

### Chris Marker, *Carta de Sibéria* (1958)<sup>1</sup>

Kristian Feigelson<sup>2</sup>

Em memória da « batalha do caminho-de-ferro »,  
para Bernard Lefort (1951-2014), editor e amigo.

#### Resumo

Chris Marker inaugura com este filme um itinerário de diretor viajante, perseguindo o percurso dos intelectuais franceses dos anos 1930, para a descoberta da URSS. Ulteriormente, Marker vai usar a câmara de vídeos como uma arma, tanto através do modo de revisitar a URSS, como apresentando os fenômenos revolucionários no mundo. Em 1958, *Carta de Sibéria* se escorrega pela nostalgia dum paraíso perdido e depois encontrado. O objectivo desvenda, pouco a pouco, a dupla face do paraíso e do inferno. Durante esta procura, o prisma se alarga num modo visual interrogando as fronteiras entre ficção e real. Mais tarde, Chris Marker vai usar novamente em *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) este método de cartas interrogativas, à volta, dessa vez, dum filme testamento e balanço da URSS.



*Falecido o dia 29 de Julho 2012, o dia exacto dos seus 91 anos, Chris Marker (1921-2012) foi um diretor prolífico, multimeio a quem o Centre Pompidou consagrou uma retrospectiva « Planeta Marker » no outono 2013. Na série « Falamos-vos de... » (1969-1971), Chris Marker, sempre atento às imagens como à contra-informação, consagrou um aspecto desta série no Brasil para falar da tortura durante a ditadura militar. Alguns dos seus filmes são dedicados à América Latina (Cuba, Chile...) mas escolhemos aqui apresentar um dos seus primeiros filmes « Carta de Sibéria » (1958) significativo de toda uma obra em movimento.*

---

<sup>1</sup> Tradução de Juliane Lefort.

<sup>2</sup> Kristian Feigelson é sociólogo, ensina Cinema na Universidade Sorbonne Nouvelle. Colabora com várias revistas e realizou vários cursos a respeito de Chris Marker (*Chris Marker/David Cenek*, Praga, 2012, *Chris Marker Inmemoria/Mara Fortes y Lorena Gomes*, México, 2013). Dirigiu a publicação de vários números da colecção *Théorèmes 7*. É organizador no Brasil de *Sobre o fim da História* (juntamente com Bernard Lefort, Petrópolis, 1995) e de *Cinematógrafo, um olhar sobre a história*, em parceria com Jorge Novoa e Soleni Biscouto Fressato (EDUFBA, Editora da UNESP, 2009).

Figura enigmática da intelligentsia francesa, Chris Marker tem 37 anos quando realiza *Carta de Sibéria* em 1958<sup>3</sup>. Autor de romances, crítico de Jean Giraudoux, colaborador da revista *Esprit*, Chris Marker, seu nome verdadeiro é Christian Bouche-Villeneuve, já participou de dois filmes de Alain Resnais : *Les Statues meurent aussi* (1953), requisitório contra o colonialismo francês, e depois como roteirista com Jean Cayrol de *Nuit et Brouillard* (1955) sobre os campos de concentração nazistas<sup>4</sup>. Ele já é de certa forma uma figura invisível para não dizer discreta do cinema francês, mas que desenvolve uma relação inédita com a ficção cinematográfica.

Marker inaugura a sua entrada no cinema com *Olympiade d'Helsinki* (1952), e depois *Dimanche à Peking* (1956). *Carta de Sibéria* pode ser lido como uma verdadeira narrativa de viagem, escrito à primeira pessoa. Mas também como uma verdadeira reflexão pioneira sobre as noções de fronteiras. O cinema traduz aqui o roteiro de um « diretor-viajante » em busca de ficções. Uma obra rica, enxameada por numerosos filmes no mesmo espírito com um carácter muitas vezes militante, como *Cuba Si* (1961), *On vous parle de Prague*, *Arthur London* (1971), *Le train en marche* (1971), *Le fond de l'air est rouge* (1977). Trata-se de revisitar o século XX como uma epopeia revolucionária num mundo em que a Rússia e a URSS ocupam um lugar de escolha. Marker consagra à questão soviética alguns filmes que vão buscar permanentemente uma série de referências no cinema soviético, renovando as temáticas do autor. *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) parece assim como um elogio ao diretor desaparecido Alexandre Medvedkine enquanto *Une Journée d'Andréi Arsenevitch* (2000) é dedicado ao diretor Andreï Tarkovski. Todos são cheios de referências à história do cinema soviético como uma interrogação sobre o estatuto das imagens manipuladas ou instrumentalizadas.

### Nostalgias do país perdido

Em língua grega, a « *nostalgia* » vem de « *nostos* », regresso ao país natal e de « *algia* », relacionado com a *dor*<sup>5</sup>. Existe uma geografia afectiva da nostalgia ou como antes defini-la no cinema? Saudade de um país que não existiria mais ou que nunca teria realmente existido? Se esta « *nostalgia* » remete a nenhuma configuração histórica particular, poderia ela então participar de uma nova visão da História? A de uma temporalidade mítica ou de um tempo irreversível? A voz em Off do filme repete « *Estou lhe escrevendo de um país longínquo, entre a terra e a lua, a humilhação e a felicidade* », ecoando a voz do poeta Henri Michaux « *Estou escrevendo do país da escuridão.* »<sup>6</sup> Esta

---

<sup>3</sup> *Carta de Sibéria* (1958), 62 min, 16mm expandido em 35mm, a cores. Imagem : Sacha Vierny, som : René Louge, René Renault, Robert Hamard, música : Pierre Barbaud, vozes : Georges Rouquier, montagem : Anne Sarraute. Produção : Argos Films/Procinex. Distribuição : Argos Films. Prémio Lumière em 1958

<sup>4</sup> Ver a este respeito a obra de Sylvie Lindeperg *Nuit et Brouillard : um filme na história*, edição Odile Jacob, Paris 2007. Ver também o dossier « *As constelações Chris Marker* » coordenado por Jacques Kermabon, revista *Bref* n°108, 2013, Vol 3.

<sup>5</sup> Ver Michael Pickering/Emily Keightly « *The modalities of Nostalgia* », in *Current Sociology*, nov 2006, vom 54/6, pp 919-941.

<sup>6</sup> Ver Henri Michaux *Plume, Lointain Intérieur*, Poésie-Gallimard, Paris 2003, pp73-80. No espírito dum olhar viajante onde Marker dirigiu a coleção *Planète* na casa de edições Le Seuil, o filme

viagem através do tempo age como um leitmotiv onde o passado poderia se conjugar com um futuro ideal? A URSS constitui aqui um ponto eixo numa releitura de experiências passadas e uma ideia-força no cinema de Chris Marker. *Carta de Sibéria* pode por isto já ser lido como a marca de uma obra a chegar, no cruzamento de ficções e realidades. A Sibéria como não-lugar ou país de nenhum lugar « *fica entre a Idade Média e o Século XX, entre a terra e a lua, entre a humilhação e a felicidade...Depois vai reto* ».



Dentro da obra de Chris Marker, estas questões da ficção e da história não parecem então incompatíveis. Medem-se à luz de uma obra de *Carta de Sibéria* (1958), até *Tombeau d'Alexandre* (1993). Um objeto comum, a URSS, aparece de maneira quase obsessiva. Graças ao filme de Medvedkine, *le Bonheur* (1934), realizado no meio do período do terror estalinista, *le Tombeau d'Alexandre* revisita em 1993 o que tinha sido a utopia estalinista. Por meio de seis letras, Marker interroga-se dentro deste filme-testemunho sobre o balanço de uma URSS desde então falecida. O espaço-tempo mede as atitudes, posturas e contradições de um diretor a braços com a modernidade.<sup>7</sup>

No comentário como na montagem, Marker reúne uma série de materiais heterogêneos. Ele recolhe testemunhos, junta elementos muitas vezes em suspenso para reorganiza-los no quadro de uma memória cinematográfica específica. A este respeito, desde

---

pertence ao gênero do cinema-viagem « *E verdade que existe uma linha do olhar* », ver Chris Marker *Commentaires II*, Paris Editora Le Seuil, 1967, a respeito de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966). O texto de *Carta de Sibéria* foi publicado por Chris Marker em *Commentaires I*, Paris, Editora Le Seuil, 1961. Em eco à *Carta de Sibéria*, o filme anterior *Dimanche à Pékin* (1956) já enunciava as formas de ida e volta : « *Nada é mais bonito que Paris que a lembrança de Paris. Nada é mais bonito que Pequim que a lembrança de Pequim. E eu em Paris, lembro-me de Pequim...* »

<sup>7</sup> Na continuidade de uma certa concepção da câmara concebida quer como arma (*oroujje*) quer como ferramenta (*oroudie*), tradição soviética da *Agitprop* dos anos 1920, refletindo o trabalho de um diretor também militante. *Le Bonheur* de 1934, redescoberto em 1970 deixava visitar a versão romântica dos cine-trens sob a forma dum engano pois aqueles cine-trens animados por Medvedkine na época estalinista não tinham nada a ver com os do « *Ciné-œil* » dos anos 1920. Cf . Richard Taylor *The Politics of the Soviet cinema* (1917-1929), Cambridge University Press, Cambridge, 1979, cuja capa é mostrada num mapa do *Tombeau d'Alexandre* com uma pergunta sem resposta a J-L Godard.

1958, *Carta de Sibéria* constitui um filme-alavanca no centro de um percurso cinematográfico denso e original<sup>8</sup>.

Chris Marker promove à sua maneira a nostalgia do tempo num modo ficcional e cinematográfico. *Carta de Sibéria* (1958) representa esta nostalgia sonhada e apresenta um futuro melhor. O filme quer ser também a consciência de um futuro possível enquanto trinta e cinco anos mais tarde, *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) volta à lembrança nostálgica e à reflexão crítica de um passado russo e soviético. A morte fica ao lado da vida, refletindo todos os bloqueios da experiência soviética. Nestas diversas perspetivas, o trabalho deste diretor cruza a madrugada e o pôr-do-sol da URSS. Uma nostalgia retrospectiva, expressão de um remorso, e corolário mais sintomático da melancolia. Um novo espaço-tempo cinematográfico, onde com recuo, esta história da URSS ficaria como ficcional no cinema.

O títulos *Carta de Sibéria* ou *Estou lhe escrevendo de um país longínquo* permitem jogar com estas divisões entre tradição e modernidade<sup>9</sup>. A Sibéria da Idade Média e a sua descoberta recente anuncia um campo de experimentação: do socialismo científico à conquista do espaço e a sua exploração desenfreada do século XX. Nesta concepção do « *nostos* » como reconstrução, ultrapassando a história, de um país sumido ao que parece para sempre mas sempre existindo na « *Algia* », este desejo indefinido do regresso, marcando desespero ou melancolia. O estilo epistolar funciona com este modo profundamente melancólico e dividido : jogos de corespondência entre interpelações ao mesmo tempo individuais e colectivas onde um filme puder esconder um outro, encaixando como bonecas russas. O cinema de Chris Marker acaba por ficar um espaço sensivelmente mítico senão intemporal resolvendo em permanência novas leituras<sup>10</sup>.

## Guerra Fria e degelo



<sup>8</sup> Ver as conexões que constituem já em 1997 o seu CD Rom *Immemory*. Mas também a pista de todos o seus filmes cinema e video entre mais de 70 que podem ser lidos de maneira interactiva *La jetée* (1962), *L'Ambassade* (1974), *La Spirale* (1975), *Le fond de l'air est rouge* (1977), *Sans soleil* (1982), *Level five* (1996)...

<sup>9</sup> Cf. Viva Paci « Estou lhe escrevendo de um país longínquo. *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker. » in revista *Sociétés et Representations*, Paris I/Credhess n°9/abril 2000, pp. 249-258. Ver também a ficha técnica sobre *Carta de Sibéria* in Viva Paci, *Il cinema de Chris Marker*, Hybris, Bologna, 2005.

<sup>10</sup> A luz duma recepção diferenciada do filme no espaço público. Por exemplo, o crítico André Bazin considera à saída do filme que o Marker impõe um estilo documentado e um olhar específico : " *Aqui, a imagem não remete para o que a precede ou o que segue, mas sim lateralmente a que esta dito sobre ela.*" in *les Nouvelles Littéraires*, 31 outubro 1958.

*Carta de Sibéria* inaugura em 1958 uma longa série sobre a Rússia. E no início um filme de encomenda encetada pela Associação França-URSS, preocupada de transmitir uma certa visão em conformidade com a URSS no meio da guerra fria, menos de dois anos depois da invasão de Budapeste em novembro 1956. Este clima nefasto internacional da guerra fria interfere com um jeito bastante ambíguo com o período chamado do degelo na URSS<sup>11</sup>. No cinema, *Quand passent les cigognes* (1957) de Kalatazov é premiado com a Palme d'or no Festival de Cannes em 1958 e bem acolhido pela crítica apontando a renovação do cinema soviético, enquanto em Veneza, *L'enfance d'Ivan* (1962), um dos primeiros filmes de Andrei Tarkovski, também dedicado à Segunda Guerra Mundial, suscitara controvérsias entre os críticos comunistas italianos, acusando-o de formalismo apesar do Lion d'Or em 1962<sup>12</sup>. Esta pergunta da renovação no cinema, depois do vigésimo congresso, é marcado na URSS por uma série de filmes entre 1956 e 1964, tanto inovadores como críticos do regime (*La nuit du Carnaval* (1956) de Eldar Riazanov, sátira da burocracia, *Soyez les bienvenus, entrée interdite aux étrangers* (1964) de Elem Klimov, pastiche dos campos de concentração, entre outros...) colorindo assim o clima intelectual, quando o Soljenitsyne está autorizado em 1962 a publicar *Une journée d'Ivan Denissovitch*, as suas narrativas dos campos na revista *Novy Mir*<sup>13</sup>. Todas estas perguntas são então bastante contemporâneas dos itinerários e dos percursos de Marker. Alias, ele vai ser censurado ulteriormente por não ter evocado os campos soviéticos em *Carta de Sibéria* desde 1958, embora a informação a este respeito já circulasse na Europa. O debate sobre Sojenitsyne e os campos voltara com ainda mais vigor na França aquando da publicação de *l'Archipel du Goulag* (1974-1976) e depois a sua expulsão da URSS. Apesar dos silêncios do filme sobre os campos, *Carta de Sibéria* foi, no entanto, contestado na França, tanto entre os críticos de direita como entre os da esquerda comunista, como para certos diretores<sup>14</sup>. Não é muito mais tarde que Chris Marker no *Tombeau d'Alexandre* (1993) volta ao balanço da URSS, interrogando, entre outras, Marina Goldoskaya, documentarista e autora de um dos primeiros filmes na URSS no momento da perestroika sobre a questão do Goulag. *Le Pouvoir des Solovskis* (1988) dedicado ao primeiro gulag soviético erguido em 1923<sup>15</sup>. As relações de Marker com o comunismo soviético são ambíguas, pelo menos até aos anos 1980, quando empreende, nos anos 1950,

---

<sup>11</sup> Cf. Kritian Feigelson (dir), *Théorème 7/ Cinéma Hongrois: le temps et l'histoire*, éd. Presse Sorbonne Nouvelle, Paris 2003 e *Théorème 8/ Caméra Politique: cinéma et stalinisme*, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005

<sup>12</sup> Cf. Kristian Feigelson « O cinema soviético do degelo: o inimigo transfigurado » in *Les médias et la Libération 1945-2005*, dir. Christian Delporte, éd. L'Harmattan, Paris 2006, pp 404-418. Desde Julho 1958, Eric Rohmer e Jacques Doniol-Valcroze, então críticos na revista *Cahiers du Cinéma*, estarão muito elogiosos para o filme de Kalatazov, inovador na forma mas arcaico no fundo na sua retórica estalinista do inimigo interior pouco entendida no Ocidente. Sartre nas *Lettres Françaises* vai ter que defender em outubro 1963 o filme de Tarkovski acusado de « expresionismo pequeno-burguês » pela *Unita*, órgão do PCI.

<sup>13</sup> O romance d'Ilya Ehrenbourg *O Degelo* em 1954 antecipa este período de abertura à morte de Staline.

<sup>14</sup> Certos diretores da revista *Cahiers du Cinema* e da Nova Vaga são críticos. Eric Rohmer « Lettre de Sibérie, les hommes de la Baleine » in *Arts* n°695, 5 de novembre 1958, ou também Luc Moullet « Pellicule au marbre » in *Cahiers du Cinéma* n°104, fevereiro 1960.

<sup>15</sup> Cf. Marina Goldovskaya, *A woman with a movie camera*, Texas University Press, 2006. E sobre os Solovkis (1923-1939), ver entre outros Tomasz Kizny, *Goulag*, éd Balland/Géo, Paris 2003.

as suas várias viagens na China, Mongólia, Coreia do Norte, URSS e Cuba para os precisos dos seus filmes ou exposições de fotografias<sup>16</sup>. Na verdade, muitos dos seus filmes de antes de 1962 não serão autorizados à difusão pública, pelo próprio realizador, julgando que faziam parte duma certa pré-história :

Desde muito tempo, limito as escolhas dos programas que me têm a bondade de dedicar aos trabalhos de depois de 1962, ano do "Joli Mai" e de "la Jetée", e como esta pré-história inclui títulos a respeito da URSS, da China, de Cuba, percebi aqui ou lá, com a emocionante empatia que define a vida intelectual contemporânea, a ideia que, ao final, estava uma maneira de fazer esquecer os entusiasmos de juventude – vamos chamar as coisas pelos seus nomes : uma autocensura retrospectiva. Never explain, never complain sempre foi o meu lema, nunca pensei que era útil me explicar, mas como a ocasião esta aí, é bom dizê-lo de uma vez por todas: eu não retiro nada nem me arrependo com estes filmes em tempo e lugar. Sobre estes assuntos diversos, tracei o meu caminho o mais obviamente possível, e "le fond de l'air est rouge" tenta ser uma síntese justa.<sup>17</sup>

Neste contexto do fim dos anos 1950, a viagem dos intelectuais franceses para a URSS fica relativamente diferente dos seus antecessores dos anos 1930, à volta de novos desafios ideológicos que dividem a Europa pos-guerra. Os partidos comunistas ficavam poderosos na Europa e a URSS contribui para reforçar a sua imagem de vencedor do nazismo<sup>18</sup>. Neste espírito, ir para a Sibéria é semelhante para certas pessoas a um novo espírito conquistador para o Extremo Oriente. No âmbito da associação da amizade entre os franceses e o chineses, ligada naquela época ao partido comunista, certos intelectuais franceses - entre eles Chris Marker, Paul Ricoeur, Armand Gatti, Michel Leiris e René Drumont - apesar de ser mais ligados à revista anti-totalitária *Esprit*, tinham participado no outono 1955 ao sexto aniversário da fundação da Republica Popular China para encontrar Mao<sup>19</sup>. Depois, em 1956, a epopeia Marker tinha sido seguida por uma viagem, Sibéria-Mongolia-China, durante a filmagem de *Dimanche à Pékin* na companhia do dramaturgo

---

<sup>16</sup> Como escreveu Christophe Chazalon no seu prefácio à reedição o ano passado do DVD de *Carta de Sibéria* para explicar as formas de autocensuras do diretor sobre as experiências comunistas. « O que assusta o Marker desde os anos 1980, é a influência do tempo sobre a escritura da Memória coletiva e portanto da História. » Ver [www.chrismarker.ch](http://www.chrismarker.ch)

<sup>17</sup> Eu tive a resposta dele nestes termos numa troca de e-mails durante o festival Leste/Oeste de Die em 2010 dedicado à Sibéria ([stalker.sandor@gmail.com](mailto:stalker.sandor@gmail.com)) e onde queríamos programar em antestreia *Carta de Sibéria*, pedido que ele recusou.

<sup>18</sup> A controvérsia de David Rousset com Jean-Paul Sartre sobre a realidade do sistema dos campos de concentração soviéticos na revista *Les Temps Modernes* ainda tem um ascendente limitado à esfera parisiense pos-guerra. E necessário esperar a invasão soviética de Budapeste em 1956, para ver a verdadeira emergência duma esquerda anti-totalitária em França (com Claude Lefort, Cornélius Castoriadis, ... filósofos dentro do grupo *Socialismo e barbárie* opostos desde 1946 ao partido comunista e à hegemonia da URSS). Este contexto intelectual está então muito diferente, embora sustentado por aquele dos anos 1930, durante as primeiras grandes denúncias do sistema soviético. *Vers l'autre flamme* Panais Istrati (1928), *Au pays du Mensonge déconcertant* d'Ante Ciglia, croata dirigente do PC jugoslavo exilado em Moscovo e depois deportado em 1930, que publicará este livro em 1949, sem esquecer o admirável *Staline, aperçu historique du bolchevisme* de Boris Souvarine recusado em 1930 pelo editor Gallimard, a conselho de André Malraux, e depois publicado em Paris na editora Plon em 1935 e novamente publicado em 1973 na editora Champ Libre. Boris Souvarine, jornalista oriundo de Rússia tinha defendido Trotsky e a oposição de esquerda em 1924 antes de romper com esta em 1929 e de fugir da URSS. Ver também o livro do historiador Fred Kupferman *Au pays des Soviets : a viagem francesa em União Soviética (1917-1939)* ed. Archives Gallimard, Paris 1979 ;

<sup>19</sup> De regresso, eles vão publicar um dossier « Chine, porte ouverte » *Esprit* n° 234, janvier 1956, enquanto Chris Marker traz de volta fotografias, experiência que ele faz de novo o ano seguinte com o seu álbum *Les Coréennes* em 1957 sobre a Coreia do Norte apresentadas no festival de fotografia de Arles em 2011.

Armand Gatti, jornalista muito empenhado naquela época<sup>20</sup>. O fim do estalinismo, com o vigésimo congresso, permite fazer esta nova viagem para a URSS. André Pierrard, presidente da associação France-URSS é o produtor executivo do filme, encarregado de facilitar no local as relações com os soviéticos e de organizar uma filmagem nas regiões acessíveis, enquanto numerosas cidades são ainda proibidas aos estrangeiros<sup>21</sup>. A equipe pressupõe dois meses e meio de visita de reconhecimento e de filmagens. O filme tenta também produzir um contra-discurso sobre a URSS, no clima de guerra fria da época. Mas considerado desagradável, impertinente, subjectivo e irônico relativamente à URSS, *Carta de Sibéria* será finalmente cancelado em 1958, quando do Festival internacional de Karlovy-Vary, sob a pressão dos soviéticos na Checoslováquia<sup>22</sup>. O filme apontando as diferenças entre as palavras e as imagens, não reflete os resultados esperados para a crítica comunista da época. Mas, já é um filme premonitório do que será a escritura cinematográfica de Marker, no seu trabalho ulterior.

### Ficção-narrativa

Qual status dar a este filme afinal, nem realmente documentário, nem filme panegírico da Sibéria? Podemos analisa-lo como elaboração duma viagem pessoal e de uma reflexão sobre si mesmo, concebido como diário de viagem na primeira pessoa. Filmado de uma forma melancólica e surpreendente, este tema da Sibéria declina outros. A escritura íntima e epistolar se torna numa "imagem revelada" na tela. Este périplo se lê sob a forma autobiográfica, como um álbum de fotografias, de peças e documentos visuais de fontes diversas encontradas num país longínquo, que o cine-viajante leva de volta. Tal como Júlio Verne, seu autor de cabeceira, Marker volta no tempo da sua própria viagem à volta do mundo. O cinema do *Eu*, mais autobiográfico, tenta então imortalizar o tempo. Deste ponto de vista, este filme com aspecto de documentário, se torna uma verdadeira ficção mergulhada na nostalgia do tempo. Esta voz *Eu* também é uma visão do mundo. A Yakutia é

---

<sup>20</sup> Este ultimo contará a sua caminhada em Yakutia reutilizando certos pictogramas do filme na obra *Sibérie, -Zéro+ l'Infini*, éd. du Seuil, Paris 1958 (tal como outros livros de viagem da época sobre o modo de ver e acreditar : Georges Nicod *En voiture sur les routes d'URSS*, éd. Pensée Moderne 1958 ou Claude Orcival *J'ai vu vivre l'URSS*, éd. Fayard 1959). O título do livro de Gatti faz eco ironicamente à obra de Arthur Koestler *Le Zéro et l'Infini* dedicado aos processos estalinistas, publicado em 1941 em Inglaterra (*Darkness at noon*) e depois publicado em 1945 na França e de novo na editora Calmann-Levy, Paris em 2005. Alias, Chris Marker vai dedicar ulteriormente um filme de 28 minutos em preto e branco sobre estas questões, *On vous parle de Prague : le deuxième procès d'Arthur London* (1969).

<sup>21</sup> Cf. acerca de *Carta de Sibéria* in revista *Image et Son*, 161-2, abril-maio 1963, p. 37.

<sup>22</sup> Ver Henri Magnan « Karlovy-Vary 1958 » Cahiers du Cinéma n°87, setembro 1958, p ; 61-62. Sobre os seus aspectos ver também Caroline Moine *Cinéma et Guerre froide*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2014. Em relação à história do festival de filmes documentários de Leipzig (1955-1990) onde « um documentarista chama rapidamente a atenção em Leipzig nesta viragem dos anos 1960, foi o Chris Marker, com 30 anos de idade. Veio regularmente a Leipzig entre 1960 e 1968, fazendo parte dos habituados da delegação francesa. O seu percurso interessava os organizadores do festival. O diretor tinha tido de fato problemas com a censura francesa pelo seu documentário « Un Dimanche à Pékin », filmado em 1955, que fazia o elogio do regime comunista chinês. Ele tinha colaborado anteriormente com Alain Resnais para o documentário « Les statues meurent aussi », uma denúncia do colonialismo censurada durante uma dezena de anos em 1954, e para « Nuit et Brouillard » em 1955. Em 1961, foi para Leipzig, mas sem o seu ultimo filme sobre Cuba, « Cuba si », também censurado na França. Dois anos depois, « Le Joli mai », um dos primeiros filmes do cinema direto, foi selecionado no festival. » p. 99.

um pretexto ao cine-viagem, que se transforma pouco a pouco num cine-frase<sup>23</sup>. Ela age como pontuação da narrativa, dentro dum constante distanciamento. O comentário dito por uma voz off se torna o fio condutor duma narrativa muito mais personalizada misturando os processos da imagem fixa (fotos fixas do Transiberiano), dos efeitos especiais (desenhos de animação, bestiário de Marker onde aparecem sucessivamente patos, mamutes, ursos, renas até ao painel da estação de metro Rennes em Paris, pastiche da publicidade da sociedade de consumo nascendo no Ocidente), dos jogos de câmara de vídeo sobre o espaço e as suas correspondências (desfile em contra-picado de céus, panorâmicos de paisagens e rios...) Trata-se de contar esta passagem da Idade Media ao mundo industrial para apresentar estes diferentes clivagens entre passado e tradição, com uma montagem brusca em 62 minutos. Nos interstícios da imagem, a voz com um tom monocórdica declina a nostalgia de Iakoutsk: "Não tem destino, nem fatalidades, só tem forças contra quem vencer." As vistas dos locais de obras em contrução, de cidades crescidas como cogumelos, de barragens sobre a Lena, de preparações para a conquista espacial...pontuam nas entrelinhas este comentário. Reinventando também os quadros próprios do documentário, o diretor se interroga sobre uma sociedade em metamorfose. *Carta de Sibéria* se torna uma sucessão de colagens de uma forma vanguardista para a época.



<sup>23</sup> Sobre estas questões visuais na obra de Marker, ver o livro de François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, ed. De Boeck Université, Bruxelles, 2002. Ver também Catherine Lupton, *Chris Marker Memories of the Future*, ed. Reaktion Books, London 2005, nomeadamente o seu capítulo 2 *Travels in a small Planet*, pp 40-76. E Arnaud Lambert *Also known as Chris Marker*, ed. Le Point du Jour/ Le champ photographique, Paris 2008.



Essa contrução deixa ver a Sibéria como uma terra de contrastes, prisioneira duma história ou dos seus próprios mitos. Poderia assemelhar-se à terra originária primitiva. Marker não mostra verdadeiramente nem o mapa histórico nem a geografia. Deixa antes entrever as diferentes versões duma realidade siberiana. A sua narrativa não linear, brusca para a época, as vezes sem ordem clara, mas representada de novo com uma montagem acelerada, lhe dá a oportunidade de criar uma Sibéria fictícia, pretexto duma obra futura. Desse ponto de vista, a Sibéria funciona como um ponto de organização duma narrativa específica. Terra ancestral de todos os possíveis, ela alimenta um sonho de regresso e ao mesmo tempo se aproxima duma modernidade misteriosa.

Messiânico, esse filme permite, a partir dum espaço temporal longínquo, fazer perguntas tão essenciais sobre o status da imagem. A partir deste epicentro localizado a milhares de quilômetros de Paris, Marker questiona o futuro das imagens. A famosa cena duma rua em obras em Iakoutsk, atrás da metáfora política da URSS contemporânea, lhe permite interrogar sem conta a objetividade das imagens.



Três propostas são elaboradas no nível do comentário sobre as imagens dos trabalhadores renovando uma rua de Iakoutsk : é a fachada do paraíso, do inferno? Como se uma câmera de vídeo demiurgo pudesse desvendar assim a dupla face de uma realidade. Ou é a observação de um olhar sob o ângulo mais objetivo de um prazo social? Aqui, o comentário do filme toma de volta a questão da objetividade deformando a realidade : “Gravar tão objetivamente que possível as imagens da capital Iakoute...? Tratar da URSS em termos de inferno ou paraíso...? Yakoutsk, cidade moderna soviética...Ou Yakoutsk de sinistra reputação...ou simplesmente Iakoutsk, onde os mesmos ônibus se cruzam....etc”. Este comentário tenta também transcender a banalidade das imagens (aquelas dos rostos, das florestas, das turbinas em movimento...etc) para questionar mais profundamente o processo cinematográfico<sup>24</sup>. Um modo de ressurgimento, qualificado de nostálgico e que ultrapassa um simples monólogo irônico sobre a fuga do tempo para servir para antecipar as

---

<sup>24</sup> Tal como o novo romance desde 1956 (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet...) Marker, originalmente escritor, se interroga desde aquela época sobre o sentido para dar às imagens. Alain Robbe-Grillet tinha começado a explorar também a linguagem cinematográfica com Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad* (1961) quem tinha iniciado Chris Marker ao cinema, com *les statues meurent aussi* realizado com ele em 1950.

visões do diretor<sup>25</sup>. Umas décadas depois de *Nanouk* (1922) de Robert Flaherty, quem se tinha focado numa encenação que tornava o real um documentário, Chris Marker reintroduziu em 1958 novas clivagens entre o que prefigura um documentário de criação e uma ficção cinematográfica<sup>26</sup>.

### Encontrar a memória perdida

A série de filmes de Marker dedicada à URSS inaugurada com *Carta de Sibéria* em 1958 (*Un train en gare* (1971), *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), *Une journée d'André Arsenevitch* (1999) permite retrospectivamente pensar de novo a história. O cinema investe uma forma sempre mais nostálgica da história, atestando o que pôde acontecer para ultrapassar a simples lembrança<sup>27</sup>. Neste modo retórico, o filme agiria como uma memória perdida encontrada. Neste jogo de correspondências sobre a URSS, o diretor levanta um ponto de não retorno. A narrativa é fechada pela morte dos diretores (Medvedkine e Tarkovski) a quem Marker presta homenagem. Como se doravante, com o desaparecimento dos diretores, as imagens não fossem mais possíveis. A URSS desapareceu agora, e se teria tornado doravante uma ficção para visitar? A este respeito, *Carta de Sibéria* testemunha a posteriori que uma realidade cinematográfica não seria capaz de comunicar diretamente sem a mediação dos diretores desaparecidos.

*Carta de Sibéria*, além do contexto ideológico da época, pode ser lido retrospectivamente como um modo de pensar no presente uma certa objetividade da história. Constatação, para um diretor empenhado, que um plano não teria ao final nenhum controle sobre o real se nos interrogamos sobre a objetividade do *cine-olho*. Atrás de Marker se entrevê a vanguarda dos diretores soviéticos dos anos 1920. Seja Lev Koulechov para quem a montagem dos planos permite pôr em perspectivas o conjunto. Seja Dziga Vertov, o inventor do *Kino-Glaz* "Um olho mais perfeito que o olho humano. De fato, estava o olhar russo", para quem o filme devia ser outra coisa que espetáculo cinematográfico<sup>28</sup>. Sob a forma dum piscar de olhos, Marker aprende a lição dos diretores russos e gosta de repetir neste extrato um filme "*le train en marche*" (1971). Perante o horror do mundo, o que também se tornou a URSS antigamente considerada farol da humanidade, a tarefa do diretor é propor o seu único olhar. *Carta de Sibéria*, numa certa maneira pilar numa trilogia construída no presente, testemunha hoje desse tempo passado para ter doravante o valor de arquivo. Entre uma palavra privada atribuída à cena pública em 1958, mas desviada da sua vocação original (France-URSS), e uma confissão começada depois da *perestroïka* no

---

<sup>25</sup> Faltando imagens para ilustrar um incêndio de floresta em Sibéria, Chris Marker toma emprestado ao fundo Pathé-Journal ao regresso em Paris uma sequência americana filmada no Montana, e escreveu mais tarde: "Aqui está o único filme onde se vê, prefiguração da coexistência, dos bombeiros soviéticos apagar um fogo americano". In *Commentaires I*, ed. Seuil, Paris, 1961.

<sup>26</sup> No sentido de uma leitura do ponto de vista de um documentário, envolvendo a realidade dos enunciados, em detrimento das representações. Ver André Habib e Viva Paci, *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris 2008.

<sup>27</sup> No topo de *Tombeau d'Alexandre*, esta sentença do filósofo Steiner: « Não é o passado que nos domina, são as imagens do passado. »

<sup>28</sup> Yuri Tsivian (dir) *Lines of resistance: Dziga Vertov and the twenties*, Le Giornate del cinema muto, Pordenone 2004.

*Tombeau d'Alexandre* (1993), o itinerário de Marker desvenda finalmente um relacionamento mais complexo para si mesmo e para a sociedade soviética. O percurso revela um relacionamento cinematográfico inédito à história. Pelo menos, graças ao cinema, estas questões podem ser abordadas mais frontalmente. A este respeito, Marker aprende mais uma vez a grande lição das vanguardas soviéticas dos anos 1920, quando já ao cinema nada parece escapar à montagem para representar ou até mascarar esta história. Como se, num incessante mal-entendido com Clio, tão rápida para se furtar, um diretor só pudesse finalmente ficar escrevendo a sua própria história. Uma história que neste contexto figura também a memória das imagens do mundo. Esta figura retórica da nostalgia lhe permite ser profundamente, um herdeiro crítico para reivindicar de forma indirecta a herança deste "verdadeiro olhar russo" nesta ascendência das imagens sóis (de filmes e de documentários), porque desde 1930 "Vertov não acreditava mais na vida como ela era."