futuro subterrâneo é o horror vivido por estes homens neste experimento, junto de um sussurro professado de maneira muito estranha e quase imperceptível, que aos poucos se revela ser ruídos em alemão.

Em muitos outros trabalhos, Chris Marker ensaia questões sobre percepção e memória dialogando contingentemente com os elaborados trabalhos de Benjamin. Na tese VI sobre o conceito de história, Benjamin afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um

⁸ Em “Fragmento de História Futura”, publicado em 1896, Gabriel Tarde produz livro de ficção científica, misturado com teoria social, em que a humanidade vivencia a extinção do sol, o congelamento do mar e poluição do ar, encontrando no subsolo, a saída para a sobrevivência, porque não, para uma utopia distópica.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 89-108, set, 2020



RELICI

perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). As experiências na era dos extremos⁹ têm uma relação — quase benjaminiana — com a personalidade em que Chris Marker pensa a memória, o passado, as representações e a maneira pela qual busca fazer uso dessas imagens para pensar o contemporâneo. As experiências recentes a década de 1960 exigiram dos pensadores e artistas novas representações de mundo, novas rupturas e novas ações, sendo Marker alguém chave deste processo.

O interesse de Benjamin na memória como um meio perpassa sua curiosidade intrínseca nesses tipos fenômenos sociais. São essas “imagens de pensamentos” que dialogam profundamente com a obra de Chris Marker. Em *Sans Soleil* (1983), o artista francês, propõe um filme aberto, sem começo nem destino final, que na fronteira entre documentário e ficção, avança aos domínios da poesia e da experimentalidade. A narrativa deste filme se desenvolve a partir da leitura das cartas de Sandor Krasna, um realizador-viajante interessado pelas coisas do mundo, veiculadas a imagens captadas por diferentes cinegrafistas ao redor do mundo.

Uma das citações trazidas pelas cartas de Krasna, dizia: “Após dar voltas ao mundo... só a banalidade me interessa. Eu a procurei, nesta viagem persistente como um caçador de recompensas” (MARKER, 1983). Assim como Benjamin e Kracauer, Krasna percebe como a natureza inconsciente nas manifestações da banalidade cotidiana garante acesso a questões elementares da memória individual e coletiva. Em todos os seus depoimentos, Krasna age de maneira autorreflexiva ao observar as pessoas e os lugares por onde passa, como uma imagem em movimento por dentro da cidade, ele se apega às luzes, ao som, a cultura de rua, a luta dos trabalhadores e os mercados subterrâneos que ostentam seus objetos. Símbolos deste universo do consumo e da mercadoria, estes objetos se fazem

⁹ Para muitos historiadores, um século não começa nem termina apenas por critérios cronológicos, mas sim a partir de acontecimentos históricos. Para Eric Hobsbawm o século XX começou em 1917, que data o fim da primeira guerra e ano da Revolução Russa, terminando em 1991 com a queda do muro de Berlim. Para o historiador, este período também está associado à “era das ilusões perdidas”.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 89-108, set, 2020



RELICI

102

presentes até nos sonhos do viajante, acontecimento que o faz questionar até que ponto são sonhos individuais ou gigantes sonhos coletivos.

A cidade emerge nesta questão como uma projeção desses desejos, frustrações, sonhos e, por que não, pesadelos. O estrangeiro, em meio a isso, acessa uma cidade outra, que se manifesta em diversas tonalidades: os jovens que se encontram em praças, os militantes no campo, a política institucional nas ruas, o progresso nos metrô que atravessam a cidade, mas também uma construção urbana que se constrói a partir de processos de enunciação, como formulou Michel de Certeau: “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o speech act) está para a língua ou para os enunciados proferidos (CERTEAU, 1998, p. 177). Como um escritor da cidade, o viajante Krasna se atenta para banalidade de um dia na vida em Tóquio, construindo um percurso próprio em meio às multidões:

O trem, cheio de pessoas que dormem, junta todos os fragmentos de sonho e faz deles um único filme, o filme absoluto. Os bilhetes do distribuidor tornam-se tíquetes de entrada. Ele me falou da luz de janeiro nos degraus das estações. Disse que esta cidade é como uma partitura. Podemos nos perder nas grandes massas orquestrais e no acúmulo de detalhes e isso dava a imagem vulgar de Tóquio: Superpovoada, megalômana, desumana (MARKER, 1983).

Nas duas obras, esses aforismos parecem também esboçar um ensaio sobre a viagem em si, como se a fortuna de uma viagem fosse se desvincular da noção que se tem de si próprio, isto é, suspender a âncora do conforto de certos símbolos que colecionamos e que de certa forma, nos definem — ou, pelo menos, nos colocam em uma posição mais confortável. Esse tipo de aferição parece ter encontrado expressão na abertura de sentido e compreensão a ser formulado pelo leitor-espectador de *Sans Soleil*, justamente, por ampliar as possibilidades que ambos os pensadores apontam. A conservação desses símbolos de si, não cabe



RELICI

103

para um viajante, que deve estar aberto ao outro e ao inusitado. Neste sentido, no ato de viajar “ter é tardar”, como diria Fernando Pessoa em “Segundo: o das quinas”.

Seria Chris Marker, o próprio exemplo desse viajante internacionalista, interessado nas pessoas, causas e coisas de todo o mundo. Na América Latina, teve um papel importante no cinema político. No Brasil, por exemplo, denunciou as práticas de tortura e assassinatos da ditadura militar brasileira nos filmes *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970). No Chile, apoiou materialmente a fundamental trilogia documental “A Batalha do Chile” de Patricio Guzmán, doando 43.000 pés de película virgem em 16mm preto e branco, equivalentes a 13 horas de filmagem¹⁰. Após o processo de sete anos de pós-produção, a trilogia foi exibida em 34 países, se tornando um dos melhores documentários políticos até o presente momento. Marker, também, construía neste momento uma relação com o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica), realizando inclusive, em 1961 o filme *¡Cuba Sí!*, uma crônica de Cuba após a revolução. Além disso, o realizador era assíduo no movimento de luta anticolonialista, questão de seu primeiro filme, realizado junto com Alain Resnais, chamado “As estátuas também morrem” (1953), encomendado pela revista *Présence Africaine*.

Marker realiza uma verdadeira intervenção cinematográfica acerca da guerra, do imperialismo e do colonialismo, presentes em boa parte das suas obras, mas é em *Sans Soleil* (1982), que Marker realiza de maneira mais reconhecida esta investigação poética a partir do realizador-viajante ao redor do mundo, já num

¹⁰ Patricio Guzmán escreveu um texto sobre Chris Marker logo após sua morte, em 2012. O texto explora a relação entre ambos realizadores, em uma época muito delicada da história recente do Chile. No texto “Lo que debo a Chris Marker”, Guzmán relembra quando Marker reuniu recursos na Europa pedindo diretamente da fábrica da Kodak nos Estados Unidos, uma caixa destinada a Guzmán com 43 mil pés de película (aproximadamente 14 horas) em 16 milímetros preto e branco, mais 134 cintas magnéticas para Nagra. Ver em “Lo que debo a Chris Marker”, Patricio Guzmán 2 de agosto 2012.



RELICI

104

processo de ressaca do século XX. Na edição francesa deste filme, sua abertura apresenta uma cartela citando o romance *Bajazet* (1672) de Jean Racine: "A distância entre os países compensa um pouco a excessiva proximidade dos tempos"¹¹. Já na versão do filme em inglês, cita T.S. Eliot em *Quarta-feira de cinzas* (1930): "Porque eu sei que tempo é sempre tempo E o lugar é sempre e somente lugar"¹². Não é à toa que essas reflexões sobre a proximidade dos tempos sejam condizentes com os próprios relatos do protagonista, que buscam uma reflexão sobre a relação dos contemporâneos com a memória das guerras e da independência dos países africanos, com registros imagéticos do Japão à Guiné Bissau. Seguindo os passos da tese VI sobre o conceito de história, Marker, examina a cultura a contrapelo, levando em consideração o ponto de vista dos "vencidos" e desses personagens da periferia do mundo, ou daqueles que muito se prejudicaram nas guerras de um passado recente. De que maneira essas pessoas se aproximam, mesmo distantes geograficamente?

Mudar a imagem do passado, reconstruir essa história a contrapelo das experiências de violência, mas também de luta do século XX pelos processos de libertação, não é uma tarefa simples. Ainda no começo de *Sans Soleil*, Krasna escreve o seguinte "Dizia que no século XIX a humanidade acertou as contas com o espaço. O desafio do século XX era a coabitação do tempo. A propósito, souberam dos tumultos em *Ile de France*?" (MARKER, 1983). Enquanto se intercalam imagens da Tóquio moderna com seus metrô elevados até imagens de animais em seus habitats naturais, o leitor-espectador fala sobre este interesse de mundo, que ao mesmo tempo revela-se no seu referencial local: "souberam dos tumultos em *Ile de France*?"

¹¹ Tradução nossa "L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps".

¹² Tradução nossa: "Because I know that time is always time And place is always and only place".

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 89-108, set, 2020



RELICI

105

Esse trabalho cuidadoso das imagens parece elucidar este processo de interesse pelo banal como uma caça às recompensas. O texto, porém, não tem interesse de comentar as imagens, assim como as imagens são uma ideia em si, e não uma ilustração do texto. São imagens, que devem, portanto, ser tomadas pela sua desordem, fragmentação e pela simplicidade do que elas têm a oferecer. São os ecos, espantos e fantasmas do passado que interessam o realizador-viajante. Chris Marker utiliza essas imagens de arquivos recentes com imagens de *found footage*, junto dessas cartas de Krasna, que ao serem montadas, viraram verdadeiros recursos narrativos para recriar a experiência, ou como Benjamin afirma em seu texto “Escavar e Recordar”:

o trabalho da verdadeira recordação [*Erinnerung*] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico (...) (BENJAMIN, 2017, p. 101).

Há, portanto, um significado desse ofício arqueológico das imagens, seja nas imagens de arquivo das lutas por independência, seja na metrópole de Tóquio, dos templos e bibelôs. Como em Benjamin, Marker realiza uma reflexão política e poética centrada no cotidiano e no imprevisível. E é dessas experiências que o realizador-viajante busca em seu contato representá-las indelevelmente como um estrangeiro. Em Carta da Sibéria (1957), também desenvolvido a partir de maneira epistolar, alguém escreve cartas de um lugar distante: a Sibéria. Ele explora a relação da Sibéria com a história, com seus mitos, ursos e com propagandas de maneira muito irônica, bela e inventiva. Uma das cenas mais emblemáticas é quando o realizador oferece comentários alternativos sobre imagens idênticas gravadas em *Yakutsk*, para expor o poder da memória como uma ilha de edição:

Yakutsk: capital de Yakutsk uma república soviética socialista autônoma, é uma cidade moderna, na qual ônibus confortáveis, disponíveis para a população, compartilham as ruas com poderosos ZIMs, o orgulho da



RELICI

106

indústria automobilística soviética, no alegre espírito da competição soviética, trabalhadores soviéticos alegres, entre eles este pitoresco cidadão dos confins árticos, se esforçam para fazer de Yakutsk um lugar ainda melhor para se viver.

Ou ainda: "Yakutsk é uma cidade sombria, com uma terrível reputação. A população é comprimida em ônibus cor de sangue, enquanto que os membros da casta privilegiada ousadamente demonstram o luxo de seus ZIMs... um carro caro e desconfortável, na melhor das hipóteses. Cumprindo suas tarefas como escravos, os miseráveis trabalhadores soviéticos, entre eles este asiático sinistro, se esforçam no primitivo trabalho de arar com uma grade.

Ou simplesmente: "Em Yakutsk, onde casas modernas... estão aos poucos substituindo as antigas áreas, um ônibus menos lotado que seu equivalente em Paris ou em Nova Iorque, na hora do rush. passa por um ZIM, um excelente carro, reservado para departamentos de utilidades públicas... Com coragem e tenacidade, sob condições extremamente difíceis, trabalhadores soviéticos, entre eles este Yakutsk, afligido com uma doença ocular, se esforçam para melhorar o aspecto da cidade, que certamente a faria bem (MARKER, 1957).

Em seguida a esta cena, o escritor, nos salienta, que a objetividade também não é uma boa resposta, pois, "pode até não distorcer as realidades da Sibéria, mas os isola o suficiente para serem avaliados... e conseqüentemente os distorce da mesma forma" (MARKER, 1957) e continua "Um passeio pelas ruas de Yakutsk... não o fará entender a Sibéria" (*Ibid*, 1957). O lugar de quem fala, é o lugar do viajante, do estrangeiro, do errante com suas intervenções de linguagem, montagem, do que se vê e do que se filma. Assim como em *Sans Soleil*, é a relação entre estes homens viajantes, as realidades visitadas e o modo como representam essas experiências que importam ao rigor de um ensaio. Através da experiência de outros, Marker constrói outras memórias, e como um escavador de imagens, ele viaja pela memória, sem sequer mover-se fisicamente, propondo senão outras imagens do passado: "Eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história" (MARKER, 1983).



RELICI

107

Tanto em Marker como em Benjamin, podemos perceber um poderoso meio de questionamento a narrativa contínua e tradicional. Com suas maneiras de desenhar seus ensaios, a constituição linear de uma história perde o sentido, rompendo assim com uma estética tradicional consolidada. Ambos querem mitigar a sedução do público a partir de uma engenharia emocional para cumprir o desafio de estimular o pensamento. Como num flash de uma câmera de fotografia, os pensadores apontam suas linguagens a um choque do ensaio, das ilações poéticas e das discussões sobre memória e consciência histórica. A partir de um caleidoscópio¹³ de pensamentos, ambos fazem da rua um gabinete de estudos, apontando várias direções, possibilitando vários caminhos e rastros a serem seguidos.

Assim como arte é a condição da filosofia de Benjamin e Marker, a fragmentação é o princípio epistemológico. O pensamento imagético atende às exigências do que é imediato, do que é urgente, e, portanto, em constante alerta. Isso talvez explique a necessidade de Marker em começar seus filmes sem muitas cerimônias, buscando repercutir uma nova forma de conceber o tempo e a história, como retratos de um tempo constantemente em construção, que prioriza movimentos descontínuos a uma pretensa objetividade.

REFERÊNCIAS

ARENDRT, H. Introduction. In: ARENDRT, H. (Ed.) *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1969.

BENJAMIN, W. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³ No livro “Walter Benjamin o marxismo e melancolia”, Leandro Konder, chama atenção de que, quando Rua de Mão Única foi lançado, poucos críticos queriam comentar sobre o livro, sendo Ernst Bloch, um dos poucos a comentá-lo. Bloch afirma que este trabalho caracterizou-se como um “caleidoscópio” que unia fragmentos de vários assuntos, corporificando “o pensamento surrealista”.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 89-108, set, 2020



RELICI

108

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

BENJAMIN, W., Passagens, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

BENJAMIN, W. Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas. 1ª Ed; 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

HAFREY, L.; SIEBURTH, R. Translators' Introduction to "N". In: SMITH, G. (Ed.) Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

KRACAUER, S. O Ornamento da massa: Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
GAGNEBIN, J-M. "Baudelaire, Benjamin e o Moderno". Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

STEINER, G. A Viagem crepuscular de Walter Benjamin. Folha de São Paulo, São Paulo, 04, fevereiro, 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0402200103.htm>> Acesso em: 20 abr. 2020.

WITTE, B. Walter Benjamin: uma biografia. 1ª ED. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FILMOGRAFIA

MARKER, Chris. 1962. La Jetée. cor. 28 min.

MARKER, Chris. 1957. Lettre de Sibérie França. cor. 62 min.

MARKER, Chris. 1982. Sans Soleil. França. cor. 100 min.