revista do programa de pós-graduação em comunicação social
faculdade de comunicação e artes da PUC Minas

Memórias de paz, imagens de guerra: *La jetée*, de Chris Marker

Gabriela Santos Alves[1]

Resumo: Filme quase exclusivamente composto por imagens estáticas, *La jetée* relata as experiências de um ex-combatente, agora prisioneiro em campos subterrâneos, depois da Terceira Guerra Mundial. Nele, Chris Marker investiga a relação do homem com a imagem e o desejo ligado à memória, proposta que guiará este artigo.

Palavras-chave: ***La jetée*; memória; história; imagens.**

Abstract: Almost exclusively composed of still images, *La jetée* reports the experiences of a former soldier, now a prisoner in underground fields, after the Third World War . In it, Chris Marker investigates the relation of man with images and the desire for memories, proposal that will guide this article.

Keywords: *La jetée*; memory; history; images.

> Não é verdade? É como uma maldição esse tipo de lembrança, essa permanência de imagens que deformam o olhar sobre o hoje e o agora. JURGEN BECKER, *O resto que nos falta.*

Curta-metragem de 1962, *La Jetée* pode também ser classificado como um foto-romance ou um "filme de ficção científica feito com imagens fixas, à exceção de um único movimento" (Marker, 1986: 100), e reflete um cuidadoso trabalho de fotografia, montagem e som, narrando a aventura de um ex-combatente, sobrevivente da Terceira Guerra Mundial, que vive como prisioneiro nos subterrâneos de uma Paris destruída. Quando criança, costumava ser levado pelos pais para admirar os aviões no aeroporto de Orly, de onde guarda lembranças de uma infância feliz, à exceção de um único dia, quando presencia o assassinato de um homem.

De fato, algumas imagens sobre esse momento são marcantes: o sol fixo, a estrutura da pista do aeroporto e o rosto de uma mulher - essa, a imagem sobrevivente que ele carrega na memória. E não é a toa que Marker escolhe essa fase da vida do personagem como ponto de partida de sua narrativa: fábrica imaginária de mundos possíveis, na infância a memória se constrói também pela imaginação, partindo da confluência entre imagens e matérias (Bergson, 1999).

[1]Doutora em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) e professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós graduação em Comunicação e Territorialidades (UFES).

Como a superfície do planeta foi devastada pela guerra e pela radioatividade, a humanidade vive reclusa no subsolo e com parcos recursos. Nesse cenário, a única saída para o renascimento da civilização estaria no sucesso das viagens no tempo e na mobilização de conhecimento de fontes de energia.

La Jetée foi o primeiro filme de Chris Marker e uma das suas principais singularidades reside no fato de ser quase exclusivamente composto por fotografias, acompanhado por uma narração em voz-off responsável por relatar as experiências do prisioneiro em campos subterrâneos, depois do holocausto da Terceira Guerra Mundial. Com o objetivo de enumerar as diversas características da obra, Raymond Bellour afirma que:

> [...] esse filme condensa, em 29 minutos: uma história de amor, uma trajetória rumo à infância, um fascínio violento pela imagem única (o único da imagem), uma representação combinada da guerra, do perigo nuclear e dos campos de concentração, uma homenagem ao cinema (Hitchcock, Langlois, Ledoux, etc.), à fotografia (Capa), uma visão da memória, uma paixão pelos museus, uma atração pelos animais e, em meio a tudo isso, um sentido agudo do instante. (Bellour, 1997: 170).

Nele, Marker investiga o desejo ligado à memória, entendida como uma esperança que se revela por uma (des)ilusão e ilustra o modo pelo qual a humanidade é torturada na sua ligação, ou até mesmo dependência, à imagem. É um filme sobre cinema, sobre fotografia e, em particular, sobre essa memória, relação que guiará este artigo. Marker argumenta que podemos usar essa máquina para revelar o modo como o nosso universo pessoal é construído, desenhado e modelado e, em última instância, a revelação das formas como visitamos e exploramos a geografia da memória: "A única esperança residia no tempo (...)", com o objetivo de "(...) resgatar o passado para ajudar o presente" (07'00").

Nessa linha, pode-se afirmar que a unidade da memória reside na intencionalidade das aquisições, das transformações e recuperação das recordações e esquecimentos. Diz Jacques Le Goff que são as pessoas que escolhem os elementos destinados a se transformar em recordação (1984: 95)[2].

[2]Segundo Le Goff, os homens não se recordam sempre da mesma maneira, não atribuem à memória o mesmo significado, não tiveram à disposição os mesmos instrumentos para auxiliar na lembrança. Isso é importante para poder construir uma história social da memória, que tanto Le Goff quanto Pierre Nora desenvolveram. Na passagem de sociedades de cultura oral para as de escrita, a difusão dessa última contribuiu em muito para a progressiva exteriorização da memória. O uso da narração, dos ritos, dos mitos, a comemoração, o monumento celebrativo, a produção de jornais – essa foi, certamente, a que mais exerceu influência na história da memória –, a invenção da fotografia e as novas técnicas de informação contribuíram para historicizar a memória social.

A memória é, desse modo, "a capacidade de conservar determinadas informações com auxílio de funções psíquicas, sendo essas capazes de atualizar impressões passadas, que se representam como passadas" (1984: 99). É nessa linha que o narrador de *La Jetée* também afirma: "Nada clarifica memórias vindas de momentos normais. Mais tarde, pedem para serem lembradas quando mostram suas cicatrizes" (02'24").

Assim, o passado condiciona características das lembranças futuras; não se sobrepõe ao presente para permitir meramente a sua identificação, mas, sim, para permitir a escolha e a intencionalidade do que melhor lhe interessa armazenar na memória:

> Algumas vezes limitamo-nos a observar que nosso passado compreende duas espécies de elementos: aqueles que nos é possível evocar quando queremos; e aqueles que, ao contrário, não atendem ao nosso apelo, se em que, logo que os procuramos no passado, parece que nossa vontade tropeça num obstáculo.(...) Por mais estranho e paradoxal que isto possa parecer, as lembranças que os são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo (HALBWACHS, 1990: 48-49).

Maurice Halbwachs, em suas teses, demonstra como as categorias sociais da linguagem, das representações do tempo e do espaço constituem a fixação e o reconhecimento das recordações individuais. Na memória, portanto, o passado não está sempre acessível em modo direto e não está conservado de modo definitivo; a mediação com o presente o constitui de volta em forma diversa.

É nesse sentido que, para o autor, a memória precisa ser entendida como manifestação de um conjunto dinâmico, espaço não só de seleção, mas de reinterpretação e reformulação do passado, portanto, em transformação e renovação de sentido. Sua função está em preservar os elementos do passado que garantem aos sujeitos sua própria continuidade e afirmação identitária, do que propriamente fornecer uma imagem fiel do passado. Halbwachs ainda assinala que as situações vividas só se transformam em memória se aquele que se lembra sentir-se afetivamente ligado ao grupo do qual essas memórias provém, ou seja, é o afetivo que indica o pertencimento (1990: 80).

A partir daí, é possível supor que é tecida uma espécie de cadeia de pertencimento afetivo que mantém a vida e o vivido da memória. Em *La Jetée*, essa relação se torna clara em vários momentos: a escolha do homem capaz de realizar as viagens no tempo só é possível porque ele mantém uma viva ligação com seu passado, seja através das imagens do aeroporto de Orly, seja pelo semblante da mulher que ama ou até mesmo pela visão do próprio

assassinato. Há, ainda, outras significativas passagens que assinalam essa relação: "Às vezes ele recaptura um dia de felicidade, apesar de diferente". (11'08"). "Aparecem e fundem-se outras imagens; naquele museu, que é talvez o de sua memória". (11'40"). "Ele recorda-se que existem jardins" (14'00").

O semblante desse homem é quase sempre de melancolia e tormento; seu figurino é composto, entre outros itens, por uma jaqueta antiga, onde é possível notar insígnias militares apagadas, sugerindo que ele seja um ex-combatente – ideia que se confirma mais tarde na voz do narrador, quando o protagonista exibe um colar à mulher. A jaqueta cumpre, ainda, uma segunda função narrativa: ela oculta, durante grande parte do curta, a camiseta branca utilizada pelo homem, muitas vezes pela intensidade da luz branca que incide sobre ela ou por simplesmente estar coberta; em seus dizeres, as sugestivas palavras "El santo" acompanham o desenho de um suposto super-herói.

O labiríntico subsolo de Paris onde vivem os personagens é marcado pela escuridão e por significativas imagens: prateleiras, esculturas – de um homem com a cabeça semi coberta e de uma criança esganando um ganso – e um toco de madeira onde lê-se *tête apotre*, além da marcação do número 1553. Essas últimas imagens constroem, de fato, antecipações do destino do protagonista: *tête apotre,* traduzido livremente do francês, significa cabeça de apóstolo, estabelecendo clara relação com os dizeres da camiseta e reforçando a crença de que ele seria o único homem capaz de imaginar ou sonhar outros tempos e reintegrar-se a eles, dada a fixação por sua imagem sobrevivente. Com dois furos na parte central, o toco de madeira remete à ideia de um rústico binóculo, instrumento que, em uma versão mais moderna, é

utilizado por um dos cientistas como uma câmera vigilante, por meio da qual "a polícia de campo espionava até os sonhos" (08'38''). É certamente através dele que, na sequência final, o cientista descobre em que momento do passado o homem está.

O número 1553 certamente está relacionado a um ano. Nesse sentido, um dos acontecimentos mais relevantes da história da França ligado à relação guerra e paz nesse período é o nascimento de Henrique IV, primeiro dos reis da chamada “Dinastia Bourbon” (1589-1789), que permanece no poder entre os anos de 1589 e 1610. Descendente de protestantes, Henrique IV vivenciou, antes de sua chegada ao poder, um contexto de numerosos conflitos armados entre católicos e huguenotes, marcado pelo emblemático "massacre da noite de São Bartolomeu", na Paris de 1572, quando no dia de comemoração ao santo, mais de 3000 protestantes foram repreendidos e mortos por católicos. Após abandonar o protestantismo a fim de ser coroado, assinou, em 1598, o “Edito de Nantes”, tratado que garantia tolerância religiosa após 36 anos de perseguição e massacres por todo o país (Giumbelli, 2001).

Sobre as estátuas, a da criança esganando o ganso é peculiar: na terceira vez em que aparece ao espectador, ela está encurralada entre uma parede e o protagonista, que a mira durante alguns instantes enquanto o narrador nos esclarece que "ele estava com medo" (07'18''). Como que num encontro de reconhecimento, o homem antecipa sua presença no passado, encarando-o numa dialética relação de tempos na qual:

> La mémoire n'est, après tout, que la presence de ce quin n'est plus, à un jet de lumière de la fiction, c'est-à-dire de l'imaginaire présence de ce qui n'est pas. Aussi, lés images ne naissent pas autrement qu'en vertu d'un rapport à la matière et à sés conjonctures: effets de prèsence, absences remarquées (VILLENEUVE, 2012: 75).[3]

Na estátua, contudo, a criança não aparece solitária, mas ao lado de uma ave, na verdade um ganso, que é esganado por ela. Gansos são aves da família *Anatidae* e considera-se que existam hoje mais de quarenta espécies deles, em sua maioria migratórias. Essas migrações são fenômenos voluntários e intencionais de caráter periódico com o objetivo de encontrar alimento e boas condições meteorológicas e durante esse movimento as aves orientam-se principalmente através da capacidade extraordinária de reconhecer características, em especial as topográficas (Silveira, 2012). Nesse sentido, o ato de esganar associado ao sentimento de medo pode ser interpretado como um desejo inconsciente do homem de não estar no passado confrontando sua morte, abrindo mão do encontro com sua imagem sobrevivente e contrariando o desejo latente que caracteriza o cinema:

> L'impulsion cinématographique aurait tout à voir avec le fantasme de l'aventurier, de désir d'une "course à travers le monde", de rencontres et de chocs avec son altérité souvent mystérieuse, sorte de plongée parmi lés hommes, lés passajes et le choses (Villeneuve, 2012: 19).[4]

[3]A memória nada mais é, afinal, do que a presença daquele que não está, um feixe de luz ficcional, algo dito sobre o imaginário presente e que não está mais lá. Além disso, as imagens não surgem senão em virtude de uma relação com o material e suas circunstâncias: efeitos de presença, ausência notada [tradução nossa].

[4]A impulsão cinematográfica tem a ver com a fantasia do aventureiro, com o desejo de uma "corrida ao redor do mundo", encontros e choques com sua alteridade muitas vezes misteriosa e com todo tipo de mergulho entre os homens, passagens e coisas [tradução nossa].

Orientado pelos cientistas, o homem é projetado ao passado às custas de um grande sofrimento, "já que a única esperança de sobrevivência da humanidade residia no tempo" (08'03''). De início, as imagens são cotidianas e de paz, idílicas até, demarcando outra característica da memória em *La Jetée:* seu estatuto de "verdade" associado ao recurso da narração que explica, comenta e antecipa planos. A voz de Jean Négroni não só introduz o espectador ao contexto narrativo, explicando como a humanidade chegou a se refugiar em subterrâneos depois de uma guerra mundial que devastou o mundo, como também elabora o recado engendrado por Marker.

Como no documentário clássico, o narrador guia o espectador até determinadas conclusões ou "descobertas morais", com um claro propósito didático. A locução das manobras do protagonista objetiva levar o espectador à conclusão de que "o tempo é inescapável" (26''15") – é impossível aprisioná-lo de fato, burlá-lo, ainda que em imagens estáticas. Se o cinema permite uma sofisticada manipulação do tempo através da montagem, *La Jetée* demonstra que mesmo imagens estáticas são capazes de fluir e de se submeter ao transcorrer do tempo (Suppia, 2002). Quando a viagem ao passado começa a se efetuar, o narrador instiga nosso afeto pela realidade ao comentar o aparecimento de imagens "verdadeiras": "um quarto de dormir verdadeiro, crianças verdadeiras, pássaros verdadeiros, gatos verdadeiros e sepulturas verdadeiras (11''20").

Com o aumento de intensidade da experiência, as imagens "do museu que talvez seja o de sua memória" (12:31), tornam-se diferentes: ocasionalmente o protagonista encontra o rosto e a visão da felicidade, agora impregnados por ruínas. Pela primeira vez, depara-se também com o a imagem do aeroporto e com a mulher, sua imagem sobrevivente. A ideia de

um mundo possível não mais contempla unicamente o idílico e essas imagens materializadas pelos sonhos remetem-se, ainda, ao subterrâneo de Paris, apresentando várias estátuas, desta vez desfiguradas.

O passado como ruína contraído por Marker é também uma das alegorias que Walter Benjamin lança mão para construir sua teoria sobre o passado, e também sobre a memória. Para ele, faz-se necessário ao historicismo uma nova construção do conceito de história, possível através da confluência dos restos, ruínas e cacos tornados esquecidos pelo pensamento tradicional. Na nona de suas teses sobre a história Benjamin exemplifica seu pensamento:

> 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, 1994: 226).

A alegoria proposta por Benjamin sugere que a história é um acontecimento que poderia ter sido completamente diferente; o que era possível e não se realizou, não por fraqueza ou incapacidade mas porque a dominação se impôs. Diante das ruínas da história que continuam a crescer não é possível, assim como para o anjo de Klee, deter-se para contemplar o espetáculo, mesmo que se quisesse demorar um pouco e reelaborar a memória.

Como aponta Seligmann-Silva em seus estudos sobre a teoria da memória de Walter Benjamin, nossa relação com o passado pode ser comparada a um trabalho de recolher os destroços da história (que seria para ele uma única catástrofe), as ruínas, em parte soterradas, que guardam o esquecido (2003, 402). Aquele que recorda se choca com o segredo que o esquecido encerrava. “Talvez o que [...] faça [o esquecido] tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, [...]. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (1987: 105).

Para Benjamin, a memória não foi silenciada, mas desvirtuada, em função da fragilidade da narração: é como se estivéssemos privados de uma capacidade que nos parecia óbvia e segura: a troca de experiências. E são elas, em seu processo de transmissão de um

grupo a outro, a fonte onde recorrem os narradores. O cenário pós-guerra do século XX é também espaço de queda das ações da experiência, que certamente continuarão diminuindo até seu total desaparecimento, uma espécie de exaustão da memória ligada ao fim da narração tradicional.

Especialmente dois ensaios do autor tratam deste tema: "Experiência e pobreza", de 1933 e "O narrador", escrito entre 1928 e 1935. Ambos ensaios partem daquilo que Benjamin chama de perda ou de declínio da experiência[5] (*Verfall der Erfahrung*), isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, retomada e transformada, em cada geração, na continuidade da palavra transmitida.

A importância desta tradição no sentido concreto de transmissão pela lenda muito antiga do velho vinhateiro que, no seu leito de morte, confia a seus filhos que um tesouro está escondido no solo do vinhedo. Os filhos cavam, mas não encontram nada. Em compensação, quando chega o outono, suas vindimas se tornam as mais abundantes da região. “Os filhos então reconhecem que o pai não lhes legou nenhum tesouro, mas sim uma preciosa experiência, e que sua riqueza lhes advém desta experiência” (Gagnebin, 2001: 271).

Assim, Benjamin destaca a perda da experiência que a fábula encenava e que acarreta outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa. As razões desta desaparição provêm de fatores históricos que culminaram com as atrocidades da Grande Guerra – hoje, sabemos que a Primeira Guerra somente foi o começo deste processo. Os sobreviventes que voltaram das trincheiras chegavam mudos pois aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado e traduzido por palavras.

É esse vínculo entre cenário de guerra e transmissão de experiência que Chris Marker constrói em *La jetée*. O escolhido para a viagem no tempo é um ex-combatente sobrevivente da III Guerra Mundial e a escolha do diretor pelo uso de imagens estáticas e narrador off sinalizam essa dificuldade do ato de narrar uma experiência partindo de um evento traumático e, por conseqüência, elaborar uma memória desse vivido.

Em uma das “vagas de tempo” que conduzem o homem ao passado durante seus sonhos acontece o reencontro dos personagens. Em meio a confissões e passeios ao ar livre, constroem uma confiança muda, ambientada numa realidade permeada por agoras, "sem

[5]O conceito de experiência é entendido, aqui, em sua relação com o vivido histórico, seja pessoal ou coletivo e que fornece matéria-prima para os relatos significativos da memória.

memórias, sem planos" (13’34”), e numa relação de espaço que tem como referência o tempo em que vivem e os sinais nas paredes.

Destes, dois são particularmente interessantes, posto que evocam a dualidade vida e morte: uma parede marcada por desenhos na pedra de várias faces de caveiras e outra, que acompanha a aparição da mulher, onde lê-se: “Dieux e la crèation humaine”.[6]

Nesse cenário há, também, a indicação e aparição da copa de uma sequóia. Dada sua longevidade, que pode ultrapassar os três mil anos, e sua resistência a insetos, à enfermidades e ao fogo, em função de sua casca maciça e espessa, mais do que em qualquer árvore da terra, de 24 a 31 polegadas de espessura, a sequóia é considerada uma árvore que não morre (Ricken; Hess; Mattos; Braz, 2013). Assim, na narrativa ela cumpre a função de relacionar os tempos dos personagens, funcionando como objeto de co-presença e, não por acaso, o protagonista afirma, após mirar um ponto próxima a ela: "Eu venho de lá” (16’01”).

Aliados à montagem, a trilha sonora e o som em *La jetée* são igualmente responsáveis por essas imagens estáticas que flutuam no tempo. Há somente uma sequência onde se destaca a ideia de movimento, quando a mulher acorda de, supostamente, um belo sonho. Todo o restante do filme é construído por fotografias estáticas que se intercalam em conjunto com o som – elaborado, por sua vez, como elemento narrativo responsável por ampliar os planos visuais.

[6]Deuses e a criação humana [tradução nossa].

Nessa linha, o desenho de som de *La jetée*, caracterizado por anúncios de voos, demarcações de aterrissagem e decolagem das aeronaves, coro da Catedral St. Alexandre-Newsky, sussurros incompreensíveis, passos, batimentos cardíacos e pássaros, entre outros, demonstram o apuro sonoro de Marker e Trevor Duncan, já que que delegam função narrativa à música e superam a aplicação do som como mero valor acrescentado à imagem, contribuindo para a construção de uma memória que é, também, sonora.

Na sequência final, quando o personagem volta ao aeroporto de Orly em busca de si mesmo quando criança e da mulher que ama, o som é o recurso utilizado por Marker para demonstrar que o tempo em que o protagonista está é o mesmo que vivenciou no início da narrativa. A comprovação vem pelo anúncio dos voos feita pela voz feminina nos alto falantes, comunicando sobre a partida do voo 333, com destino à cidade de Roma, Itália, em francês e inglês (02:13 a 02:36 e 26:56 a 27:15), em sobreposição à voz do narrador (recurso utilizado em várias passagens do filme).

No aeroporto, naquela que seria sua última ida ao passado, ele "percebeu que não havia maneira de escapar ao tempo" (26'15"), constatação que já se antecipava no passeio com a mulher pelo museu de animais. Apesar de ter escolhido estar ali, de ter se atirado no momento escolhido onde podia mover-se sem dificuldade e de ter vivido momentos de alegria e cumplicidade, o museu é um lugar de morte, ou de morte e vida juntas, já que os animais estão empalhados. Ciente do que está por vir ele opta, ao ser indagado se gostaria de viver num futuro tranqüilo, por seu passado conflituoso, em busca de sua imagem sobrevivente.

Referências

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

———— . *Obras Escolhidas I*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHION, Michel. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e grafia, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.) *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, Ed. Unicamp, 2001.

GIUMBELLI, Emerson. A religião que a modernidade produz: sobre a história da política religiosa na França. *Dados* - Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 44, n. 4, 2001. pp. 807-840. Acessado em 09/07/2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *Memória*. Enciclopédia Einaudi. Vol. 1 - Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

MARKER, Chris. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Horizonte, 1986.

RICKEN, Pollyni, HESS, André Felipe, MATTOS, Patrícia Póvoa de, BRAZ, Evaldo Muñoz. *Crescimento e incremento de sequoia sempervirens (D. Don) Endl.* Website: http://malinovski.com.br/CongressoFlorestal/Trabalhos/04-Manejo_Plantadas/MFPlantadas-Artigo-08.pdf. Acessado em 10/07/2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. *História, Memória, Literatura:* o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SILVEIRA, Luís Fábio. *Ornitologia básica*. Website: http://www.ib.usp.br/~lfsilveira/pdf/d_2012_ornitologiabasica.pdf. Acessado em 16/07/14.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. La jetée: "documentário" do futuro. *Rizoma*: câmera olho, 2002. Website: http://issuu.com/rizoma.net/docs/camera-olho/108. Acessado em 09/07/2014.

VILLENEUVE, Johanne. *Chris Marker*: la compagnie des images. Paris: Le press du réel, 2012.

FILMOGRAFIA

La Jetée, dir.: Chris Marker, FRA, 1962.

FICHA TÉCNICA

Argumento, realização e câmera: Chris Marker
Comentário: Chris Marker
Narrador: Jean Négroni
Montagem: Jean Ravel
Música: Trevor Duncan e coro da Catedral St. Alexandre-Newsky
Elenco: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Henrich, Jacques Branchu, Pierre

Joffroy, Etienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Borowczyk, Janine Klein, Bill Klein, Germano Faccetti