

## AMNÉSIA E FANTASMAS DO JAPÃO PÓS- GUERRA EM *LE MYSTÈRE KOUMIKO* (1965) DE CHRIS MARKER

Emi Koide\*

**Resumo:** O artigo apresenta uma análise do filme *Le mystère Koumiko* (1965), de Chris Marker, propondo a relação da obra com a história do Japão pós-guerra. O evento de pano de fundo desse documentário – os Jogos Olímpicos de Tóquio em 1964 – e o retrato da protagonista Koumiko revelam os fantasmas da guerra que o país procura esquecer e apagar.

Palavras-chave: Cinema, memória, amnésia, Japão, Guerra, Chris Marker.

**Resumen:** El artículo presenta un análisis de la película *Le mystère Koumiko* (1965), de Chris Marker, proponiendo la relación de la obra con la historia del Japón de posguerra. El telón de fondo de este documental – los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964 – y el retrato de la protagonista, Koumiko, revelan los fantasmas de la guerra que el país procura olvidar y borrar.

Palabras Clave: Cine, memoria, amnesia, Japón, Guerra, Chris Marker.

**Abstract:** This article presents an analysis of the film *Le mystère Koumiko* (1965), by Chris Marker, proposing a relationship between this work and the history of post-war Japan, in which the event that appears in the background – the Olympic Games of Tokyo in 1964 – and the portrait of the protagonist Koumiko reveal the phantoms of the war that the country seeks to forget and erase.

Keywords: Cinema, memory, amnesia, Japan, War, Chris Marker.

**Résumé:** L'article présente une analyse du film *Le mystère Koumiko* (1965) de Chris Marker, en proposant de mettre en relation l'œuvre avec l'histoire du Japon de l'après-guerre. L'événement de fond de ce documentaire – les Jeux Olympiques de Tokyo en 1964 – et le portrait de la protagoniste Koumiko révèlent les fantômes de la guerre que le pays cherche à oublier et à effacer.

Mots-clés: Cinéma, mémoire, amnésie, Japon, Guerre, Chris Marker.

---

\* Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – EFLCH, Departamento de História da Arte, Guarulhos – SP, CEP 07112-000, Brasil. E-mail: koide.emi@gmail.com

Submissão do artigo: 13 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

Nota: O presente artigo é resultado de pesquisa de doutorado realizado com apoio da FAPESP e Capes.

Depois que a guerra acabou, nós nascemos  
Sem saber da guerra, nós crescemos  
Tornamo-nos adultos, começamos a andar  
Cantando canções de paz  
Queremos que vocês se lembrem de nosso nome

Crianças que não conhecem a guerra  
Se não se permite porque somos muito jovens  
Se não se permite porque temos cabelos compridos  
O que resta para mim no momento é  
Cantar segurando as lágrimas  
Queremos que vocês se lembrem de nosso nome  
Crianças que não conhecem a guerra

[...]

(Trecho de *Crianças que não conhecem a guerra* – *Sensô wo shiranai kodomotachi*, 1970, música de Jiro Sugita – letra de Osamu Kitayama, cantada por Jiros, citada por Igarashi, 2000: 197).

A canção *Crianças que não conhecem a guerra* foi um dos grandes hits dos anos 70, embora seja considerada uma manifestação anti-guerra que celebra a paz (Penney, 2008: 8) não deixa de ser significativo que ela expresse um certo estado das coisas do Japão pós-guerra. Esta geração nascida no pós-guerra e que não conheceu a guerra, passa a representar a possibilidade da construção de um país pacífico tendo como condição o apagamento dos traços da guerra da memória de um passado recente (Igarashi, 2000: 197). Tal discurso não deixa de ser ideológico e reatualiza

uma narrativa fundadora do Japão pós-guerra, em que a amnésia é necessária à reconstrução do país. Nos anos 60, o país conhece um vertiginoso crescimento econômico que se inicia nos anos 50, modificando significativamente o espaço urbano e os modos de vida.

Os jogos olímpicos de Tóquio em 1964,<sup>1</sup> trazem à tona estes sinais da guerra tão evitada pelo discurso oficial, pois inicialmente a cidade sediaria os jogos em 1940, o que não acontece devido à Segunda Guerra Mundial, sendo que o Japão, nesse contexto, encontrava-se em batalha com a China – que foi violentamente invadida e ocupada, bem como outros países asiáticos, embora tais episódios ainda sejam recalcados até hoje e objeto de disputas por reconhecimento e reparação. Os anos que antecedem os jogos conhecem uma reconstrução radical do espaço urbano que destruiu muitos prédios e construções, pois a paisagem da cidade de Tóquio que se recuperou logo após o fim da guerra não era muito diferente daquela que antecedeu o período da guerra (Hashimoto apud Igarashi, 2000: 146). É a reconstrução da cidade que se prepara para receber o evento internacional que a transforma radicalmente, demolindo

---

1) Pode-se comparar a transformação sofrida por Tóquio na ocasião dos jogos à recente nova paisagem de Pequim, cujas modificações radicais realizadas para sediar as Olimpíadas em 2008, dizem respeito não só ao planejamento urbano, à arquitetura, mas também ao controle, higienização, ocidentalização dos modos e comportamento de seus habitantes. Ver Alex Pasternack, “The last days of old Beijing” In *Far Eastern Economic Review*, 30 de julho de 2008, recuperado de <http://www.feer.com/book-review/2008/july/the-last-days-of-old-beijing>. Em 1964, o Japão, como primeiro país não ocidental a sediar os jogos, marcando sua entrada e participação na economia mundial, após sua reconstrução, também modificou completamente a cidade de Tóquio. A apresentação de uma cidade limpa e organizada que impressionasse os visitantes se tornou um dos objetivos primeiros da administração da cidade e do governo, levando-os a criarem um “Movimento de Embelezamento da Capital”, nas quais os próprios habitantes participavam. O corpo feminino também foi alvo da preparação para os jogos, principalmente sob impacto da ocupação americana, de modo que foi criado em 1959 o Departamento da Mulher no Escritório de Bem Estar Social da Tóquio Metropolitana, cuja campanha visava “proteger as mulheres de homens estrangeiros, principalmente brancos”. (Igarashi, 2000, p. 146-153).

e apagando aquilo que representava o período pré-guerra, bem como construções que marcadamente se relacionavam com a guerra e com a ocupação – como a destruição da residência que abrigava as tropas americanas para dar lugar à vila olímpica.<sup>2</sup> (Igarashi, 2000: 145-6).

Os jogos olímpicos têm a função de marcar a entrada do Japão como um novo país, renovado, ocidentalizado e apto a fazer parte da conjuntura e da economia internacionais, sendo também um evento que marca a hegemonia americana no contexto da guerra fria, com o intuito de “garantir e promover a compreensão mútua dos países da Ásia não-comunista”. (Aso, 200: 13). Uma nova imagem do Japão, como país pacífico e futurista, é difundida através do evento: nas novas construções arquitetônicas, com o uso de tecnologias para medição de tempo e computadores para estatísticas nos jogos esportivos e principalmente a implantação da primeira rede ferroviária de alta velocidade – o *Shinkansen* – ligando Tóquio a Osaka, cuja construção foi acelerada para que sua inauguração ocorresse próxima ao período dos jogos.

*Le mystère Koumiko* (1965) é um filme em que tais questões – como a tensão entre uma memória recalcada da guerra e seu apagamento – aparecem como uma espécie de ausência presente que ronda o filme, ainda que não seja o motivo principal do filme, revela-se na medida em que não toma a cena de maneira direta. É interessante como a maior parte das interpretações e comentários sobre o filme não trate desta questão da memória e do esquecimento que ele traz como pano de fundo, mas que não deixa de ser significativo, pois tais questões voltam a se apresentar como retorno fantasmático de modo mais evidente nas outras obras em que o Japão reaparece, como *Sans Soleil* (1982), *Le dépayé* (1982) e

---

2) Em 1967, a mesma área se transformou num parque popular com áreas de lazer denominado Yoyogi.

*Level Five* (1997). Segundo Lupton (2006: 99-102), inicialmente Marker teria a perspectiva de realizar um filme sobre as Olimpíadas de Tóquio, mas como tal tarefa foi designada ao cineasta Kon Ichikawa, ele acaba centrando seu filme na personagem de Kumiko. Para Lupton a estrutura do filme é “enganosamente simples”, trazendo imagens filmadas da cidade e da personagem deambulando por esta, enquanto diversas questões são dirigidas a ela; mas trata-se de um filme que também dilui os limites entre documentário e ficção. Embora seja realizado nos moldes do cinema direto, com uma câmera na mão que registra e caminha pela cidade, o filme não se utiliza do som sincronizado em nenhum momento, há também a inserção de imagens da televisão, fotos de jornais e revistas. Ouvimos a voz de Marker fazendo perguntas e as respostas de Kumiko, mas em momento algum vemos a personagem falar no campo da imagem, há sempre uma ação outra sendo realizada sobreposta ao comentário que escutamos. Lupton (2006: 99) aponta para certa semelhança do filme, pelos diálogos espontâneos, a *Joli Mai* (1962), embora em *Le mystère Koumiko* se trate de traçar o perfil de uma única personagem, enquanto que no filme de 1962 seria “o intrincado mosaico social” de Paris. Também Alter (2006: 39) relaciona o uso caricato da estatística em ambos os filmes. No entanto, a semelhança entre os dois filmes, ao que nos parece, se mostra mais forte, segundo esta perspectiva de que ambos procuram captar no cotidiano aparentemente normalizado, a memória recalcada da guerra. No caso de *Joli Mai*, trata-se dos conflitos da guerra da Argélia – que acabava de chegar ao fim através do acordo de Evian em março daquele ano com a independência da ex-colônia – numa Paris aparentemente apaziguada, que as falas dos mais diversos indivíduos acabam revelando suas tensões ao responder à questão

pretensamente inocente “você é feliz?”<sup>3</sup> (Marker, 2001: 25; Niney, 2002: 162, 171). Segundo Cynthia Marker (2001: 25), o cineasta faz com que “seus contemporâneos confrontem-se com o incômodo tema da guerra que eles querem esquecer, e com a responsabilidade política que a maioria deseja negar”. Na nossa perspectiva, é de certa forma a mesma questão que aparece em *Mystère Koumiko*, de maneira mais diluída, ou seja, a de revelar a presença da ausência fantasmática da participação do Japão na guerra, rastreando o apagamento de traços. O Japão, nesse sentido, ocupa o lugar da amnésia crescente, mas cujos conteúdos recalçados não deixam de se revelar, por vezes de modo reificado, representando, por excelência, um lugar habitado de aparências, imagens e reflexos, *leitmotiv* que será trabalhado de maneira mais consistente nos filmes subsequentes que retornam ao país. Por outro lado, sua figuração como alteridade de um outro inapreensível não deixa de ser crítica a certos clichês e estereótipos, ao mesmo tempo em que, ao admitir que sua enunciação é marcada pela imaginação, o Outro, Oriente, não deixa de ser também um lugar de ficção em que certo imaginário se faz presente. Deste modo, assim como em outros trabalhos, Marker nega a possibilidade de uma objetividade e total conhecimento do outro, dado que inevitavelmente tal discurso já traz as marcas da subjetividade e das construções culturais anteriores.

O prólogo do filme nos traz uma citação de Jean Cocteau: “O verdadeiro Japão é Madame Fenouillard e suas filhas embebedando os

---

3) Tal como observado por Niney (2002: 171), *Joli Mai* (1962) estabelece relações e responde ao filme *Chronique d'un été* (1961) de Edgard Morin e Jean Rouch, na medida em que se utiliza da mesma técnica do cinema direto, com entrevistas, além de iniciar-se com a mesma questão sobre a felicidade. Tema este presente em outros filmes de Chris Marker.

guardas para libertar seu esposo e pai ao romper a divisória de papel.”<sup>4</sup>

4) A mesma citação bem como a imagem dos quadrinhos da Família Fenouillard encontram-se em uma das últimas páginas do volume *Japon* (1959), da coleção Petite Planète, dirigida por Marker nas Editions du Seuil. Trata-se de uma coleção de livros de viagens, mas bastante distinta do que se conhece tradicionalmente, trazendo os mais diversos tipos de imagens – fotos da imprensa, gravuras, imagens da história da arte, desenhos de histórias em quadrinhos – articulados com o texto de maneira não convencional. Marker seria também responsável pela diagramação da coleção junto com Juliette Caputo. No entanto, cada volume dedicado a um país era assinado por um autor, jamais pelo próprio Marker. Segundo Alter (2006), a direção da coleção esteve sob responsabilidade de Marker entre 1954-1958, o que excluiria o volume dedicado ao Japão de uma possível autoria e participação do realizador. No entanto, há indícios de que Marker participou do projeto. Há, nos créditos, duas imagens identificadas como provenientes do “arquivo Chris Marker” – um desenho de pessoas no mar em meio a explosões, cuja legenda indica: “1905 – Banho de mar sob o fogo da artilharia russa, aludindo à guerra russo-japonesa”, enquanto o texto fala das diferenças e peculiaridades entre os japoneses e os ocidentais; a outra imagem também é um desenho que curiosamente mostra um mapa da América do Sul sobre o qual está sobreposta o desenho de um senhor de traços asiáticos vestido com roupas ocidentais e de chapéu, empunhando uma arma, sendo que se encontra escrito “os complôs japoneses na América”, enquanto o texto diz respeito à posição do Japão no mundo pós-guerra, de sua dependência em relação ao Estados Unidos e à modificação de suas relações com a China comunista. O livro é assinado por Yefime, que inicialmente considerávamos como um possível pseudônimo de Marker dentre tantos outros. Em resposta datada de 16 de junho de 2006 a um email dirigido a Marker sobre Yefime, ele respondeu que Yefime Zarjevski, autor do volume em questão, havia sido deportado para Dachau, tendo posteriormente trabalhado para as Nações Unidas no Alto Comissariado para refugiados, sendo autor do livro *Garder vivant l'espoir* sobre a questão dos refugiados num contexto mundial, que tem também uma tradução para o inglês. Segundo Marker, ele teria escrito também o prefácio para o livro de contos *Nouvelles peu exemplaires* (2001) de François Vernet – este também deportado para Dachau, sendo considerado por Marker e seus pares como um dos maiores escritores de sua geração que morreu no próprio campo de concentração. Yefime e Vernet seriam grandes amigos de Marker: “nós éramos um pequeno grupo de inseparáveis” (email de Chris Marker – 16 de junho de 2006). Num primeiro email de 13 de junho de 2006, em resposta ao pedido de informações e contato do autor do volume *Japon*, Marker fala que Yefime faleceu em 2005: “Eis um serviço que eu fico muito triste de não poder tornar possível. A menos que exista uma rede Internet no Paraíso, pois é lá que Yefime certamente elegeu seu domicílio desde que ele nos deixou no ano passado (mas com o progresso da técnica, é uma hipótese que não podemos absolutamente rejeitar). O pequeno cemitério russo de Sainte Geneviève des Bois, aquele onde está enterrado Tarkovski, terá sido seu último endereço na terra.” Mas o volume *Japon* traz outros sinais da possível participação de Marker, como o início do

Uma sequência de imagens da história em quadrinhos da Família Fenouillard<sup>5</sup> no Japão se apresenta através de um monitor de televisão. Tal escolha é significativa, pois já apresenta o Japão como um lugar paradoxal e de ambivalência que não cessa de desorientar o estrangeiro que ali se encontra. Os membros da família francesa encontram-se vestidos com roupas tipicamente japonesas, a voz *off* nos lê o trecho correspondente da história em quadrinhos que nos diz que o Sr. Fenouillard supõe conhecer muito bem a cultura japonesa, dando conselhos para que sua família se comporte de acordo, como “verdadeiros japoneses” para inspirar respeito junto “a estes povos selvagens”. A imagem seguinte mostra a família assistindo a um grupo de nativos vestidos à moda ocidental. Frente a isso, a Sra Fenouillard diz que para serem “selvagens, eles parecem singularmente civilizados”. Logo depois, um grupo de japoneses vestidos de quimonos é seguido de um grupo de soldados em uniformes militares de modelo ocidental. Diante da presença concomitante de “maneiras selvagens” e “civilizadas”, finalmente o pai da família “admite que ele não compreende mais nada”. Tal trecho alude à impossibilidade de conhecer com segurança o outro, ao mesmo tempo em que apresenta o reflexo de um discurso ideológico japonês que se encontra estabelecido e largamente popularizado. Esse discurso, com algumas modificações no decorrer da

---

livro que traz as imagens exóticas do país conhecidas e construídas na França através de ficções de Pierre Loti e Claude Farrère, para depois apresentar um percurso histórico. Há também imagens de gatos, uma foto de Alain Resnais durante a filmagem de *Hiroshima, mon amour* e muitos trechos do texto que se assemelham ao estilo dos comentários de Marker, como a descrição de uma jovem no trem, a ironia e o humor no estranhamento dos costumes.

5) Trata-se de um dos primeiros quadrinhos surgidos na França no final do século XIX, em que uma família tipicamente francesa viaja pelo mundo, de autoria de Cristophe (pseudônimo de Georges Colomb). Segundo Marker, no Cd-rom *Immemory* (1996) seu gosto pelas viagens e pelas descobertas dos “países distantes” advém de suas leituras de infância como livros de Júlio Verne, os quadrinhos da Família Fenouillard e as viagens espaciais de Flash Gordon.

história, não deixa de ser uma figuração que sempre legitimou e justificou o nacionalismo japonês e o apagamento de certos acontecimentos da história. Ele é fundado no pressuposto de uma continuidade ininterrupta entre uma tradição mítica e eterna e todos os acontecimentos da história japonesa. A ideia é de que o Japão é um país híbrido, que sempre esteve “entre”, nos interstícios, como “um terceiro termo que desafia a premissa da oposição binária” (Igarashi, 2000: 79). Pois o país já apresentaria, desde os seus primórdios, elementos do progresso, do seu Outro, ao mesmo tempo em que trazia seus elementos da tradição, que não deixam de se inter-relacionar neste espaço do “entre”, do intervalo, da neutralidade. Sua própria tradição incluiria esta circulação e pertencimento a polos diferentes desde sua fundação, pois ela encontra-se entre os termos, misturando aquilo que seria proveniente de outras culturas, do polo oriental e ocidental. Assim, calcado na ideia de sua singularidade, aliás, inapreensível para quem a ela não pertence, justifica-se a não possibilidade de se conhecer sua cultura. Como apresentado nos quadrinhos da Família Fenouillard, produzidos originalmente entre 1889 e 1893<sup>6</sup> e retomados

---

6) Desde 1867, o Japão participava das grandes exposições universais na Europa e nos Estados Unidos, pois era um meio de apresentar-se como potência, participante da esfera do mundo moderno, ao mesmo tempo em que era um modo de fortalecer o desenvolvimento industrial dentro do próprio país. Em tais exposições, na maioria delas o Japão apresentava sua arte tradicional, embora no período o governo Meiji estivesse levando adiante um plano de desenvolvimento industrial e ocidentalização do país. Mas tal estratégia, que parece contraditória, segundo Kal (2005:526), na verdade visa prover uma demanda do ocidente pelo exótico e oriental num período em que estava em plena voga o Japonismo nos países europeus. Assim, enquanto nas suas colônias asiáticas o Japão apresenta a imagem de si como do ocidente e do progresso, no ocidente são as formas tradicionais de seu artesanato e arquitetura que são dispostos. Mas em 1893, na Exposição Universal de Chicago, o Japão deixou de lado “os seus temas orientais para promover sua imagem como um poder imperial emergente na Ásia” (Kal, 2005: 526). Tal concepção do Japão como um “entre lugares” já estaria presente no modo como o ocidente do século XIX via o país nesta exposição, pois se encontraria na disposição espacial da representação do progresso justamente no meio termo entre o Ocidente desenvolvido e o não Ocidente (Yoshimi apud Igarashi, 2000, p. 229, nota

por Marker, existe subjacente a ideia de que o Japão desafia aqueles que pensam conhecê-lo, uma vez que suas idiossincrasias não podem ser reduzidas unicamente a parâmetros ocidentais nem orientais, pois, se encontrando entre os dois, participa de ambos.

Segundo Dale (1986), este discurso que no pós-guerra se expressará nos escritos intelectuais denominados como *nihonjinron* – debate sobre o que é ser japonês – marca e coloniza outras esferas de discurso, produções culturais e muitos estudos sobre o Japão. No entanto, tal discurso já está presente desde o século XVIII com os “estudos nacionais”<sup>7</sup> – *kokugaku* – em que se recupera um discurso mitológico para justificar uma identidade da comunidade, sua “pureza” e sua particularidade a partir da leitura de escritos literários antigos. Esses discursos, por sua vez, embora

---

20). Segundo Kal (2205: 526), nesta edição o pavilhão japonês encontra-se não mais alocado junto aos países asiáticos e não ocidentais, mas no mesmo corredor e espaço dos países ocidentais como a Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos. Dessa exposição em diante, o Japão adotou a mesma fórmula, se mostrando como promotor dos ideais de progresso e da civilização. Ainda de acordo com Kal (2005: 521): “Depois de sua vitória na guerra-russo japonesa, em 1905, o Japão começou a ser ver como um dos poderes imperialistas a exemplo daqueles do Ocidente. Contudo, o engajamento com o Ocidente era repleto de ambivalências, e o seu desejo de ser visto como igual aos poderes ocidentais permaneceu não realizado. Por volta de 1923 com, o Tratado Naval de Washington, tornou-se claro para o Japão que não importava quão bem ele imitasse o Ocidente, nunca seria considerado como um igual. [...] O distanciamento do Japão em relação a seu objeto de desejo, o Ocidente, o levou a redirecionar sua associação cultural em direção a uma outra baseada na ‘Ásia’. Nos anos 30, o Japão conclamou por uma liberação da Ásia dos poderes ocidentais. Para efetuar sua tarefa de descolonização, o estado colonial japonês tomou a aparência de um guardião benevolente que promovia a tradição ‘asiática’.” Ao mesmo tempo em que já veicula sua imagem ambígua de passagem, de “entre”, que pertence à tradição da Ásia, mas também ao mundo moderno, o Japão passa a se apresentar como o grande promotor da “Esfera de Co-prosperidade da Grande Ásia Oriental”, justificando seu projeto expansionista.

7) No século XVIII, ainda não se trata propriamente de uma ideia de nação, mas de uma comunidade que se difere da China. A ideia de nacionalismo será perpetrada durante a era Meiji (1868- 1912) e os períodos subseqüentes. É no período Meiji que se inicia um processo de industrialização e ocidentalização, na qual a ideologia nacionalista adquire força para expandir sua economia, ocupando e invadindo muitos países asiáticos.

heterogêneos, acabam por ser apropriados no século XIX para a construção de um nacionalismo que defende a singularidade do caráter japonês (Wilson, 2005). O *nihonjinron* ganha força no pós-guerra, sendo, segundo Yoshino (1992:10), uma argumentação que apresenta a esfera cultural como infra-estrutura, de modo que “a sociedade, a economia e a política são frequentemente consideradas como sintomas da cultura imanente”. Desse modo, as explicações para todos os fenômenos adquirem contornos culturais, como, por exemplo, o contraste entre a cultura japonesa e a americana, enquanto a última é competitiva e defende confrontos, a primeira preza “a virtude do silêncio e a empatia” (*Ibid.*), de modo que muitas vezes seu posicionamento não é compreendido. Defendendo a singularidade, a originalidade e distinção do que é ser japonês, sempre em relação a um outro que seria dominante, tal concepção visa defender sua diferença e, por isso, não pode ser submetida às mesmas regras universais:

Em tal discussão o modo japonês tende a se assumir como exceção e o modo ocidental como a norma. A Lógica provavelmente significaria a lógica aristotélica ocidental, que tende a ser considerada como universal. Isto pode parecer um pequeno ponto, mas ilustra a maneira como a elite intelectual japonesa percebeu-se a si mesmas e a sua cultura no mundo. Os japoneses durante longo tempo perceberam-se a si mesmos como pertencentes à periferia em relação às civilizações centrais onde a norma universal supostamente existiria. A China e o Ocidente constituíram os dois outros significantes dos quais os japoneses tomaram emprestado modelos e contra os quais eles afirmaram-se e reafirmaram a sua identidade. (Yoshino, 1992: 11).

Assim, um discurso sobre a pureza de sua cultura e, portanto, de sua raça e idioma, é criado, considerada assim como homogênea e

única. Desse modo, sua particularidade faz com que adquira um estatuto superior, destacando-se das demais culturas. Tais valores, pautados na singularidade essencial que se encontra presente supostamente desde sempre, sendo, portanto, categorias a-históricas, são os que formam e defendem o nacionalismo japonês. Este discurso nacionalista pautado na cultura, em que de certa maneira busca-se uma espécie de conciliação entre natureza e cultura, pois a última não deixaria de ser uma espécie de emanção da primeira, é o modo segundo o qual se pode encobrir os fatos que os japoneses querem esquecer – a sua derrota na Segunda Guerra Mundial, os horrores praticados na guerra do Pacífico. Esta ênfase na cultura, em detrimento do político, expressa em certa medida o mesmo nacionalismo japonês que impulsionou o expansionismo e a guerra, frente à ambígua posição do Japão em relação aos Estados Unidos – este figura como soberano no pós-guerra, tendo o Japão se transformado de inimigo em um aliado, ao mesmo tempo em que representa o desejo de ser o Outro, o Ocidente, que oferece inúmeros objetos de consumo e um modo de vida que encanta o país recém-saído da guerra como modelo de prosperidade. Assim, através de uma continuidade atemporal, o Japão pós-guerra deixa de lado a situação traumática da guerra e de sua derrota para se ligar à sua “tradição”, desde sempre híbrida, lugar do “entre” e da absoluta singularidade. Trata-se, no entanto, de um discurso que não resiste frente à crítica da história, pois esta acaba por revelar o que está por trás, a fissura que o discurso ideológico quer cobrir. A partir de tais considerações, Igarashi (2000: 75), faz a pertinente questão: o porquê desta concepção do *ninhonjinron* ter funcionado e continuar a fazê-lo até os dias de hoje. A situação do Japão ocupado e dependente dos Estados Unidos faz com que se procure instalar um discurso formativo da nação que explique, de certo modo, o posicionamento do país que Igarashi procura compreender “em termos de uma economia do desejo entre os dois países” (*Ibid.*).

Deste modo, esta concepção da singularidade híbrida recobre a complexa relação e as disjunções das relações entre os dois países.

É precisamente sob a *Pax Americana* que o Japão conhece um grande desenvolvimento econômico ao ter se tornado um ponto estratégico militar para as bases americanas nas Guerras da Coreia e do Vietnã. Além disso, nesse período a cultura de consumo e o *american way of life* se difundem fortemente no Japão, através da mídia e da própria presença das tropas americanas com seus eletrodomésticos que fascinam os japoneses. O grande desejo por certos objetos de consumo faz como que o trio composto de geladeira, máquina de lavar e televisão seja denominado como “três insígnias imperiais” – *sanshu no jingi* – do país nos anos 50. Assim, através do discurso do *nihonjinron*, justifica-se que o Japão sempre foi híbrido, tudo o que acontece é a atualização de sua essência mesma de lugar singular onde é possível o encontro entre elementos da cultura ocidental e não-ocidental. Desse modo, as memórias dos conflitos com o ocidente e particularmente com os Estados Unidos, assim como a ação colonizadora e expansionista do imperialismo japonês, eram deixadas de lado, pois importava a recuperação e o crescimento do país, que desde sempre já teria em si esta potência de realizar o encontro de elementos distintos devendo a isso o seu desenvolvimento no pós-guerra (Igarashi, 2000: 79-80). O discurso oficial não pretendia colocar que tais modificações no país estavam intrinsecamente relacionadas com a dependência do país em relação aos Estados Unidos, e muito menos lembrar a incômoda posição do Japão como perdedor subjugado de uma guerra.

No início do filme, após o prólogo da família Fenouillard, o título surge acompanhado de uma trilha sonora e a personagem Kumiko nos é apresentada num primeiríssimo plano de seus olhos, intercalando os créditos do filme. O tema musical – *Requiem para cordas* (1957) de Toru

Takemitsu – evoca a tensão e o mistério dos filmes de suspense. A abertura parece aludir à abertura de *Vertigo* de Hitchcock, e a música de Takemitsu que é re-introduzida em outras partes do filme remete ao gênero *thriller*, tal como observa Lupton (2006). A cidade de Tóquio e o desconhecido aparecem sob a figura feminina<sup>8</sup> e através de sua mediação. Após esta introdução, se insere um comentário em *off*, enquanto vemos a imagem da primeira página de um jornal japonês escrito em inglês anunciando a abertura dos jogos olímpicos pelo imperador:

Aqui é Étienne Lalou que fala a vocês do Estádio Olímpico de Tóquio. Os décimo-oitavos jogos olímpicos começaram com uma reverência, a do imperador Hirohito que se inclinou diante das bandeiras hasteadas. O Japão esperava os jogos olímpicos desde 1940 – mas não era o mesmo Japão. Em 1940, os japoneses não fabricavam transistores e os imperadores não faziam reverência. (Marker, 1965).

No desenrolar do comentário, a imagem de uma senhora numa rua de Tóquio, vestida de kimono, é seguida de outra em seus afazeres domésticos. É significativo que a abertura dos jogos seja marcada pela reverência do

---

8) O fato do inapreensível e do enigmático aparecerem como uma figura feminina faz com que esta personagem se relacione com outros trabalhos de Marker, em que a mulher é a um só tempo a figura da alteridade e a imagem mais cinematográfica: “cinema e a mulher são noções inseparáveis e o cinema sem a mulher é tão incompreensível como uma opera sem música” (Marker, 1997). Em *La jetée* é a busca pelo rosto de uma mulher que permite que o personagem viaje no tempo. O rosto feminino é a chave da memória, que como a *madeleine* proustiana tem o poder de evocar as lembranças de forma vívida. Uma personagem importante na obra markeriana é a Madeleine do filme *Vertigo* de Hitchcock, pois ali é o perfil de seu rosto que recoloca a possibilidade de reviver a história e compreendê-la. Para Marker, *La jetée* é um remake parisiense de *Vertigo*. Em *Level Five* (1996) explora o rosto da atriz Catherine Belkhodja que interpreta a personagem Laura, que faz referência ao filme e à personagem do filme noir de Otto Preminger.

imperador, que por um lado anuncia este novo Japão reconstruído, em que os sinais da guerra e de seus estragos são apagados, ao mesmo tempo em que é o signo do Japão que perdeu a guerra, tendo o imperador se tornado a um só tempo símbolo de um país apaziguado e dominado pelos Estados Unidos. Igarashi (2000: 19-46) chama atenção para a criação de um discurso fundador do Japão pós-guerra que é praticamente simétrico ao discurso do governo americano, na qual a bomba atômica figura como imprescindível para o fim da guerra. Ao mesmo tempo em que a bomba é a arma que representa a maior capacidade destrutiva e o poderio dos Estados Unidos, ela também aparece como aquilo que possibilitou o ressurgimento da paz e o fim da guerra no pacífico. Enquanto nos Estados Unidos a solução da utilização da bomba é considerada como tendo sido absolutamente necessária e benevolente, caso contrário muitas mortes e perdas poderiam ter ocorrido, no Japão, por sua vez – embora haja uma rejeição à bomba através da exposição de seus estragos – há, ao mesmo tempo, a afirmação de que teria sido um sacrifício para a redenção do Japão. De todo modo, há uma “naturalização do poder destrutivo das armas nucleares” que teria, portanto, possibilitado a pacificação. Neste discurso o elemento simétrico à bomba<sup>9</sup> na narrativa instauradora de um “novo” Japão é a figura do imperador, pois este teria admitido a rendição do Japão levando ao desfecho dos conflitos. O imperador Hirohito aparece como uma figura que representa a paz e a força divina. Este discurso conservador nega o autoritarismo, a responsabilidade da guerra e das atrocidades cometidas pelo governo japonês, pois exime o imperador de responder pela guerra. É digno de nota que os Estados Unidos e as forças

---

9) Há o discurso histórico que repõe desde muito antes a personagem do imperador como pacífica, em detrimento dos militares, sendo que, assim, posteriormente, a bomba é considerada como uma intervenção divina assim como a decisão do imperador (Yoshida apud Igarashi, 2000: 214 nota 21).

aliadas não julguem o imperador nos tribunais de crimes de guerra. Tal responsabilidade é imputada aos militares japoneses unicamente. Assim, o imperador encarna a essência mesma do *nihonjinron*, como figura de mediação entre o Japão e o ocidente, sendo o indivíduo pacificador que convence todos da necessidade de por fim à guerra. Igarashi (2000: 26) recupera as ideias de Washida Koyata (1989), segundo as quais esse discurso instituidor do pós-guerra, que se delineia no anúncio público da rendição japonesa pelo imperador, considera que, sendo o imperador um agente que decide conscientemente terminar a guerra, esta não tomaria os contornos de uma derrota. Além disso, os termos aceitos da Declaração de Potsdam<sup>10</sup> dizem respeito somente ao posicionamento do Japão em relação aos Estados Unidos e às forças aliadas, enquanto qualquer menção aos horrores perpetrados pelo Japão aos países da Ásia na guerra do Pacífico e através de ocupações não é feita. Trata-se de uma narrativa que instaura um mito sacrificial, na qual a bomba e o imperador se apresentam como elementos salvadores e de conversão de um Japão imperialista em um país pacífico, que de “inimigo” e “ameaça” converte-se em “aliado” dos Estados Unidos, da democracia e do progresso. Segundo essa narrativa, o início da guerra parece se conflagrar após o ataque japonês a Pearl Harbour, ignorando todo o violento conflito nos países asiáticos. Ao mesmo tempo, o imperador acaba sendo uma figura necessária às forças aliadas para a ocupação do país, e seu discurso acaba por reproduzir aquele do novo aliado vencedor. Há, portanto, uma forte necessidade de reprimir e evitar a memória que dizia respeito à guerra e aos conflitos no Pacífico, para reconstruir adequadamente o Japão como país desenvolvido e aliado dos Estados Unidos.

---

10) Documento da Declaração de Potsdam (26 de julho de 1945) na íntegra, recuperado de: <http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c06.html>

Retornando ao filme, após o comentário de Étienne Lalou, finalmente aparece a imagem da chama olímpica e através de um *zoom-out* se vê um plano aberto do estádio e então aparece Kumiko no meio da multidão assistindo ao evento. Seguem-se planos de outros rostos na multidão, intercalados ao rosto de Kumiko. Uma montagem de campo/contracampo nos apresenta a corrida de revezamento na pista a que ela e todas as outras personagens estariam assistindo. Muitas destes outros anônimos que lotam o estádio estão com câmeras fotográficas em punho, em que se explicita o próprio filme como feito através de máquinas parecidas com as que manejam as pessoas no evento olímpico, ao mesmo tempo em que o Japão tecnológico e a caricatura do japonês inseparável da câmera, que olha sempre através do aparato, já aparecem aqui. Então, passa-se para uma outra sequência na qual Kumiko caminha pelas ruas de Tóquio, fora do evento esportivo, ao mesmo tempo em que o comentário narrado pela voz de Marker apresenta sua personagem:

Kumiko Muraoka, secretária, mais de vinte anos, menos de trinta, nascida na Manchúria, ama Giradoux, detesta a mentira, aluna do Instituto franco-japonês, ama Truffaut, detesta as máquinas elétricas e os franceses galanteadores, encontrada por acaso durante os jogos olímpicos de Tóquio. Kumiko não é a japonesa modelo, supondo que este animal exista. Nem a mulher modelo, nem a mulher moderna. Não é um caso. Não é uma causa. Não é uma classe. Não é uma raça. Ela não se parece muito com as outras mulheres, ou mais exatamente ela se parece com aquelas que pouco se parecem com outras mulheres. (Marker, 1965).

A câmera na mão acompanha Kumiko andando, depois passa a um plano de seu rosto, e de seus olhos. Após outros planos distintos, há

uma espécie de quadro de vidro que reflete as imagens, carregado por uma outra pessoa, na qual ela se vê. O comentário, em certa medida, define a personagem a partir das próprias referências de Marker, como se a descrição do outro fosse, em certa medida, uma descrição de si mesmo, tal como gostar de Giradoux, como observa Alter (2006: 40). Ao mesmo tempo, ela escapa às definições feitas por negações sucessivas. Mas também, Kumiko aparece como figura da mediação, híbrida, tal como o discurso da essência japonesa. Por outro lado, não é à toa que Marker anuncia que ela nasceu na Manchúria, e mais adiante, pergunta se ela seria japonesa e se o fato de ter nascido em outro lugar alteraria sua identidade. Se por um lado Kumiko é singular, por outro ela representa a geração pós-guerra amnésica das “crianças que não conhecem a guerra”, que sob o recalque de não se lembrar dos conflitos e do terror aparece como alienada. Curiosamente, seu próprio lugar de nascença, a Manchúria,<sup>11</sup> remete à

---

11) A Manchúria foi região estratégica na guerra do Pacífico, pois tratando-se de um território no nordeste da China que fazia divisa com a ex-União Soviética, foi ocupada pelo Japão a partir de 1932, com o estabelecimento de um estado fantoche, pretensamente independente e dirigido pelos chineses, sendo na realidade governado pelo Japão. Para o imperialismo japonês era essencial ocupar esta região que dava acesso ao território soviético para suas ambições expansionistas, bem como para segurar o avanço soviético na Ásia. Ao mesmo tempo em que ocupou militarmente a região, o governo passou a promover uma grande emigração de camponeses japoneses e coreanos (da Coreia ocupada) na região. Esta colonização levou um elevado número de japoneses camponeses à Manchúria, mas com a derrocada da guerra, as forças militares foram retiradas do local e muitos dos colonos foram mortos ou acabaram perseguidos pelo exército soviético que entra na região, bem como pelos chineses dado a forte onda anti-japonesa e anti-colonialista que se estabelece, além de muitos cometerem suicídio. A partir dos anos 90, os colonos japoneses que escaparam e conseguiram fugir para o Japão acusaram o governo japonês de grave negligência com os camponeses que foram levados à Manchúria, ao mesmo tempo em que há complicações pelo fato de serem colonizadores na China, juntamente com a não admissão dos crimes de guerra cometidos pela ocupação japonesa. Além disso, muitas crianças e órfãos de colonos japoneses permaneceram na região sendo adotados e criados por chineses, havendo nos anos 90, uma onda de retorno destas crianças então adultas ao Japão, criando todo um debate em torno da identidade destas crianças e da memória do período de ocupação. Também, muitos que

guerra no Pacífico e à ocupação japonesa na China, cujas lembranças os japoneses e o governo querem evitar a todo custo, de modo que a discussão em torno do tema só virá à tona a partir de meados dos anos 80, ganhando força nos anos 90.

Kumiko continua caminhando e observando o quadro de vidro que a reflete, seguem-se depois outros planos distintos em que ela interage com câmera de maneira espontânea. Lupton (2006: 100) relaciona a maneira jovial e leve com que Kumiko flana pela cidade em frente à câmera como a musa de Godard, Anna Karina. O comentário prossegue:

Ela está muito surpresa de se encontrar no centro de um filme que porta seu nome. A história é um tigre que a devora, mas ela é o tigre. Ela não leu Borges, mas ela o sabe. Ela sabe que ela não faz a história, mas ela é a história, como você, como eu, como Mao Tsé-Tung, o Papa e o Guaxinim<sup>12</sup>. Ao redor dela, o Japão. (Marker, 1965).

Ou seja, a história é fruto de indivíduos singulares que agem no mundo, embora Kumiko seja apresentada como não sendo passível de definição, ela é sujeito histórico tanto quanto as grandes personagens da História, como também o são todas as pessoas. O comentário refere-se também à história como uma certa ordenação absurda que parece ser do acaso como o poema *Inventaire* de Jacques Prévert, na qual a única regularidade é a aparição esperada do guaxinim. Mas faz-se também

---

conseguiram retornar ao Japão não eram considerados japoneses no seu país. Ver Mariko Asano Tamanoi. “A Road to a ‘Redeemed Mankind’: The Politics of Memory among the former Japanese peasant settlers in Manchuria” In *The South Atlantic Quarterly*, vol.99, n.1, winter 2000, pp. 163-189.

12) Guaxinim é o “Raton Laveur”, Marker faz referência ao famoso poema cômico *Inventaire* (1957) de Jacques Prévert, em que numa lista se coisas ordenadas ao acaso, com certa frequência é inserido o “raton laveur”.

referência ao texto de Borges *Nueva Refutación del Tiempo* (1952),<sup>13</sup> que também será retomada no final do filme. Neste texto, Borges diz levar às últimas consequências as considerações sobre o idealismo e o princípio dos indiscerníveis de Leibniz para realizar sua refutação. Segundo ele, Berkeley argumentaria que todos os objetos só existem na medida em que possam existir na mente que os percebe, de modo que “a mente pode imaginar ideias, mas os objetos não podem existir fora da mente”. Enquanto Berkeley defende a contínua existência dos objetos pela percepção divina e identidade daquele que pensa, pois o que se é compõe-se das suas ideias pensadas. Hume, por sua vez, nega a continuidade bem como a identidade de um ser pensante, pois cada indivíduo se reduziria “a uma coleção de percepções que se sucedem uma após a outra rapidamente”. Mas ambos afirmariam a existência do tempo, seja como “sucessão de ideias” para Berkeley ou “sucessão de momentos indivisíveis” para Hume. De modo que, segundo Borges, nos encontramos num mundo sem matéria, feito de evanescência, e se somos somente a “coleção de percepções”, o espaço e o tempo podem ser negados. Portanto, ele não vê nenhuma razão para manter o tempo como sucessão tal como afirmado por Berkeley e Hume:

[...] somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no se qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo. [...] La metafísica idealista declara que añadir a esas percepciones una sustancia material (el objeto) y una sustancia espiritual (el sujeto) es

---

13) Uma primeira versão de *Nueva refutación del tiempo* foi publicada na revista *Sur* para a qual contribuíam além de Borges, Bioy Casares e Ortega y Gasset. A outra versão encontra-se em *Otras inquisiciones* (2007), Madri: Alianza Editorial. O texto pode ser igualmente encontrado em <http://www.literatura.us/borges/refutacion.html>

aventurado e inútil; yo afirmo que no menos ilógico es pensar que son términos de una serie cuyo principio es tan inconcebible como su fin. [...] Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión. [...] La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita. (Borges, 1952).

Assim, Borges nega a ideia de tempo como continuidade e cadeia de causalidades que se sucedem, defendendo a ideia de que, ao lembrar-se de uma situação, a conexão com aquele momento mesmo é possível, sendo “cada instante autônomo em relação ao outro”, quebrando o fluir do tempo como linearidade. Segundo o autor, nada poderia modificar o passado puro nesta concepção temporal, pois tal como o princípio de identidade dos indiscerníveis de Leibniz, cada momento seria igual somente a si mesmo e nada poderia modificá-lo, nem a lembrança, nem os acontecimentos que ocorrem depois. Deste modo todos os acontecimentos que se assemelham na nossa lembrança seriam apenas os reflexos de um mesmo e único acontecimento: “as ruidosas catástrofes gerais – incêndios, guerras e epidemias – são uma só dor, multiplicada em muitos espelhos”. Borges nos relata que suas percepções e representações de um lugar em que caminhava remetiam à mesma experiência de trinta anos atrás naquele mesmo local, não se tratando de mera relação de semelhança ou de repetição, era precisamente o mesmo instante. Sendo assim, ao nos deparar com um termo que se repete a história é interrompida, negada, colocada fora de ordem, pois: “negar o tempo são duas negações: negar a sucessão dos termos de uma série, negar o sincronismo dos termos de uma série”. É interessante, pois a refutação de Borges nega precisamente uma concepção linear e causal do tempo, tal como o tempo do progresso ou a

construção idealista em que tudo ocorre dentro da mente e segundo a ordem das razões. As lembranças, as sensações de *déjà vu*, desestabilizariam o tempo como sucessão, fazendo surgir um outro tempo pleno do instante, em que não haveria antes ou depois mas o mesmo e único acontecimento. Tal concepção nos remete a Benjamin (1993: 230, tese 15) e sua crítica ao tempo “homogêneo e vazio” como seta em direção ao progresso, contra a qual era necessário mobilizar e interromper o tempo, de modo que “o dia de reminiscência seriam o mesmo dia que retorna”. Mas para Benjamin trata-se de mobilizar este passado que retorna em função de uma urgência do presente, pois é isto que cria a constelação e faz com que tempos distintos se configurem como *kairós*, tempo oportuno para redimir um passado. No entanto, ao final do texto que se relaciona ao trecho aludido no comentário do filme, Borges (1952) revela a impossibilidade de negar a irreversibilidade do tempo:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

O destino como tempo irreversível, que não pode ser transformado, marca os acontecimentos e as tragédias da história. O tempo segue implacavelmente como pulsão de morte que tudo destrói, a ação do tempo reduz tudo à ruína como observa o anjo da história benjaminiano, em que

a catástrofe é irremediável e irreversível. Por outro lado, o texto de Borges lembra que, enquanto indivíduos, estamos intrinsecamente ligados ao tempo e à história, somos a história, como diz igualmente o comentário do filme *Mystère Koumiko*. Assim, a personagem misteriosa e inapreensível é indivíduo que pertence a uma coletividade que participa da história, mesmo ao representar os sujeitos amnésicos do Japão pós-guerra.

A este trecho seguem-se imagens de um parque que reproduz construções e personagens vestidos em roupas tipicamente ocidentais, tal como aparece no prólogo com a família Fenouillard. Acompanha-se o marchar de um soldado com uniformes ingleses que remete aos quadrinhos. Ouvimos então o comentário de uma voz de rádio que fala do parque de atrações “Dreamland” onde os visitantes que vieram para acompanhar os jogos não devem deixar de ir, pois ali encontram “sua roda gigante, sua viagem à pré-história e sua pitoresca reconstrução de um vilarejo europeu” (Marker, 1965). Vemos então uma sequência de todas estas atrações, na qual a cidade de Tóquio aparece como este espaço feérico da imaginação, em que tudo parece esconder e querer apagar as memórias da guerra, colocando em seu lugar a fantasia alienante da distração.

Depois, uma sequência com vários planos dos habitantes de Tóquio realizando várias atividades, dentre as quais aparece com frequência alguém tirando uma foto ou segurando uma câmera. Enquanto isso continuamos a escutar os comentários de uma rádio acerca do controle e da ordenação da cidade de Tóquio por ocasião dos jogos, como as gangues que fizeram um acordo para não realizarem atividades durante o evento.

Dando continuidade a este mundo ordenado e controlado, assistimos a uma sequência à voz do rádio que apresenta uma série de estatísticas sobre hábitos e modos de vida em Tóquio que parecem paródicos; dentre estas uma pesquisa sobre os telefones públicos e outra sobre o fenômeno da fotografia. Em seguida, imagens sem relação umas com as outras

são colocadas numa rápida sucessão: pessoas fotografando, passando rapidamente para o plano do avião fotografado, pessoas falando no telefone, um plano rápido de uma placa de um estabelecimento comercial em que se encontra a palavra “coeurs” e imagens de um programa infantil na televisão em que se vê a marionete de um gato. Os dados estatísticos que nos são narrados dizem respeito a “qual tipo de vida merece ser vivida”, dentre as repostas encontram-se a vida familiar, o trabalho, ganhar dinheiro e uma maioria que afirma que “nenhuma vida merece ser vivida”. Depois, outra enquete sobre a crença religiosa entre os ateus e a existência de um mundo após a morte que termina com a porcentagem dos que “não sabem muito bem”.<sup>14</sup> Tais informações estatísticas aparecem como caricatura do modo de compreender o outro, segundo dados pretensamente objetivos, que, em última instância, nada revelam. Em seguida, vemos e ouvimos um ensaio de *nohgaku* – canto de poemas de narrativas de peças de teatro *noh* – composta de mulheres, sendo que, tradicionalmente, a participação delas não era permitida.

Subitamente passa-se para uma cena em que há placas, outdoors, auto-falantes, televisores, e as pessoas que assistem ou ouvem as notícias e os comentários da voz de uma rádio em japonês. Numa sobreposição sonora ouvimos uma espécie de canto lírico e, na televisão vemos a imagem de uma cantora cuja performance se faz, tendo ao fundo, inúmeros televisores. Rapidamente, dois planos de um contexto diverso que parece ser de um conflito em que se vê o torso ferido de um homem que interrompe a sequência, seguido do plano de Kumiko com ar pensativo nas ruas de Tóquio. Imagens de pessoas dormindo em

---

14) Ao mesmo tempo vê-se uma construção arquitetônica japonesa com a placa “shinreikyo – a house of miracles”; trata-se de uma nova seita religiosa sincrética na qual se misturam elementos do xintoísmo, budismo e cristianismo, sendo seu fundador a encarnação divina na terra, defendendo a existência de milagres e de que após a morte todos os fiéis irão para o céu.

bancos públicos frente a uma construção em que há televisores aparecem, enquanto o comentário, agora em francês, fala de uma manifestação de estudantes contra a presença de submarinos americanos com armas atômicas no Japão; ressaltando que, segundo o *Mainichi News*, um dos maiores jornais japoneses, tal ato não foi impactante, pois todos os moradores de Tóquio tinham sua atenção voltada para os jogos olímpicos na televisão. Novamente, os conflitos e a situação da guerra acabam encobertos e deixados de lado frente à euforia do desenvolvimento econômico, cujo espetáculo representativo é a olimpíada. O Japão pós-guerra esteve submetido ao poderio militar dos Estados Unidos, sendo assinado o Tratado de Paz e o Tratado de Segurança em 1952 (Igarashi, 2000: 76). Em 1960 uma grande movimentação popular de oposição à renovação do Tratado de Segurança acontece contra a revisão proposta pelo Primeiro Ministro Nobusuke Kishi, que propunha um tratado mais paritário em termos de poderio militar para o Japão frente aos Estados Unidos. Os Estados Unidos, por sua vez, esperavam não o auxílio militar japonês, mas o acesso ao território como base americana no pacífico. Como a democracia no Japão se estabeleceu de forma contraditória, com a ocupação norte-americana e a dependência deste para seu crescimento econômico, tal episódio concernente ao tratado de segurança trazia à tona e explicitava as contradições e os conflitos que remetiam à guerra. Para os opositores de Kishi – pois este agia de forma autoritária, tentando aprovar sua versão do tratado sem submeter à discussão e aos votos da câmara legislativa –, ele representava o “retorno do legado militar pré-45” (Igarashi, 2000: 133). Ocorreram manifestações de massa frente ao parlamento japonês e à embaixada americana em junho daquele ano, reunindo milhões de pessoas, além de uma greve geral que tomou conta do país. Frente à pressão popular Kishi renuncia, sendo substituído por Hayato Ikeda, este por sua vez promovia o discurso do desenvolvimento

econômico calcado na pacificação e na reconciliação, silenciando sobre os aspectos políticos e à memória da guerra que retornava com os debates sobre o tratado de segurança: “se esta energia [dos protestos] pode se voltar em direção ao desenvolvimento econômico, o Japão certamente se tornará uma superpotência econômica” (Igarashi, 2000: 140). Com efeito, a década de 60 conhecerá um grande crescimento da economia enquanto se silencia sobre o Tratado de Segurança e ao que se refiria ao campo político, à presença e influência dos Estados Unidos no país. O fato dos protestos contra a presença militar americana portando armas atômicas não receberem a atenção da mídia e da população no período das olimpíadas é um reflexo da amnésia que predomina nesse país como condição de “reconciliação e progresso”.

Uma grande placa luminosa no estádio olímpico anuncia a seguinte frase escrita em inglês e francês: “O mais importante nos jogos olímpicos não é vencê-los, mas participar deles, pois o essencial na vida não é tanto conquistar, mas lutar”. Tal frase parece ressoar o ressentimento de um Japão que perdeu a guerra esquecida, mas na qual não importa sua posição de perdedor. Passamos a uma sequência em que Kumiko assiste a performances populares nas ruas de Tóquio, manifestações que visam entreter, ao contrário das manifestações políticas que tomaram a cidade no início daquela década. O comentário do rádio disserta sobre um lutador japonês que foi expulso da vila olímpica por ter perdido a partida; segundo a fala de seu treinador teria lhe faltado “combatividade, e tal atitude poderia desmoralizar toda a equipe japonesa” (Marker, 1964). Tal comentário alude de modo oposto à frase do “espírito olímpico” que acabamos de ler, mas diz respeito também diretamente ao legado do Japão pós-guerra e à sua posição de derrotado. Assim, as memórias de guerra aparecem nos interstícios do filme, como conteúdos recalcados que subitamente retornam de maneira velada em meio ao espetáculo olímpico.

Kumiko deambula pela cidade de Tóquio, observa um curioso letreiro com letras do alfabeto ocidental latino que está de ponta cabeça, como se aqueles traços que designam “Pachinko”, fossem tão somente disposições gráficas, e o estranhamento causado seria o mesmo dos ocidentais frente aos incompreensíveis ideogramas japoneses. Enquanto a personagem caminha pelas ruas, seu interlocutor dirige-lhe perguntas e comentários:

Entre as filmagens, nós falamos, Kumiko e eu. Diálogo às vezes difícil, às vezes desafinado, que seria somente pelo modo encantador, mas um pouco pessoal com a qual Kumiko maneja a língua de Robbe-Grillet. Mas nós falamos. (Marker, 1965)

Assim, a incompreensão e o estranhamento que ocorrem frente à língua estrangeira também aparecem no âmbito da fala. Marker indaga Kumiko, através da mesma pergunta que a personagem feminina francesa faz a seu amante japonês em *Hiroshima, mon amour* (1959) de Resnais, mas agora dirigida a ela: “você é completamente japonesa ou você não é completamente japonesa?”, ao que ela responde que “é completamente japonesa como raça”. Questionada sobre o “espírito japonês”, Kumiko responde que ela é “muito misturada”, e Marker, lembrando que ela nasceu na Manchúria pergunta se esse fato a tornaria assim. Ela diz que quando veio ao Japão pela primeira vez tinha 10 anos e naquele período ela era “completamente estrangeira”. Imagens de placas luminosas se apresentam, numa delas vemos uma coruja que movimenta os olhos – que aparecerá em *Sans Soleil* (1982) – seguida de um luminoso em que está escrito “Kurosawa” – mais tarde Marker realizará o making-off de *Ran*, num filme que homenageia o diretor em *A.K* (1985). Perguntada sobre sua atual condição Kumiko afirma que ela “deve ser japonesa, porque ela

não pode mais deixar o espírito japonês”. Então a questão recai sobre o que seria afinal o “espírito japonês”, que Kumiko responde de maneira imprecisa ou que remonta ao próprio Japão e ao discurso ideológico como singularidade que contém no seu próprio nome sua especificidade. Quando ela diz que “é a vida japonesa”, “viver no Japão”, mostra-se um plano de um homem que filma e como contracampo um carro em exposição numa plataforma em movimento. Aparece aqui o discurso do *nihonjiron*, do Japão como lugar não passível de definição, ao mesmo tempo em que é o Outro, oriente, traz também elementos do ocidente e da tecnologia. Em seguida há um plano breve em que moças japonesas conversam com ocidentais na rua. A pergunta insiste sobre o que seria esta vida no Japão que a tornaria distinta de outros lugares como a França ou os Estados Unidos. Kumiko continua caminhando e passa diante de uma série de outdoors, dentre os quais um que anuncia o filme *Les parapluies de Cherbourg* (1964), de Jacques Demy, e ouvimos a resposta de Kumiko, em som não sincronizado: “é o ar molhado”. Apresenta-se então um interlúdio musical que rende homenagem ao filme de Demy, a trilha sonora de Michel Legrand é inserida e assistimos à uma sequência poética de desfile de guarda-chuvas nas ruas de Tóquio.

Em seguida há uma cena nas grandes lojas de departamento de Tóquio, enquanto o comentário tece considerações sobre os manequins das lojas de feições européias. Uma série de manequins ocidentais é apresentada no interior da loja, enquanto Marker pergunta à Kumiko sobre os manequins brancos e os anúncios de cirurgias para aumentar os olhos e afinar o nariz. Para Kumiko, os manequins somente portam as roupas, e quanto ao padrão ocidental de beleza que se estabelece ela diz que os rostos japoneses estão fora de moda. Sendo seu rosto “completamente japonês”, ela diz que deveria ter nascido no período Heian (século VIII-XII), enquanto a imagem nos mostra uma pintura de uma figura feminina

deste período. Ela afirma ainda que o rosto da moda é o “funny face”, aludindo ao filme de 1957 estreado por Audrey Hepburn cujo cenário é a cidade de Paris. Os sinais da ocidentalização embora pareçam visíveis são dados como fato no Japão dos anos 1960, que teria sempre como lugar híbrido todas as culturas representadas.

Imagens de noticiários fora do contexto japonês, que dizem respeito à política internacional, são exibidas, como a imagem de Gaulle num desfile militar, Khrushchov, manifestações de rua, uma fotografia publicitária de um asiático com roupas espaciais. Marker indaga Kumiko justamente sobre o que se passa ao redor do mundo e se ela não lê os jornais – as notícias sobre a renúncia do Primeiro Ministro soviético, a bomba nuclear chinesa, as eleições na Inglaterra e o lançamento do primeiro foguete soviético com mais de uma pessoa, referindo-se aos fatos que se apresentam nas imagens veiculadas. Insistindo sobre o posicionamento de Kumiko, se ela não se interessa, ela responde de modo evasivo, dizendo não saber muita coisa a esse respeito. A personagem aparece como alienada, desconhecendo as questões políticas e da esfera da guerra fria que parecem pouco dizer respeito ao Japão pacificado, que não se envolve diretamente nestas disputas internacionais. Assim, ela seguramente representa esta amnésia pacificadora do Japão pós-guerra.

Mais adiante, há uma sequência que apresenta uma espécie de “sinfonia da cidade” em que os anúncios luminosos de Tóquio criam padrões gráficos e movimentos intercalados com uma luta de boxe dos jogos olímpicos, tendo como fundo sonoro o canto e a música do *noh*. A segunda parte do filme, após o retorno de Marker à Paris, apresenta o questionário deixado por ele a Kumiko e ao qual ela respondeu numa fita cassete que então é agenciada com as imagens.

Num trecho, mais à frente, um plano que mostra uma multidão andando nas ruas de Tóquio é acompanhado de vozes diversas de mulheres

e homens que falam em francês sobre o Japão, remetendo mais uma vez às vozes dos amantes no início de *Hiroshima, mon amour*, em que o personagem masculino afirma “Você não viu nada em Hiroshima”, seguida da resposta da personagem feminina que diz “Eu vi tudo. Tudo”. Em *Mystère Koumiko*, a primeira voz masculina afirma “Eu fui ao Japão”, seguida da voz feminina que diz “Eu jamais estive no Japão”. Ouve-se então “I – like – Tokyo”, depois ouvimos afirmações sobre os japoneses como bárbaros relacionando-os aos samurais, que remetem aos quadrinhos da família Fenouillard, ou como o lugar da tradição, ao qual uma outra voz replica que “todo o mundo tem tradições”. Aqui, uma crítica ao modo de definir o Japão segundo o clichê, seja do bárbaro ou como representante da tradição se faz presente, ecoando os discursos *nihonjiron* que várias manifestações da própria cultura reafirmam, assim como o discurso estrangeiro do exótico frente ao oriente que também o coloca num lugar comum. Há um plano de pessoas fantasiadas com armaduras de samurais se dirigindo a uma festa ritual xintoísta e imagens da preparação das oferendas e das pessoas que participam da festa desenrolam-se. Depois aparecem imagens de cartazes de teatro e anúncios e fotos de shows eróticos para o público masculino em Asakusa – bairro em que estão localizados muitos teatros – enquanto as vozes comentam sobre a violência e o sadismo japonês presente nas revistas e filmes.

Retornando à personagem Kumiko, ela comenta que a violência surge com a história humana, que é parte inerente a ela. Comentário que não deixa de se relacionar com os acontecimentos da guerra. Próximo ao final do filme, quando Kumiko responde à última pergunta, vê-se o plano de uma estrada percorrida a partir do ponto de vista de um carro. Quando o narrador pergunta sobre o que ela pensa de tudo o que aconteceu, diferentes imagens da televisão como a guerra do Vietnã, conflitos, um foguete sendo lançado se sucedem rapidamente, fazendo referência ao comentário do

início do filme e ao tema da guerra e da história. Ele continua insistindo se tais eventos tiveram alguma influência na vida da personagem. A música de Toru Takemitsu da apresentação do filme retorna novamente, enquanto o plano da estrada mostra a passagem por um túnel escuro, após o qual há uma sequência de diferentes trilhos de trem e monotrilhos num percurso imaginário construído. Kumiko, então, responde dizendo que a influência dos eventos é como a onda do mar; e o plano do perfil da personagem em contraluz dentro do trem aparece:

Sempre, todos os dias, todas as noites, todas as manhãs, sempre, sempre, algo acontece, não importa o quê. Eles chegarão, um por um, sobre a linha da história humana. Mas para mim são os incidentes de cada manhã que são jogados pela porta. Quando eu era uma criança pela sensação na minha língua ou então pela voluptuosidade do odor suave. Justamente na mesma época, o ser humano estava prestes a sofrer, eles foram à guerra, eles foram prisioneiros, eles resistiram, eles gritaram, eles choraram, e a carne humana foi dilacerada. E hoje, sabendo disso, eu me surpreendo de não saber nada disso por muito tempo. Eu me surpreendo cada manhã, eu nada compreendo, eu não sei comentar nada. Mas logo eles chegarão, os resultados dos acontecimentos. É como a onda do mar, uma vez que chega um tremor de terra, mesmo se é de um acidente longínquo, a onda avança pouco a pouco e acaba por chegar até mim. (Marker, 1965).

Embora Kumiko pertença a uma geração nascida durante a guerra, por muito tempo ela ignorou e não soube de tais acontecimentos de sua história recente, como a maior parte da geração nascida no Japão pós-guerra. No entanto, como no texto de Borges sobre o tempo, cada um faz parte deste desenrolar implacável do tempo, cujos sismos e abalos

mais distantes acabam por influenciar a história presente inevitavelmente. Nora Alter (2006: 40) considera chocante a ignorância da personagem e relaciona-a ao final do filme, quando Kumiko comenta sobre a guerra e a história, concluindo que, como o comentário final de Marker diz que “há 50 milhões de mulheres no Japão e na terra um bilhão e meio”, tal ingenuidade é explicada como pertencendo ao gênero feminino. No entanto, discordamos de tal interpretação, pois não se trata de relacionar a ignorância ao gênero, mas, sobretudo, a uma geração do Japão pós-guerra, das “crianças que não conhecem a guerra”, que refletem toda atmosfera pacificadora, reconciliadora e amnésica desse país, tendo em vista sua reconstrução econômica, evitando olhar para trás e mesmo para os acontecimentos de seu próprio tempo, no qual a ferida da guerra como presença ausente se faz perceptível no ato mesmo de se esconder e apagar os traços da memória. Se em *Mystère Kumiko* este tema da memória da guerra negada e apagada surge como fundo de maneira não direta, o fantasma não deixa de ressurgir de maneira explícita em *Sans Soleil* (1982) e em *Level Five* (1996). Tais sismos ou ondas dos eventos passados que marcam o Japão, ainda que sejam forçosamente deixados de lado pelo discurso oficial japonês que quer esquecer tais acontecimentos traumáticos, eles não cessam de voltar, tanto nos filmes de Marker como nos debates sobre a memória da guerra no Japão e na Ásia a partir dos anos 80 e de maneira mais contundente nos anos 90 – sobretudo no que diz respeito à responsabilidade do Japão pelos crimes de guerra e a ocupação territorial no Pacífico. Mas o que se revela de modo interessante é o quanto tais fantasmas da guerra já estavam presentes neste filme que retratou o contexto dos jogos olímpicos em Tóquio de 1964, como se a câmera de Marker pudesse captar nos interstícios o que o Japão e uma certa política da amnésia preferiria esquecer e não ver.

## **Referências Bibliográficas**

- ADORNO, T (2003), *Educação e Emancipação*, São Paulo: Paz e Terra.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Infância e História – destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte, MG: UFMG.
- ALTER, Nora (2006), *Chris Marker*, Urbana: University of Illinois Press.
- ASO, Noriko (2002), “Sumptuous Re-Past: The 1964 Tokyo Olympics Arts Festival” in *Positions: East Asia Cultures Critique*, 10, no. 1, Spring, pp. 7-38.
- BELLOUR, Raymond et Laurent Roth (1997), *Qu’est-ce qu’une Madeleine? À propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Paris: Centre Pompidou.
- BENJAMIN, W. (1993), “Sobre o conceito da história” in *Obras Escolhidas vol. 1 – : Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.), São Paulo: Brasiliense, pp. 222 - 232.
- \_\_\_\_\_ (1993), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.), São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196.
- BLÜMLINGER, Christa (2000), “The imaginary in the documentary image: Chris Marker’s Level Five” in *IRIS*, n. 29, Spring, pp.133-142.
- BLUM, Jean-Christophe (2006), *Chris Marker sous l’Empire des signes : Essai sur le Japon comme objet de transfert, citation et interférence d’images dans l’oeuvre*

- de Chris Marker entre 1965 et 1997*, Mémoire de Master 2, Paris: Université de Paris 3.
- BORGES, J.L. (1952/2007), *Otras Inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- COOPER, Sarah, (2008), *Chris Marker*, Manchester: Manchester University Press.
- DALE, Peter (1986), *The myth of Japanese uniqueness*, London: Croom Helm, University of Oxford.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images Malgré Tout*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DUBOIS, Philippe (Org.) (2002), “Recherches sur Chris Marker”, *Théorème*, n. 6. Paris: Sorbonne Nouvelle.
- DURAS, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2004), “O Recalque” in *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. I*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 175-193.
- \_\_\_\_ (1976), “Recordar, Repetir e Elaborar” in *Pequena Coleção das Obras de Freud, Livro 18 – Artigos sobre técnica, sonhos no folclore e outros Trabalhos*, Rio de Janeiro, Imago, pp. 93-103.
- HANSEN, Miriam (2004), “Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema” in *October* 109, Summer, pp. 3-45.
- IGARASHI, Yoshikuni (2000), *Bodies of memory – narratives of war in post-war Japanese culture, 1945-1970*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- LUPTON, Catherine (2004), *Chris Marker – Memories of the Future*, London: Reaktion Books.

- \_\_\_\_\_ (2002), “Chris Marker: In Memory of New Technology” in *Silver Threaded Presents: Chris Marker*, 3 June, Silverthreaded.com/chrismarker.org. Disponível em: <http://www.chrismarker.org/catherine-lupton-in-memory-of-new-technology/> Consultado em 10/03/2010.
- KAL, Hong (2005), “Modeling the West, returning to Asia: Shifting Politics of Representation in Japanese Colonial Expositions in Korea” in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 47, issue 03, July, pp. 507-531.
- KOIDE, Emi (2010), “Le Japon selon Chris Marker – lieu de dépaysement temporel entre le sommeil et le réveil” in *Revue Appareil* [en ligne], n. 6. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php/pdf/%22http://lodel/index.php?id=1107>.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Por um outro cinema – Jogo da memória em Chris Marker*, Tese de Doutorado, IP: Universidade de São Paulo.
- MARKER, Cynthia (2001), “Self-censorship and Chris Marker’s *Le joli mai*” in *French Cultural Studies*, vol. 12, n. 34, pp. 23-41.
- MARKER, Chris (1961), *Commentaire I*, Paris: Editions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1967), *Commentaires II*, Paris: Editions du Seuil.
- MÖLLER, Olaf (2003), “Ghost world – Japan through the looking glass” in *Film Comment*, July/August, pp. 35-37.
- NINEY, François (2002), *L’épreuve du reel à l’écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck.
- PENNEY, M. (2008), “Far from oblivion: The Nanking Massacre in Japanese Historical

writing for children and young adults” in *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 22, n.1, Spring, pp. 25 -48.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003), “Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória” in *História, Memória, Literatura – o testemunho na Era das catástrofes*, Campinas: Ed . Unicamp, pp. 391-417.

TAMONOI, Mariko Asano (2000). “A Road to a ‘Redeemed Mankind’: The Politics of Memory among the former Japanese peasant settlers in Manchuria” in *The South Atlantic Quarterly*, vol. 99, n.1, Winter, pp. 163-189.

UKAI, Satoshi (2005), “L’avenir nommé Okinawa” in *Vacarme* 33, automne. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article653.html> Consultado em outubro de 2009.

WALFISCH, Dolores (1997), “Level Five” in *Vertigo Magazine*, vol. I, n. 7, Autumn.

XAVIER, Ismail (1984), *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

YOSHINO, Kosaku (1992), *Cultural Nationalism in Contemporary Japan – a sociological enquiry*, London: Routledge.

### **Filmografia**

*Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais.

*Le mystère Koumiko* (1965), de Chris Marker.

*Level 5* (1996), de Chris Marker.

*Sans Soleil* (1982), de Chris Marker.