



***Paris 1900 e Le souvenir
d'un avenir: o presente
e o futuro das imagens***
*Paris 1900 and Le souvenir
d'un avenir: the present
and the future of images*



Liciane Timoteo de Mamede¹

¹ Possui graduação em Comunicação Social pela UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004). Possui mestrados em Imagem e Som pela Ufscar – Universidade Federal de São Carlos (2014) e em Valorização do Patrimônio Cinematográfico pela Universidade Paris 8. Atualmente cursa doutorado em Multimeios na Unicamp – Universidade de Campinas. Contato: liciane.mamede@gmail.com

Resumo: O artigo aproxima dois filmes de compilação, *Paris 1900* (Nicole Vedrès, 1946) e *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker e Yannick Bellon, 2001), propondo-se a fazer uma análise comparativa a partir da forma como, a fim de tratar de uma mesma temática (tal seja, a guerra enquanto evento traumático e o dever de memória), eles acabam por adotar estratégias enunciativas parecidas, que consistem principalmente em criar um efeito de sentido de dupla temporalidade das imagens, de maneira a congregar presente e futuro diegéticos num único bloco de significação. A metodologia centra-se na análise fílmica, na análise do discurso, além dos pensamentos de Bazin, Didi-Huberman e Rancière, entre outros.

Palavras-chave: documentário; arquivo; memória; Nicole Vedrès; Chris Marker; Yannick Bellon.

Abstract: This article explores two compilation films, *Paris 1900* (Nicole Vedrès, 1946) and *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker and Yannick Bellon, 2001), with the purpose of making a comparative analysis focusing particularly on the way both films, in approaching the same themes, places their enunciative strategies in the sense of creating in the viewer the sensation of a double layered temporality of the images. The methodology is based on film analysis and discourse analysis. It also employs theories by Bazin, Didi-Huberman, Rancière and works on reemployment of found footage in films.

Keywords: documentary; archive; memory; Nicole Vedrès; Chris Marker; Yannick Bellon.



Introdução

Em 1998, momento em que a Cinemateca francesa lhe consagrava um tributo sob a forma de uma retrospectiva de sua obra, Chris Marker proferiu a seguinte frase: “Eu devo tudo a Nicole Vedrès” (BLÜMLINGER, 2013, p. 219). Pois, o que este artigo visa é justamente explorar essa suposta influência investigando de que maneira *Paris 1900* (Nicole Vedrès, 1946), o longa mais célebre da cineasta francesa (o qual Marker possivelmente tinha em mente quando fez sua afirmação), impactou estilisticamente aquela que é considerada a obra em que mais abertamente Marker cita Vedrès: *Le souvenir d'un avenir* (2001).

Investigaremos igualmente como ambos os filmes ancoram suas estratégias enunciativas no sentido de criar um efeito de sentido de dupla temporalidade das imagens, congregando assim presente e futuro num único bloco de significação. Veremos como o uso dessas estratégias contribui para que eles possam, finalmente, cumprir seu objetivo maior que é o de produzir memória, aqui entendida no sentido de Rancière, ou seja, enquanto obra de ficção – sendo ficção, por sua vez, encarada como uma prática de que se valem os meios de arte para “construir um sistema de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem” (RANCIÈRE, 2010, p. 180). Desta maneira, importa para nós como o uso e a interpelação desses documentos sob forma de imagens permitirão aos filmes aqui tratados abordarem de maneira crítica os acontecimentos que precederam e conduziram a dois dos grandes eventos traumáticos do século XX: as duas grandes guerras mundiais.

Em 1945, antes de sua primeira incursão cinematográfica, a então jornalista Nicole Vedrès edita um livro de fotografias intitulado *Images du cinéma français*, composto por cerca de 250 *stills* organizados livremente em categorias que ela ali estabelece (burlesco e cômico; terror; aventura; condição humana; homens e mulheres; atmosfera; artistas e modelos; influências; história; em busca das formas). Em um belo artigo dedicado a *Paris 1900*, a teórica Paula Amad afirma que, em detrimento de ser o livro uma obra informativa sobre o cinema francês, trata-se sobretudo de um trabalho ensaístico, subjetivo e evocativo (AMAD, 2015, p. 94). Laurent Veray vê aí já a gênese do longa-metragem que ela realizará no ano seguinte (VERAY, 2018, p. 12), pois é graças à pesquisa que tem de empreender para compor este livro que Vedrès se aproxima do diretor da Cinemateca francesa na época, Henri Langlois. Essa amizade lhe permite acesso à coleção de imagens em movimento da instituição, de onde sairão a maior parte dos excertos empregados em *Paris 1900*,



um filme de montagem inteiramente realizado com imagens de arquivo. A obra é comissionada e produzida por Pierre Braunberger, que à época pensava em obter um documentário no estilo da série de cinejornais norte-americana *The March of Time* (vários diretores, 1935-1951).

Vedrès, contudo, extrapola o estilo que lhe é proposto e, assim, desde seu lançamento (e a despeito de ter caído em relativo esquecimento nas décadas que se seguiram), *Paris 1900* passa a ser considerado um marco. Em primeiro lugar, pela utilização que faz das imagens de arquivo e, em seguida, pela forma como agencia essas imagens com uma voz *off* que subverte a imparcialidade e a objetividade da voz-de-Deus, até então um padrão para documentários. Mas o filme também foi considerado inovador pelas próprias imagens de que se vale, vastamente heterogêneas e raras, memórias crepusculares de um outro século – um século que se encerra em 1914, segundo reivindica o próprio longa em seu trecho final. Por todas as suas características, o filme de montagem realizado por Vedrès é hoje frequentemente apontado como um precursor importante dos documentários de caráter ensaístico; não por acaso, gênero do qual Marker é referência incontornável.

Na época em que ela realiza *Paris 1900*, Marker era ainda um jovem ambicionando fazer cinema, tal como seu amigo Alain Resnais, por acaso ou não, assistente de direção no longa. Yannick Bellon, que pouco mais de 50 anos mais tarde assinaria com Marker a direção de *Le souvenir d'un avenir*, é aqui a assistente de montagem da então experiente Myriam Borsoutsy.

Historiadores e teóricos frequentemente situam *Paris 1900* na mesma linhagem de documentários modernos que, se valendo de imagens de arquivo, não mais delas se utilizam para puramente explorar suas características indexicais. Não há mais neles a busca de um didatismo através das imagens, tal como já apontara Bazin em relação à emblemática série *Why We Fight?* (Frank Capra, 1942-1945) (BAZIN, 2018, p. 46). Talvez o mais paradigmático filme dessa nova tendência emergente que começa a tomar forma no pós-guerra seja *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955), de Alain Resnais. Tanto o filme de Vedrès quanto o de Resnais são obras para as quais importa, segundo as palavras de Christa Blümlinger, “o itinerário material e discursivo das imagens no seio de uma cultura da memória” (BLÜMLINGER, 2013, p. 34). Eles não intencionam fazer história com as imagens de maneira ilustrativa, mas pensam a história através das imagens; trata-se, portanto, de “uma história de segundo grau” (BLÜMLINGER, 2013, p. 34).

Leyda nos lembra que, apesar da efusiva produção de imagens que marcou o período da Segunda Guerra, uma vez terminado o conflito, o trauma relacionado



ao evento e a saturação de atualidades e cinejornais a que as pessoas haviam sido submetidas durante tais anos não favoreciam que, já no imediato pós-guerra, o cinema de montagem se voltasse para esse acervo. Os filmes de montagem continuaram a ser feitos durante o pós-guerra, porém, segundo ele, eles foram beber em “fontes mais neutras”, se afastando dos conflitos e das feridas ainda abertas. É nesse momento histórico que o teórico americano situa a realização de *Paris 1900*, que ele afirma ser “o melhor e mais surpreendente” filme do período a usar a nostalgia do passado como *leitmotif* (LEYDA, 1964, p. 78-79).

É verdade que Vedrès vai buscar inspiração para seu filme em cenas da *Belle époque*, ou seja, mais “neutras”, no sentido de que não evocam diretamente os conflitos da Segunda Guerra. Contudo, o tratamento que o filme dá a essas imagens não é de modo algum neutro e, ao contrário do que afirma Leyda, *Paris 1900* está sim falando das feridas abertas da Segunda guerra enquanto uma repetição do conflito de 1914-1918 e, dentro dessa lógica, faz todo sentido a referência à Primeira Guerra, enquanto não é possível, ainda em 1946, elaborar de fato o que acabara de se passar em termos de conflito bélico. Como afirma Didi-Huberman, as imagens podem ser sintomáticas e é tarefa do historiador, mas também do artista, identificar nelas o lugar do sofrimento, sendo a montagem o artifício privilegiado para tal intento, uma vez que faz emergir sentido de tempos anacrônicos (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212-214). É, pois, o que ambos os filmes aqui analisados fazem: constroem uma reflexão a partir das lacunas entre fragmentos heterogêneos, mas também dos lapsos presentes na própria imagem, entre um tempo (presente) e outro (futuro), para o qual ela aponta.

Ao refletir sobre como *Paris 1900* agencia suas imagens de arquivo, Amad faz referência à estrutura temporal da obra, que ela chama de “memory-of-the-future structure” (AMAD, 2015, p. 93-101). Esta consiste, segundo a teórica, em uma estratégia que tenta transmitir ao espectador o efeito de sentido de que, para além de sua dimensão presente, as imagens evocam também um futuro, ou seja, estão carregadas de uma dupla temporalidade. Para além do efeito de nostalgia que naturalmente o contato com imagens antigas propicia, ao olhar para aquelas cenas anacrônicas, o espectador tem a impressão de que elas compreendem mais do que seu próprio presente; que elas prenunciam um futuro. No caso, e isso faz toda a diferença para que tanto o filme de Vedrès quanto o de Marker-Bellon alcancem o efeito de sentido desejado, trata-se de um futuro que já é passado para o espectador. Lança-se mão assim do anacronismo das imagens para alçar o discurso a um outro patamar de significação. Por exemplo, tanto no caso de *Paris 1900* quanto no de



Le souvenir d'un avenir, supostos símbolos de progresso presentes em imagens imediatamente anteriores à guerra, como o avião, são apresentados de forma a remeterem à emergência de conflitos bélicos. Os acontecimentos mostrados tendem a fazer referência constante a episódios posteriores, extra diegéticos, que o espectador tem como referência, o que acaba, ao mesmo tempo, por sugerir uma inquietante tendência à repetição dos fatos.

A posição de André Bazin enfatiza o efeito de nostalgia a partir do anacronismo das imagens e de seu agenciamento no fluxo narrativo quando afirma que as cenas de *Paris 1900* dão a impressão de estarmos diante de uma memória que não nos pertence, uma memória exterior. Segundo o teórico, essa fratura, esse sentimento de não pertencimento àquelas imagens-memória seria a própria origem do gozo estético provocado pelo filme (BAZIN, 1962, p. 43). Nesse texto, não por acaso intitulado *À la recherche du temps perdu*, Bazin também afirma que o documentário de Vedrès marca a aparição de uma “tragédia especificamente cinematográfica, aquela do tempo duplamente perdido” (BAZIN, 1962, p. 43, tradução nossa). Até aqui, ele apenas faz *alusão* à morte. Contudo, nas linhas que se seguem do mesmo escrito, ele *explicitamente* abordará o tema da morte e sua relação com o cinema a partir de uma cena de *Paris 1900*: a do homem-pássaro. Retornaremos a ela mais adiante.

Cabe chamar atenção para a centralidade do recurso ao anacronismo em ambos os filmes tratados. Lidar com o anacrônico, tal como nos diz Didi-Huberman, é inevitável para aqueles que trabalham com imagens de arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). No caso dos filmes de montagem, constituídos pela aproximação de corpos fatalmente heterogêneos (diferentes épocas, diferentes tempos), isso é ainda mais evidente: “[...] a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212). É a história a contrapelo, feita a partir de seus “restos”, onde o recurso ao anacronismo evidencia a lacuna: “[...] é porque as imagens não estão ‘no presente’ que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213).

Assim, nos diz ainda Didi-Huberman, deveríamos reconhecer em cada documento da barbárie e em cada documento da cultura (que são essencialmente o mesmo para Benjamin, a quem ele parafraseia) não a história, mas a possibilidade de uma arqueologia crítica. Pois é isso que tanto *Paris 1900* quanto *Le souvenir d'un avenir* parecem se propor a fazer a partir das imagens que desenterram.



Amad, em seu texto, chama atenção para a consciência arquivística de *Paris 1900*, ou seja, para a compreensão que o próprio filme demonstra ter – algo incomum para a época – do seu valor enquanto obra que foi capaz de reunir e dar nova vida a uma grande diversidade de imagens que, de outra forma, provavelmente se perderiam no fosso na história (AMAD, 2015, p. 94). Assim, em seus créditos iniciais, podemos ler que ele foi realizado a partir de imagens provenientes de “documentos da época, todos autênticos”, assim como de excertos de mais de 700 filmes. Mas a teórica vai mais longe ao argumentar que o longa de Vedrès seria ainda o marco inicial de um fenômeno: o dos filmes que são eles próprios arquivos de imagens (AMAD, 2015, p. 99). Se pensarmos que muitas das cenas que chegaram até nós através deste filme estariam talvez perdidas se não tivessem sido utilizadas por Vedrès em *Paris 1900*, essa afirmação ganha uma dimensão particularmente significativa.

Paris 1900

Uma das características mais marcantes de *Paris 1900* é o emprego da voz *off*. Sagaz e irônica, ela é, em muito, responsável por provocar o encontro emotivo do espectador com as imagens de um passado que ele não conheceu. Como já muito se apontou (AMAD, 2015; VERAY, 2016), o filme tem sua narrativa dividida em duas partes: conforme vamos nos aproximando do fim de uma era, mais próximos da guerra, mais sombrio e carregado ele vai se tornando. Esse efeito de sentido que vai do alegre, festivo e nostálgico das imagens do início da década para o soturno, tenso, a evocar antes o pesadelo do que a nostalgia, do terço final do filme, vai sendo construído em muito graças à seleção das imagens, mas também da voz *off* e do emprego da trilha sonora. Outro efeito de sentido, já mencionado acima, que todas essas instâncias também operam para produzir é justamente o do duplo tempo das imagens.

Um dos *leitmotifs*, que servem para dar ao discurso um tom cômico, é a inserção pontual da figura do presidente francês da época, Armand Fallières, um senhor de aparência bonachona, símbolo de uma França “alegre, sentimental e irônica”, a quem a voz *off* vai sempre se referir com alguma dose de sarcasmo. Pois é exatamente esse o tom da primeira parte do filme.

Mas o principal recurso utilizado para alcançar o efeito cômico característico de sua primeira metade será a defasagem de sentido entre a voz *off* e as imagens mostradas. Assim, por exemplo, no momento em que a voz descreve o estilo *art nouveau* – segundo ela, “estilo metrô” –, cita um certo senhor Majorelle (“cujos móveis encantaram toda a Exposição Universal de 1900”), segundo o qual “é essencial que



a busca pelo novo não se sobreponha ao bom gosto”. Porém, as imagens mostram justamente o contrário: uma mulher lendo, tranquila, desfrutando de um ambiente estilo *art nouveau* carregado e de gosto sobretudo duvidoso.

Num primeiro momento, podemos depreender que o tom da voz em relação às imagens busca passar ao espectador a ideia de que a França e a *Belle époque* foram um espaço e um tempo onde a vida era livre de preocupações, onde não havia mais do que *joie de vivre* – ao menos entre as classes mais altas, protagonistas de grande parte das imagens do filme. Porém, a dose de sarcasmo empregada denota, na verdade, uma abordagem bastante crítica a esse mundo de aparências. Uma crítica que veremos décadas mais tarde na obra de Marker-Bellon num outro tom, mais sóbrio, porém não menos funesto.

Ora, no momento em que *Paris 1900* foi produzido, a Europa havia acabado de sair daquela que seria a guerra mais sangrenta do século. Assim, aqui, o tom jocoso do narrador tem, na realidade, a função de problematizar essa defasagem entre um presente doloroso e as imagens nostálgicas, alegres e festivas da *Belle époque* que tanto fazem parte de uma memória coletiva daquele momento. É a partir dessa brecha que o filme fará sua crítica, ao procurar conectar a frivolidade ao sofrimento por meio de uma voz que, em tom lúdico, nos conduz a constatações cruéis. No caso de *Le souvenir d'un avenir*, como veremos mais adiante, o distanciamento temporal entre o presente dos realizadores (que é o presente da narrativa e da memória que ela engendra) e o presente das imagens de que o filme se vale permite a problematização do caráter traumático dos acontecimentos, que elas – as imagens – e a austeridade da voz vão evidenciar. Na obra de Marker-Bellon, o foco não está mais na dor, mas no trauma enquanto acontecimento que se tenta elaborar através daquilo que Rancière chamou de “ficcão de memória” (RANCIÈRE, 2010).

O primeiro momento em que um problema de fato é instaurado em *Paris 1900* – no final do primeiro terço do filme, quando cenas da grande inundação de Paris de 1910 são mostradas – também nos é apresentado pelo narrador com comentários irônicos (a evocar o estilo *fait-divers*). A música, porém, é apreensiva e transmite tensão o que, juntamente com as imagens, é suficiente para causar uma ruptura em relação ao clima que até ali predominava. Contudo, a fim de conduzir a sequência da catástrofe pluvial à sua conclusão, a voz *off* evoca uma frase – insensível para dizer o mínimo – atribuída ao escritor Jules Renard: “O lado Veneza da inundação já começou a encher o saco de todo mundo”. Algumas imagens da destruição ainda nos são mostradas em seguida, mas a sequência seguinte já retoma o tom alegre e burlesco predominante dessa primeira parte. A sequência termina deixando a impressão de



que o tom leve e espirituoso da voz *off* estaria, inadvertidamente, ignorando sinais de mau-agouro, sendo ela mesma a encarnação de um preocupante sintoma que emerge daquele dado corpo social. Este, embora ali constituído enquanto ficção narrativa por meio de fragmentos de imagens, voz e música, apresenta-se como um dado de realidade que se deve tentar compreender.

Aproximadamente na virada para seu terço final, situa-se a emblemática cena que marca a mudança de tom de *Paris 1900*. O inverossímil clima de férias da Paris *Belle Époque* que, todos sabiam, um dia acabaria, estava agora prestes a sofrer uma reviravolta. Estamos no ano de 1912 e a sexta sequência do filme abre já anunciando mau-agouro. Logo após as imagens de um eclipse, no qual, diz o narrador, “alguns enxergam o presságio do fim do mundo”, vemos um homem vestindo uma parafernália que ele mesmo inventara e que teria por finalidade sustentá-lo no ar. Ele se propõe a testar a eficácia de sua invenção saltando do primeiro andar da Torre Eiffel. Na cena, já posicionado para o salto, ele flerta durante alguns instantes com o chão, a centenas de metros de seus olhos. Durante quinze longos segundos, hesita. Mas a câmera está ali, aguardando o salto e o homem pula, para o espetáculo, para a eternidade: a geringonça não funciona.

Embora estivesse claro que o homem iria se espatifar no chão, a cena, tal qual mostrada, não deixa de surpreender o espectador. Seu caráter fulminante desconcerta, choca. Certamente, essa é a sequência de imagens mais impressionante de *Paris 1900* e, por isso mesmo, a mais célebre. Sobre ela, escreveu Bazin:

[...] nesta prodigiosa sequência do homem-pássaro, fica evidente que o pobre louco está tomado pelo medo e afinal dá-se conta do absurdo de sua empreitada. Mas a câmera está lá, o fixa pela eternidade e ele não ousa decepcionar o olho sem alma. Tivesse ele tido como testemunha olhares humanos, certamente uma sábia covardia o teria salvado. (BAZIN, 1962, p. 41-42)

Aqui cabe mencionar que *Le souvenir d'un avenir* não é o único filme em que Marker cita Vedrès. Em ao menos um outro, *Level five* (Chris Marker, 1997), ele não só cita *Paris 1900*, como o faz mostrando especificamente a imagem do homem-pássaro. Ela é mostrada de maneira justaposta a uma outra imagem, a de uma mulher habitante da ilha de Saipan, no Pacífico, também palco de uma grande batalha em 1944, que se suicida jogando-se de um penhasco. A voz da personagem Laura, um dos alteregos do eu ensaístico no filme, reflete inicialmente sobre a grande tragédia do suicídio em massa ocorrido em Okinawa durante a guerra e, a partir daí,



evoca as imagens do suicídio da mulher de Saipan, contrapondo-a à morte trágica do homem-pássaro de *Paris 1900*. Nos dois casos, há algo em comum: a presença do olho sem alma.

No momento em que se embrenha pelos arbustos, pouco antes de encontrar o penhasco de onde irá saltar, a mulher de Saipan identifica a lente da câmera que a filma. O flerte não dura mais do que breves segundos antes que ela decida dar o passo fatal. O filme interrompe o fluxo das imagens no momento do olhar: “Será que ela realmente saltaria se não tivesse identificado o olhar da câmera?”, tal é a pergunta que se faz Laura enquanto comenta em *off* as imagens. É a mesma pergunta que se fez Bazin a propósito da emblemática cena do filme de Vedrès.

A partir do homem-pássaro, o que veremos é o clima de tensão arrochar, a morte e a catástrofe se tornam cada vez mais tangíveis em *Paris 1900*. A essa altura, a conquista dos ares já era uma realidade. Sobre imagens das primeiras bem-aventuradas experiências aéreas, a voz *off* continua a dar seu relato defasado de sentido da história, ignorando presságios, o que contribui para aumentar a apreensão narrativa; a música é primeiramente dramática e tensa, em seguida, solene sobre as cenas de um encontro de aviação em que vemos o presidente francês: “Assistindo a um dos primeiros encontros de aviação, o presidente Fallières saúda esse milagre do século e faz aos céus um gesto lírico: que belo instrumento de paz [o avião], de aproximação dos povos, todos os países da Europa são agora vizinhos, todos os países do mundo serão amigos” (*Paris 1900*, tradução nossa). Essas palavras soam absurdas aos espectadores, principalmente porque eles já sabem o que virá em seguida, mas também porque os personagens soam excessivamente desavisados, a voz *off* e a montagem dão o tom. Eis um exemplo de um momento em que o discurso fílmico se vale do efeito de anacronismo, ao qual nos referimos acima, para produzir sentido. Logo depois, tropas, exércitos mobilizados, soberanos e presidentes passam a dominar as imagens. A trilha sonora torna-se mais pomposa e inquietante. Sobre cenas de um encontro de diplomatas ocorrido em Paris, o narrador continua falando em paz: “Do alto de uma tribuna, o senhor Fallières saúda a paz. [...] A paz do mundo está assegurada. O presidente francês está muito contente” (*Paris 1900*, tradução nossa). Estamos às vésperas da Primeira guerra mundial.

O que vemos nas cenas seguintes denota a certeza de que não há mais possibilidade de retorno. Pela primeira vez, são mostradas imagens de uma Paris que foge dos diâmetros haussmannianos. Ficamos sabendo que o povo existe – sua face é, finalmente, mostrada – e que ele não está assim tão contente: mobilizações populares, a pobreza em um bairro periférico, uma fila de famintos aguardando a distribuição de



sopa, atentados à bomba do fim do século XIX provocados por militantes anarquistas em locais frequentados pela elite francesa são evocados (já estariam ali os sinais?). O tom dos comentários e da música tornam-se lúgubres.

Como já mencionado, durante toda sua narrativa o filme pontua de maneira sarcástica a atuação figurativa do presidente francês da época. Pois já às vésperas da guerra, uma cena que o traz novamente como protagonista crava o quanto, segundo o discurso, a França teria efetivamente passado toda uma década alienada da catástrofe que há muito se anunciava: enquanto Guilherme II, da Alemanha, praticando a caça, abatia presas de grande porte (vemos o soberano fardado, rodeado de outros em uniforme e enormes animais mortos enfileirados, uma verdadeira prática profissional da caça), o senhor Fallières abatia “alguns pássaros pacíficos” (*Paris 1900*, tradução nossa). Vemos então o bonachão rindo em meio a outros bonachões e alguns pássaros mortos no chão. O contraste entre as duas imagens e o desdém da voz pelo objeto da caça do francês denotam o tom crítico do filme.

A sequência nos remete, é certo, ao embate bélico que se seguiria logo depois, mas também, invariavelmente, àquele que teria lugar algumas décadas mais tarde, durante a Segunda guerra. O desempenho pífilo e vexatório do presidente francês aqui, invariavelmente, ativa algo que estava muito vivo na memória do espectador do filme na época, uma das páginas mais vergonhosas da história recente da França: o Regime de Vichy e o colaboracionismo francês em relação aos nazistas que ocuparam parte do território do país de 1940 a 1944. *Paris 1900* faz referência a Vichy, mas não diretamente. É como se o filme identificasse o lugar da dor, mas ainda não conseguisse elaborar o trauma – e esta elaboração será, não por acaso, o ponto de partida do filme de Marker-Bellon.

A partir da sequência acima referida, a voz *off* nos faz saber que o mundo já está em pleno fervor. Alguns países já estão em guerra, outros se mobilizam, outros veem o tom de suas rusgas aumentar a cada dia. Torna-se mais explícito e direto o efeito de sentido de duplo tempo das imagens, na medida em que a brecha temporal entre o presente das imagens e aquilo que ela prenuncia (a guerra) diminui. A voz *off* abandona seu tom jocoso, não é mais necessário.

No fim de julho de 1914, o pacifista, político e pensador de esquerda Jean Jaurès é assassinado, a importância do fato é enfatizada pelo filme como o derradeiro presságio: “O sol se põe pela última vez no fim de tarde do dia em que Jaurès é assassinado”. Em 2 de agosto, a comunicação de um decreto do presidente da República (não mais Fallières, mas Raymond Poincaré) é afixado sob a forma de cartazes, vemos imagens das ruas em desordem: “[...] por decreto do presidente



da República, a mobilização dos exércitos de terra e de mar é ordenada, assim como a requisição de carros, animais e arreios necessários à complementação de seus exércitos” (*Paris 1900*, tradução nossa). A partir daí, as tropas seguem para as fronteiras, a guerra vai começar para a França.

A última cena de *Paris 1900* é bastante emblemática e irá deixar um gosto amargo. Um trem lotado parte levando soldados eufóricos que acenam para a câmera, testemunha e cúmplice daqueles momentos terminais, a música é dramática e solene: “Na Gare de l’Est, gritos ainda alegres, rostos mal preparados para o espetáculo do dia seguinte. É, contudo, 1900 que termina” (*Paris 1900*, tradução nossa). O século que viu o nascimento do cinema termina com uma de suas imagens mais emblemáticas. Mas agora, ao invés de chegar, o trem parte. Sabemos o que será dos sorrisos que estampam os rostos dos que partem. Chris Marker e Yannick Bellon o mostrarão.

Le souvenir d'un avenir

Se, a princípio, poderíamos pensar que o média-metragem *Le souvenir d'un avenir* (2001), de Marker e Bellon, é uma biografia sobre a fotógrafa francesa Denise Bellon, não por acaso mãe de Yannick, bastam as primeiras imagens do filme para que logo sejamos dissuadidos dessa impressão. Ele tem um viés biográfico, porém, seria insuficiente pensá-lo apenas sob esse aspecto. Isso porque este documentário buscará pontuar momentos da trajetória de sua personagem para sobretudo usá-los como ponto de partida para uma reflexão que a ultrapassa. Tanto que em *Le souvenir d'un avenir* foram utilizadas apenas fotos que Bellon produziu num período muito específico de sua carreira, justamente aquele que engloba o entreguerras e a Segunda Guerra Mundial, o período que interessa ao filme.

Tal delimitação de foco já sugere que, antes de falar sobre a vida de Bellon, importa, sobretudo, como essas fotografias produzidas no período do entreguerras já prenunciavam a catástrofe da guerra e o mundo que conheceríamos depois dela; quanto do porvir de todas essas imagens já estava ali, em alguma medida, inscrito. Nesse sentido, não apenas *Le souvenir...* continua de onde *Paris 1900* parou, como aponta o crítico Jean-Louis Leutrat (2001), mas vai além em seu propósito de buscar criar um efeito de dupla temporalidade das imagens, pois as interroga de maneira muito mais explícita e inquisitória. O questionamento direto dessas imagens é o próprio mote do filme e o distanciamento temporal entre o presente dos fragmentos utilizados e o presente de elaboração da memória permitem uma maior desenvoltura na abordagem dos fatos.



Aqui não há efeito cômico, não há, em sua maior parte, especial preocupação em explorar o tema da nostalgia a partir das imagens – por isso, a impressão de que estamos diante de uma “memória exterior” (como escrevera Bazin a propósito de *Paris 1900*) já não faz tanto sentido. A voz *off* é seca, séria e impassível, em poucos momentos será sarcástica. A atmosfera é pesada, estamos longe da irreverência da primeira parte do filme de Vedrès. Marker-Bellon, ao contrário, situam seu *Le souvenir...* diretamente na atmosfera da segunda parte. Eles podem ir direto ao lugar onde, como diria Didi-Huberman, as imagens ardem: “o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 215).

Homenagem à Denise Bellon (antes uma homenagem do que uma biografia da fotógrafa), *Le souvenir...* mobiliza um acervo familiar e cria em torno de algumas imagens mais íntimas uma carga afetiva particular. Imagens de mãe e filhas são, essencialmente, as únicas às quais o filme permitirá um tom nostálgico. Em especial, podemos citar a sequência das *petites chocolatières*.

Para produção de uma propaganda de chocolate em uma revista durante os anos 1930, Bellon fotografou as duas filhas ainda crianças. Vemos essa foto, onde aparecem as *petites chocolatières* e, em seguida, uma série de imagens das duas ainda meninas; a certa altura, estas são justapostas a imagens em movimento da irmã Loleh, já adulta, atriz de cinema, eventualmente atuando nos filmes dirigidos pela irmã Yannick. A trilha sonora da sequência remete à nostalgia, adquirindo carga emocional diversa daquela que predomina no filme. A fotografia que finaliza a sequência traz as duas juntas, ainda crianças, rindo, tendo o céu como cenário. Sobre esta última imagem, a música é interrompida, temos um minuto de silêncio e o narrador finaliza: “Uma visível, outra invisível, mas sempre juntas”. Loleh já havia morrido quando o filme foi realizado. Algo de inquietante é produzido: por uma confissão de saudade, por um apelo à lembrança de que tudo é efêmero. A foto das duas juntas traz latente a separação que um dia viria. O efeito de sentido de duplo tempo das imagens está aí: elas estão juntas, mas sabemos que, um dia, num futuro não muito distante daquela imagem, a morte as separará.

O sentimento do inquietante, aliás, atravessa *Le souvenir d'un avenir*. Quando o filme se inicia, os olhos da câmera percorrem uma fotografia. Primeiro, em *close up*, vemos um rosto de aparência humana, porém sem vida; trata-se de um manequim, uma mulher com cabelo desgrenhado, lesmas lhe sobem pelo pescoço. Um *zoom out* sobre essa mesma imagem nos mostra essa figura dentro de um Cadillac, alfices e chicórias crescem ao seu redor, o veículo é conduzido por um motorista com cabeça de tubarão.



Estamos dentro da instalação *Taxi chuvoso*, de Salvador Dalí, vista pela primeira vez na Exposição Internacional Surrealista de 1938, em Paris. As imagens do evento chegaram até nós graças às fotos de Denise Bellon.

Segundo Freud, uma das formas de fazer emergir o sentimento do inquietante é, justamente, ao invocar a dúvida sobre a natureza animada ou inanimada de um ser. E ainda, quanto mais próximas forem as aparências entre o inanimado e o vivo, maior será essa sensação (FREUD, 2010, p. 349). A evocação tão explícita ao inquietante logo na primeira imagem do documentário de Marker-Bellon, por meio do corpo sem vida do manequim, não é vã. Mais adiante em seu texto, Freud abordará outra maneira de fazer emergir essa incômoda sensação: uma vez que uma série de repetições não deliberadas “impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’” (FREUD, 2010, p. 355). Nesse sentido, ao buscar repetitivamente signos de fatalidade nas imagens de arquivo de que se vale, fazendo convergir pela montagem e outros recursos (como a justaposição de imagens), redes de coincidência, *Le souvenir...* não faz outra coisa senão nos imergir no terreno do inquietante.

Com seus tons de cinza e zonas de sombra bastante presentes e demarcadas, as fotos de Bellon reforçam o caráter sinistro dos corpos sem vida cobertos de objetos estranhos (colheres, penas, voais e insetos) dos diversos manequins expostos em outra obra na mesma exposição, *A rua dos manequins*, concebida por Dalí e pela estilista Elsa Schiaparelli. As imagens da instalação e a forma como o filme as traz em sequência, com uma música sinistra de fundo, transmitem uma atmosfera de pesadelo. Essa foi, aliás, a impressão que o próprio público teve da exposição que, não à toa, foi alvo de imensa polêmica – “a imprensa se dividiu entre o sarcasmo e o furor”, diz o narrador.

“O que haveria para ser depreendido desse mundo de ameaças e emboscadas?”, questiona a voz. Ela evoca ainda as palavras de André Breton, aliás, um dos organizadores da exposição, proferidas anos depois: “Tudo, desde então, revelou-se prenunciador demais, profético, excessivamente justificado sob o viés do sombrio, do sufocante e do bizarro. Àqueles que nos acusaram de sermos cúmplices dessa atmosfera, podemos muito bem responder que ficamos muito longe da obscuridade e da crueldade dos dias que se seguiram” (*Le souvenir d'un avenir*, 2001, tradução nossa). O efeito soturno das palavras é reforçado pela inflexão da voz *off*, demasiadamente austera.

É, portanto, sob a forma de um presságio angustiante que este documentário se inicia, já nos apresentando um importante ponto de virada histórico, demarcado



pela Exposição Surrealista de 1938: “o momento em que um pós-guerra se transforma em um pré-guerra” (*Le souvenir d'un avenir*, tradução nossa). Enquanto Nicole Vedrès localizava esse ponto de virada na imagem do homem-pássaro que se espatifa no chão, Marker e Bellon vão situá-lo já no momento da exposição, quando as artes apresentam a grande imagem premonitória de seu tempo. É, aliás, nessa capacidade das artes de apontar para o futuro que apostam as estratégias enunciativas do filme. Quando menciona a Exposição Universal de 1937, ocorrida também em Paris, a voz enfatiza o fato de que os arquitetos enxergaram mais longe do que os políticos ao colocarem frente a frente os pavilhões de dois países que logo se enfrentariam no conflito. Na foto de Bellon, sob o arco da Torre Eiffel, vemos de um lado a grandiosa escultura de Vera Mukhina, *O Trabalhador e a mulher kolkosiana*, no pavilhão soviético, e de outro, o não menos ostentoso pavilhão do 3º Reich alemão.

“Estranho que essas exposições universais precedam catástrofes. [...] Parece que uma nação à beira da guerra faz questão de exibir suas riquezas como avaros que, à beira da agonia, fazem questão de contar ainda mais uma vez seus tesouros”, com essas palavras, a voz *off* de *Le souvenir*... evoca mais uma vez *Paris 1900*, que se inicia justamente com uma sequência sobre a Exposição Universal de 1900 e segue, durante boa parte do filme, encadeando imagens de pura ostentação de uma sociedade em delírios de grandeza.

Como já foi aqui apontado, por características que lhe são intrínsecas, notadamente sua tendência a evocar o passado, tanto a fotografia como o cinema são meios de expressão privilegiados no que se refere a provocar efeitos de sentido de nostalgia e ainda mais quando se trabalha com material de arquivo. Pois é exatamente esse uso que as estratégias enunciativas do filme de Marker-Bellon subvertem em prol da tese de que também a arte fotográfica (e, na esteira, o cinema), tal como as artes plásticas, enquanto sintomas, podem lançar conjecturas sobre um futuro. No caso, aqui, falamos de um futuro onde os mesmos erros do passado tendem a se repetir e é por uma espécie de militância contra essa repetição que esta obra retoma o ponto onde *Paris 1900* havia parado a fim de elaborar a experiência traumática que o filme de Vedrès não havia conseguido fazer. *Le souvenir*... usará alguns recursos para tecer essa relação entre presente e futuro das imagens. Por exemplo, a já apontada justaposição de cenas: como quando paraquedistas de guerra invadem, como estranhos ruídos, fotos pacíficas que registram a prática do paraquedismo amador nos anos 1930. Ou quando corpos estendidos e mortos são sobrepostos à imagem artística de um corpo estendido à beira de um riacho bucólico, como fantasmas a atormentar os vivos.



Vedrès termina seu filme com a profecia trágica de um futuro que ela própria na verdade já tinha vivido, representada pelo trem da morte, aquele que, no final de *Paris 1900*, leva os combatentes para a guerra. No pós-Segunda Guerra, a ideia de um trem da morte será, sobretudo, associada ao trem que transportava prisioneiros aos campos de concentração. Há, portanto, muitos sentidos passíveis de serem apreendidos daquelas imagens finais. Pois alguns de seus desdobramentos encontram-se no filme de Marker-Bellon. Há, notadamente, uma sequência ali dedicada aos *gueules cassés* (literalmente, caras quebradas), sobreviventes da Primeira Guerra que dela saíram com marcas físicas e psicológicas. Retratos crus dessas faces marcadas nos são apresentados em sequência, como se o filme nos forçasse a um exercício necessário de memória; a tonalidade da música é mais alta do que na sequência anterior. As estratégias enunciativas visam ao choque: “Eles se reúnem, eles se mostram, eles mostram a todos o que a guerra pode fazer aos homens, para testemunhar, para advertir. Sabemos como continua essa história” (*Le souvenir d'un avenir*, 2001, tradução nossa).

Podemos dizer que, tanto num caso, quanto no outro, há uma luta para que as imagens possam sobreviver e que a elas seja garantido o direito de significar, a despeito dos clichês de cada época. Essa é, aliás, uma característica do cinema de Marker, que não hesita, como também em *Level five*, em mostrar em suas obras o ponto de vista dos vencidos.

“Curiosa maneira de começar uma guerra, confiscando tudo que for panelas, bacias, luminárias a gás. Cada dono de uma garrafa térmica já a vê transformada em bala vitoriosa”, esse é um dos únicos momentos do filme em que a voz *off* fará um comentário irônico. É a história que se repete: essa sequência dialoga com as imagens finais do filme de Vedrès, quando cartazes são afixados pela cidade chamando à mobilização dos exércitos e confiscando animais, carros e arreios. Fotografias em preto e branco de sucata acumulada, *leitmotif* desta sequência de *Le souvenir...*, nos remetem ao universo das artes surrealistas ao qual Bellon “será sempre fiel”, conforme nos lembra o narrador.

A última imagem de *Le souvenir...* será uma profissão de fé ao valor profético das imagens (e das artes): o documentário termina, assim como começou, dando espaço aos surrealistas. Vemos fotos da Exposição de 1947: o que agora teriam eles a nos dizer sobre o futuro? A última imagem do filme poderá nos dar uma pista. O grupo surrealista encontra-se novamente reunido (não sem algumas baixas, Desnos havia morrido num campo de concentração, Dalí se tornara franquista), Bellon os fotografa pela última vez. Numa das fotos, a última do filme, eles portam máscaras,



todas iguais: “profética, mais uma vez, a história do fim do século, será a história dessas máscaras”, crava a voz *off*. Talvez a resposta para esta profecia esteja melhor delineada em *Level Five*, um filme que se passa no futuro, justamente e onde Marker já previa a supremacia das redes e a proliferação de cada vez mais dispositivos (máscaras) participando dos processos de subjetivação humana. Como nos diz Agamben, uma disseminação que “leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (AGAMBEN, 2009, p. 42). Parafraçando os versos de Claude Roy que inspiraram o título do filme: são lembranças de um futuro que se acreditava de espécie humana.

Conclusão

Por meio deste artigo, intencionamos aproximar dois filmes, cuja realização está separada no tempo por algumas décadas, que se valem de estratégias enunciativas parecidas para tratar de um mesmo tema: o trauma provocado no corpo social pela guerra e o dever de memória. Em ambos, Primeira e Segunda guerras mundiais praticamente se confundem enquanto parte de um mesmo fenômeno. É, aliás, por conta disso que se faz necessário às duas obras o criterioso trabalho de alinhar vestígios – por meio, sobretudo, da montagem, da voz *off* e da trilha sonora – sob a forma de uma ficção documental. Repetir é uma maneira de recordar, diria Freud (FREUD, 1996). Ou seja, o não lembrar não é uma possibilidade e para que a repetição não venha substituir o impulso de recordar, a memória é encarada, nesses dois casos, como um dever.

Porém, como mostramos, há uma diferença crucial entre os dois filmes aqui em questão. *Paris 1900* mostra com desenvoltura o contexto que resultou na Primeira guerra mundial, mesmo que algumas brechas nos façam crer que ele faz, em realidade, constantes alusões à Segunda guerra – esta ainda um fato recente quando o filme foi realizado. *Le souvenir d'un avenir*, ao contrário, já se coloca em posição de elaborar aquilo que *Paris 1900* não conseguiu: o evento traumático da guerra que terminara em 1945. Ora, se recordar é necessário para que a história não se repita, é preciso continuar de onde Vedrès parou e é isso que farão Marker e Bellon.

Nossa contribuição principal se dá, finalmente, no sentido de jogar luz sobre dois filmes de montagem ensaísticos que, por meio do agenciamento de imagens de arquivo, procuram trabalhar a questão da história enquanto uma construção – “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, diria Rancière (2005, p. 58). Esta construção, obviamente, se faz em detrimento das invariáveis lacunas que perpassam o documento-monumento através de seu processo de permanência histórica.



São esses monumentos, sob a forma de imagens, que estes filmes virão, afinal, interpelar; e foi a partir daí que buscamos propor um caminho para uma análise comparativa entre duas obras que, em vários sentidos já expostos, se conectam.

A metodologia aqui utilizada em termos de análise fílmica procura chamar especial atenção para a forma como a ancoragem em dois tempos daquilo que vemos serve, finalmente, ao propósito de ambas as obras de incitar uma reflexão da imagem enquanto sintoma de um mal-estar, prenunciatória. Os filmes analisados se propõem o exercício de olhar de novo para as mesmas cenas, quiçá para os mesmos clichês (i.e., a França da *Belle époque*), mas desta vez com olhos que sabem o que buscam: o lugar do sofrimento, a dor pungente.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. “O que é um dispositivo?”. In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 29-73.

ALMEREYDA, M. “Deciphering the future”. *Film comment*, New York, v. 39, n. 3, p. 36-37, 2003.

AMAD, P. “Film as the ‘skin of History’: André Bazin and the specter of the archive and death in Nicole Vedrès’ Paris 1900”. *Representations*, Oakland, n. 130, p. 84-118, 2015.

BAZIN, A. “À la recherche du temps perdu: Paris 1900”. In: *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: Édition du cerf, 1962. p. 41-43.

BAZIN, A. “Sobre Why We Fight: história, documentos e atualidades”. In: *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu, 2018. p. 41-46.

BLÜMLINGER, C. *Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. “Quando as imagens tocam o real”. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

FREUD, S. “O inquietante”. In: *Obras completas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. p. 328-376.

FREUD, S. “Recordar, repetir, elaborar”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 161-171.

LEUTRAT, J.-L. “Le souvenir d’un avenir: les petites et les grandes familles”. *Positif*, Paris, p. 74-75, nov. 2001.



LEYDA, J. *Films beget films*. London: George Allen & Unwin, 1964.

RANCIÈRE, J. “A ficção documental: Marker e a ficção da memória”. *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 178-189, 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VEDRÈS, N. “Les Feuilles bougent”. In: *Paris 1900*. Direção: Nicole Vedrès. Roteiro: Nicole Vedrès. França, 1946. Produção: Pierre Braunberger. Paris: Doriane Films, 2018. DVD: 82 min, PAL, 4/3, mono, p&b. Livreto do DVD.

VERAY, L. “Paris 1900: la naissance de l'essai documentaire”. In: *Paris 1900*. Direção: Nicole Vedrès. Roteiro: Nicole Vedrès. França, 1946. Produção: Pierre Braunberger. Paris: Doriane Films, 2018. DVD: 82 min, PAL, 4/3, mono, p&b. Livreto do DVD.

Referências filmográficas

LEVEL FIVE (*Nível cinco*). Chris Marker, França, 1997.

LE SOUVENIR D'UN AVENIR (*A lembrança de um futuro*). Chris Marker, França, 2001.

PARIS 1900. Nicole Vedrès, França, 1946.

submetido em: 03 abr. 2020 | aprovado em: 03 jun. 2020