UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Nicolau Bruno de Almeida Leonel

CHRIS MARKER E AS BARRICADAS DA MEMÓRIA:
Comentários em torno de *Le fond de l'air est rouge*

São Paulo,
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Nicolau Bruno de Almeida Leonel

CHRIS MARKER E AS BARRICADAS DA MEMÓRIA:
Comentários em torno de Le fond de l'air est rouge

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Área de Concentração Estudos dos meios e da produção midiática, Linha de Pesquisa de História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação do Prof. Dr Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

São Paulo,
2010

Resumo

Esta pesquisa busca, tendo como eixo principal Chris Marker e o filme *Le fond de l'air est rouge*, fazer uma retrospectiva histórica dos principais debates na experiência do cinema-militante francês. Com um caráter introdutório e a partir daí construir alguns apontamentos iniciais para uma interpretação crítica do filme. Através desta aventura político-cinematográfica comentar um fragmento do que se oculta atrás das barricadas da memória.

Chris Marker – Le fond de l'air est rouge – Cinema militante – Filme ensaio - Montagem

Abstract

This research aims, having as an leit-motif Chris Marker and the film *Le fond de l'air est rouge*, making a historical retrospective of the major debates on the experience of French militant cinema, introductory in nature and serving as first notes to a critical interpretation of the film. Through this cinematic's and politic's adventure it try's to make a comment on a fragment of what is hidden behind the barricades of memory.

Chris Marker – Le fond de l'air est rouge – Militant cinema – Film essay -Editing

SUMÁRIO

Introdução p. 9

Comentários I - O escritor de câmera na mão e os gatos da liberdade p.15

“Um espectro ronda o cinema mundial. Quem é Chris Marker?” / A consciência antifascista/ Um nome e a crítica da imagem / O fio vermelho markeriano / Um dever de invisibilidade / O escritor com câmera na mão / *Montagem*, comentário e citação / O intelectual, a poesia e a *práxis* / Os gatos da liberdade.

Comentários II - O ensaio como forma (do filme) p. 43

A inaugural caracterização baziniana / Mure e o ensaio como projeto de cinema / Primeiro apanhado de uma análise tipológica do cinema ensaio em Marker/ O gênero entrincheirado, entre o documentário e a ficção, primeira pontuação astruciana / Adorno e “O ensaio como forma” (do filme)/ Câmera-caneta – Chris Marker e Alexandre Astruc / *Cinéma-vérité X Cine-ma vérité* e novos apontamentos bazinianos / “Escrever com a tinta do mundo”, o lirismo dos fatos

Comentários III “Fazer política cinematograficamente” p. 59

“O filme é uma arma” / O caso cubano: “A revolução é fazer justamente com que o evidente se torne verdade” / Os belos maios dentro de Maio/ “Criar um Vietnã em nós” / “É a nossa reivindicação: Nós dizemos que queremos viver de pé.” / *Até breve, eu espero...* (1967) / Grupos Medvedkine (Besançon & Sochaux) / Cinefilia e desobediência/ Estados Gerais do Cinema, *Ciné-tracts* e outros filmes e outras lutas

Comentários IV - Sobre a origem das imagens de *Le fond de l'air est rouge* p. 104

Um filme *por fazer* / “O que elas têm em comum?” / Falta e excesso, o abuso da memória na origem das imagens

Comentários V “- БРАТЯ!” (-irmãos!) ou No princípio era Eisenstein p. 112

Apresentação do título e do prefácio imagético / O grito mudo do marinheiro para a História e o lirismo das massas / História e *pathos* do imaginário social / Carrossel da morte e a “Nova esquerda” como práxis das dissidências do stalinismo / Chris Marker: política como compromisso com a História / « O ensaio é a forma que pensa » / O patetismo insurgente e o lirismo sem respostas

PRIMEIRA PARTE – AS MÃOS FRÁGEIS p. 124

1. Do Vietnã à morte do Che p. 125

1967: Do Vietnã à morte do Che, a Markeritude / Paul Ricoeur: Memória e Poder / Monólogo e polifonia da montagem / O cinema como política da memória / Odessa imaginária / Realidade em ruídos / O napalm e as farpas da realidade / Escola das Américas e o extermínio seletivo / Espanha, Vietnã e as revoluções dentro da Revolução / Antifascismo, antiimperialismo e revolução social / Lamento hiperbólico do vietnamita e terror psicológico / “Somos todos grupúsculos!” / As mãos e a *práxis* / O martírio de Guevara, o aviso do alarme de incêndio / “Marx isn’t old fashion”

2. Maio 68 e tudo isso... p. 153

« Mai 68 et tout ça... » / O conhecimento mudo dos paralelepípedos / O jogo das consignas distraídas e a febre fraterna da comunicação / Narita e Sorbonne / A ordem inumana da juventude / “Porque às vezes as imagens começam a tremer?” / Repressão e cine-militante / Entre o castelo e o jardim: a ditadura do proletariado / Escravos de Jó / Gay Lussac em dois tempos / Balanço geral e considerações finais sobre o capítulo « Mai 68 et tout ça... »

SEGUNDA PARTE – AS MÃOS CORATADAS p. 190

3. Da primavera de Praga ao programa comum p. 191

4. Do Chile ao... o quê, ao fato? p. 197

Agradecimentos p. 211

Referências Bibliográficas p. 214

Filmografia p. 220

“... aux vaincus!”
Beaudelaire

*“É que o esquecimento do extermínio,
Faz parte do extermínio.”*
Jean-Luc Godard,
Histoire(s) du Cinéma, p. 111

In memoriam

De Luiz Eduardo Merlino (nome de guerra: “Nicolau”)
De Luiz Roberto Salinas Fortes
E de Raymundo Gleyzer

*Dedicado ao cinema militante e a todxs àquelxs que sabem dizer sim a tudo,
menos ao que não pode ser mudado.*

“Para saber é preciso tomar posição. Nada de simples em tal gesto. Tomar posição é se situar em ao menos dois fronts, sob os dois fronts ao menos que toda posição comporta, já que toda posição é, fatalmente, relativa. Se trata, por exemplo, de enfrentar alguma coisa; mas, diante de tal coisa, nos é preciso também contar com tudo aquilo de que nós nos desviamos, o fora de quadro que existe atrás de nós, que nós recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona o nosso próprio movimento, portanto nossa posição. Se trata igualmente de se situar no tempo. Tomar posição, é desejar, é exigir alguma coisa, é se situar no presente e visar o futuro. Mas tudo isso existem somente sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, nos engloba, em apelo a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber, é preciso saber o que nós queremos, mas é preciso, também, saber onde se situa o nosso não-saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. Para saber é preciso contar com duas resistências ao menos, duas significações da palavra resistência: esta que diz nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião (é a resistência que diz não àquilo, sim para aquilo outro) mas, igualmente, esta que diz nossa propensão física a erigir outras barreiras no acesso cotidiano perigoso no sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que não sabe mais muito bem ao que ela consente e ao que ela quer renunciar).(...) Para saber é preciso tomar posição, o que supõe se movimentar e constantemente assumir a responsabilidade deste movimento.”

Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*. (2009) p.11

"Talvez você sinta confusamente que sua sorte está ligada aos outros. Tristeza e felicidade são na realidade sociedades secretas. Tão secretas que somos afiliados a elas sem saber e que, sem entender você abriga essa voz que diz: enquanto existe miséria, você não é rico, enquanto existe abandono, você não é feliz, enquanto existe prisão, você não é livre." Chris Marker *Le joli mai* (1962)

"Não é a idade de ouro, nem o paraíso perdido, deve ser o jardim onde os camponeses da Dalecarlia representaram os cânticos... É verdade que, quando olhamos em volta, é o horror, é a loucura, são os monstros... Mas existe já... Um foco de guerrilha, uma clandestinidade da felicidade, é a Sierra Maestra da ternura... Qualquer coisa que avança... Através de nós, apesar de nós, graças a nós, para não sabemos quando, a sobrevivência, para não sabemos quando, a sobrevivência dos mais queridos." Chris Marker *Si j'avais quatre drommadaires* (1966) p. 168

"Durante séculos os homens e as baleias pertenciam a dois clãs inimigos que se enfrentavam num terreno neutro, a natureza. Hoje a natureza não é mais neutra, a fronteira se deslocou. O enfrentamento se dá entre aqueles que se defendem, ao defender a natureza; e aqueles que ao destruir-la, se destroem. Dessa vez os homens e as baleias estão no mesmo campo. E cada baleia que morre nos lega, como uma profecia, a imagem da nossa própria morte." Chris Marker, *Vive la baleine* (1972)

"A ternura, é o intelecto, a compreensão, qualquer coisa infinita, severa e delicada como uma sensação da mão que descobre as células nervosas. É uma das coisas mais belas, das mais profundas. É a única razão da minha vida, esperança da minha vida, e poderíamos morrer por isso." Koumiko in *Mystère Koumiko* (1965) p. 32

"O ódio faz os revoltados, o amor faz os revolucionários"
Chris Marker in *Jean Giraudoux par lui-même* (1952) p. 26

Introdução

Essa dissertação nasceu de interrogações surgidas nos anos de militância no movimento popular. Foram os debates que tínhamos, dentro do setor de cultura e formação política do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (2004-2008), sobre como construir atividades que explorassem vários campos da realização audiovisual, que inspiraram as primeiras inquietações surgidas, de uma maneira ou de outra, nestas páginas. Propugnávamos a produção de filmes, como uma experiência de politização. A formação de quadros de cultura entre militantes, a projeção e difusão destes filmes, em circuito alternativo, como instrumento de comunicação com as comunidades próximas às ações do movimento e com espaços de solidariedade. Nessa altura, a investigação sobre novas formas estéticas e de produção audiovisuais era uma constante e parecia necessário fazer uma pesquisa ampla sobre a história das formas estéticas do cinema anticapitalista.

Quando vi *Le fond de l'air est rouge* pela primeira vez, buscava distraído por referências sobre o cinema militante francês da década de 60. Tinha lido algo sobre Chris Marker e um grupo de cinema operário francês. Mas ao deparar-me com o filme foi uma surpresa impensável. Ali se apresentava uma obra em que parecíamos conseguir enxergar espantosamente o próprio movimento da história política mundial dos anos 60, que depois de 68 marcaram profundamente o futuro das lutas políticas no mundo.

Luiz Roberto Salinas Fortes, ex-professor de filosofia da USP, quando exilado em Paris na década de 70 enviou uma carta a um amigo onde comenta entusiasticamente o filme:

“Documentário, sem dúvida. Mais do que isso: cinema “histórico”, no sentido o mais forte possível do termo. E nunca o gênero histórico terá, talvez, conseguido tamanha virulência. Tão formidável é o poder da imagem, tão grande a magia do cinema, que tudo se passa como se de repente os fatos em pessoa – se é que los hay – se pusessem a desfilar despudoradamente à nossa frente, em toda a sua nudez, sem a mediação-deformação do narrador-historiador. Pura ilusão, já se vê. Pois tudo é fruto da mais inteligente construção. Filme “militante” também, no sentido em que, de repente, o espectador sente de maneira intensa o trabalho do cinegrafista e de cada um dos participantes na elaboração do espetáculo.”¹

Neste filme podíamos vislumbrar alguns dos debates que pareciam mais nevrálgicos sobre os anos sessenta e sobre os históricos problemas do cinema militante deste período.

¹ FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato Calado*, p. 91.

Poderíamos dizer, como Salinas, que em alguma medida, em *Le fond de l'air est rouge* há um filme paralelo, que instante a instante, remete ao trabalho dos cinegrafistas que empunham suas câmeras nas ruas agitadas das ações políticas populares. Ao mesmo tempo, o filme apresentava uma visão histórica dos anos sessenta e de Maio de 68 que se diferenciava radicalmente da visão hegemônica. Este filme e o conjunto das obras cinematográficas, produzidas em contextos militantes desta época, finalmente se polarizam e contrastam agudamente com o conjunto das emissões difundidas nos meios de comunicação de hoje que buscam historicizar o período. Como nos coloca a historiadora Kristin Ross:

“A história oficial que foi registrada, depois celebrada publicamente em numerosos espetáculos comemorativos produzidos pelas mídias de massa para serem enfim veiculadas até nós, é a de um drama familiar ou geracional, totalmente ausente de violência, de aspereza ou de dimensão política declarada, uma transformação benigna dos costumes e dos estilos de vida inerente a modernização da França e sua passagem de uma ordem burguesa autoritária para uma nova burguesia moderna e economicamente liberal.”²

A interpretação de Ross é a de que existe uma tendência dominante, cada vez mais acentuada, no histórico destas representações (sobretudo em anos comemorativos), que busca transformar a experiência de lutas políticas destes anos, em uma “afirmação do status quo”, em uma “rebelião a serviço do consenso”. Para Ross, há uma “confiscação da memória”, marcada por duas versões. Uma versão biográfica, (onde): “(...) toda revolta coletiva é desfeita, e assim reduzida à angústia existencial de destinos individuais. Ela se encontra assim confinada à um pequeno número de ‘personalidades’ as quais a mídia oferece inumeráveis ocasiões de revisar ou de reinventar suas motivações de origem.”³ E uma outra versão sociológica: que “(...) da sua parte, é sempre apresentada como o tribunal diante do qual o real, quer dizer o evento, deve comparecer a fim de ser medido, categorizado e circunscrito. No caso de Maio de 68, essa tendência é ainda mais acentuada.”⁴ Para Ross a “confiscação da

² ROSS, Kristin. *Mai 68 et ses vies ultérieures*, p. 12 « L’histoire officielle qui a été enregistrée, puis célébrée publiquement dans nombres de spectacles commémoratifs produits par les médias de masse pour être enfin véhiculée jusqu’à nous, est celle d’un drame familial ou générationnel, totalement dénué de violence, d’aspérités ou de dimension politique déclarée, une transformation bénigne des mœurs et des styles de vie inhérente à la modernisation de la France et à son passage d’un ordre bourgeois autoritaire à une nouvelle bourgeoisie moderne et économiquement libérale. » (tradução nossa)

³ ROSS, Kristin, Ibidem. p. 10 « (...) toute revolte est désarmée, et donc réduite à l’angoisse existentielle de destinées individuelles. Elle se trouve ainsi confinée à un petit nombre de ‘personalités’ auxquelles les médias offrent d’innombrables occasions de réviser ou de réinventer leurs motivations d’origine. » (tradução nossa)

⁴ ROSS, Kristin, Ibidem, p. 11 « que pour sa part, s’est toujours présentée comme le tribunal devant lequel le réel, c’est-à-dire l’événement, doit comparaître afin d’être mesuré, catégorisé et circonscrit. Dans le cas de Mai 68, cette tendance s’est encore accentuée. » (tradução nossa)

memória”, sob estas duas versões, o senso comum da grande indústria cultural busca desaparecer com a memória das lutas políticas deste período e transformá-lo num “evento cultural” que linearmente visa confirmar a vitória capitalista, vide neoliberal, sob os detritos dos extremismos de esquerda.

O outro lado do evento, o lado político, o lado classista, resta sempre como um trauma inominável, como um lugar tumultuoso e incômodo da memória, que deve ser rechaçada em nome do novo consenso. O lado biográfico elege as versões toleráveis e intoleráveis sob este critério, o lado sociológico faz o juízo dos mesmos, estigmatizando os que problematizam os temas espinhosos, como nostálgicos do tumulto, são: as viúvas de 68, os *soixante-huitards*, sempre ultrapassados, sempre inconvenientes e fora de moda. A história a serviço do presente instantâneo (e cada vez mais instantâneo) do capitalismo será sempre uma questão de *moda*, cuja batuta reside entre os esteticistas da política e ideólogos da costura da memória dos meios de comunicação de massa.

Le fond de l'air est rouge é um filme labiríntico e reúne em si uma infinidade de referências documentais ocultas. Trabalha com certo imaginário social soterrado, no sentido que buscamos calcar nossa interpretação pelo posicionamento implicado na concepção de cinema por trás deste filme. Ele é uma barricada da memória, uma coleção inacreditável de filmes militantes e filmes perdidos, dessa forma um signo de resistência, destas obras fugazes e destinadas ao desaparecimento.

A fita escolhida é um filme que demonstra como a história dos oprimidos ainda é constantemente calada, ele radiografa a narrativa onipresente do Poder. No capítulo “Comentários IV - Sobre a origem das imagens de *Le fond de l'air est rouge*” tentamos desenvolver uma pesquisa geral sobre as origens, os debates e as consequências dessa problemática.

O filme é dividido em duas partes e cada parte com dois capítulos. São eles:

PRIMEIRA PARTE – As mãos frágeis

- 1) Do Vietnã à morte do Che.
- 2) Maio de 68 e tudo isso...

SEGUNDA PARTE – As mãos cortadas

- 3) Da primavera de Praga ao programa comum
- 4) Do Chile à... o quê, ao fato?

A primeira versão do filme tinha 4 horas, mas ao longo dos anos Marker foi fazendo montagens que reduziam mais e mais a duração até a última versão que possui 3 horas. De modo que, até onde conseguimos rastrear, houveram três versões: uma em 1977, outra em 1993 e outra em 2008. Assistimos à versão de 1977, mas apenas o tempo de uma projeção. Não entraremos sobre os detalhes de diferenciação entre uma cópia e outra, trabalho sobre-humano e dificultado por não tê-las todas à mão. Mas buscamos ao longo do trabalho fazer apontamentos sobre variações de montagem quando foi possível. O trabalho visa mais detidamente a versão de 1993. Mas usa como referência privilegiada o roteiro publicado de 1977, por ele conter anotações e rubricas do próprio autor. Este procedimento que a princípio pode gerar algumas confusões, no entanto, infelizmente por esse volume estratosférico de informações engendradas no filme, foram, de certa forma, incontornáveis. Esperamos que não seja um incômodo insuperável.

Mas o importante é ressaltar que neste sentido, a partir desta reconstrução constante e periódica da montagem *Le fond de l'air est rouge* é uma obra aberta. Ele reconstrói certas costuras de montagem, de acordo com determinadas perspectivas de intervenção. Ao mesmo tempo, com um posicionamento sobre o trabalho da montagem esta temática será debatida ao longo da dissertação sobre diversas formas.

A segunda parte da dissertação faz um percorrido geral de apontamentos primeiros para uma análise fílmica desta obra. Por isso dizemos que se trata de comentários em torno de *Le fond de l'air est rouge*, porque o trabalho não visa fazer uma análise exclusivamente formal do filme, como quem pode apenas dirigir os olhos para uma digestão técnica e formal cinematográfica do filme. A proposta de filiação à crítica cinematográfica que subjaz nesta dissertação vê a crítica estética e a teoria social, como indissociáveis na sua concepção mesma. O debate formal e estético é inextrincável de uma história das idéias, de um contexto político ao qual o autor está involucrado. Por que *Le fond de l'air est rouge* é um filme que ajuda a iluminar todo um período pouco conhecido e estudado da história do cinema e da história política. Portanto, estamos no “em torno” do filme, pois ele suscita o debate de toda uma filmografia paralela, de experiências do cinema militante, além de uma filmografia anterior e posterior do próprio autor.

Não hesitamos também em recorrer à abordagem de uma série de questões e narrativas de cunho biográfico, certos de que a investigação sobre a obra de Marker, inevitavelmente, também se enriquece e se exprime por estes caminhos, ainda que sobre ele saibamos pouco, por hora. Os primeiros capítulos vão abordar esta problemática, mas, sobretudo com olhos

voltados para os debates que ela pode suscitar sobre a obra do autor, assim como sobre experiências históricas relevantes para o filme em foco.

De maneira que esta dissertação é resultado de uma pesquisa sobre o filme *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker. Mas quando se diz que é *em torno* do filme *Le fond de l'air est rouge* também se quer exprimir que a pesquisa tenta desenvolver o histórico de um conjunto de filmes, um conjunto de experiências históricas, de debates que atravessam a aventura humana que é Chris Marker e seu filme-soma.

Ela é composta de *comentários*, e buscamos assim intitulá-los, pois pensamos ser o modo mais apropriado para se referir a um estilo cujas digressões cumprem o papel de recosturar associações, buscando retomar assim na escritura, um estilo próximo ao do próprio autor. Marker também chamou a publicação de seus roteiros de *Commentaires I e II* (Comentários I e II). De modo que a forma do texto fosse precipitada pelo objeto e conteúdo do mesmo. O *comentário* será um conceito que vai ocupar um papel central no debate sobre a polarização, na montagem markeriana, entre som e imagem.

O nome do filme *Le fond de l'air est rouge*, de acordo com a comentadora Úrsula Langmann:

“(...) O título *Le fond de l'air est rouge* é uma alusão à expressão francesa, praticamente intraduzível, “Le fond de l'air est frais...” cujo sentido é qualquer coisa como “há um friozinho no ar”, não significando, no entanto, que esteja realmente frio, mas sim que sob o calor aparente, por exemplo dos dias do começo do verão, perpassa uma aragem bastante fresca. E, indiretamente, o título já deixa entrever o estado de espírito que está por trás de todo o filme: nem euforia, nem desespero. Apesar do fracasso de todos os movimentos revolucionários apresentados no filme, alguma coisa mudou, embora isso só se note, só se “sinta” à segunda vista, tal como o friozinho que perpassa o calor.”(...) ⁵

Também poderíamos acrescentar que a palavra “fond” em francês, também tem o significado de *conteúdo*. O que por um lado reforça a interpretação de Langmann, mas que também apresenta uma sugestão sobre uma incoerência intrínseca ao “ar”. Se o conteúdo é vermelho, restaria à forma também colorir-se?

Se Marker dizia, sobre a Revolução cubana, que “a revolução é justamente fazer com o que é evidente se torne verdade”, me parece que, (se nossa teoria tem alguma ressonância), a idéia de uma formalização do conteúdo de fundo vermelho do ar, seria um vir a ser cuja engenharia se aproxima em muito da engenharia desta frase.

⁵ LANGMANN, Ursula *Bestiário de Chris marker*, p 29

Para finalizar, é necessário prevenir que Marker é um cineasta pouco estudado e de pouquíssimas obras com comentários de referência e assim a opção por uma pesquisa como essa inevitavelmente recai sobre uma série infinita de dificuldades e impedimentos, sobretudo no acesso a obras e documentos.

Esta dissertação não tem pretensão de conseguir suprir este vácuo deixado pela teoria cinematográfica. Não se propõe como uma análise conclusiva do filme, nem do autor. Ela é uma abordagem inicial, é uma introdução à alguns aspectos de sua obra, tendo como eixo o film, por tudo o que ele permite colocar em questão, o cinema militante na sua encruzilhada entre a memória e a história, e assim arriscar à uma singela contribuição no debate sobre as construções audiovisuais de barricadas contra a indústria do esquecimento.

Comentários I

O escritor de câmera na mão e os gatos da
liberdade

“Um espectro ronda o cinema mundial. Quem é Chris Marker?”⁶

“Nós olhamos estas ruínas como se o monstro do velho campo de concentração estivesse morto sob estes escombros ... Nós que fingimos acreditar que tudo isso pertence a um único tempo e a um único país e que não pensamos em olhar à nossa volta e não percebemos o gritar sem fim”.
Nuit et Bruillard (1955)

“Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo.
O comunismo responde com a politização da arte”
W. Benjamin, 1935⁷

“Desculpe-me, mas a dignidade humana não se mede em gramas”
Chris Marker⁸

Chris Marker é um cineasta subterrâneo. Sua trajetória oculta inquieta mais de uma geração de pesquisadores e teóricos. Ele é mais conhecido por filmes como *La jetée* (1962), (um photo-romance, clássico do *underground* francês dos anos 60, feito apenas com imagens fixas), e *Sans soleil* (1982) (um filme desafiador para a história do cinema, sobretudo no que concerne à problemática documentária), mas aparte estes dois filmes, - Chris Marker é uma incógnita.

Segundo o comentador Arnaud Lambert ⁹, Chris Marker é, na realidade, autor e co-autor de pelo menos cinquenta filmes, entre longas e curtas metragens. A maioria deles desconhecido de um público mais amplo que os especialistas focados em sua obra. Escritor de romance, poeta, dramaturgo, crítico de poesia, de teatro, de cinema, editor, articulista de variedades, comentarista, diagramador, cineasta, vídeo-maker, artista plástico, programador de exposições em universos virtuais e quiçá mais uma dezena de outros ofícios dos quais ainda não se tem notícia. Tudo que se diga deste autor enigmático sofre o risco extremo de escorregar numa espiral de arbitrariedades. Como diz Robert Grelier “querer fazer conhecê-lo”

⁶ LACUESTA, Isaki. Anúncio do filme *Variaciones Marker* – infelizmente não tive oportunidade de assisti-lo, mas há o link do trailer do filme na rede:< http://www.youtube.com/watch?v=_w9fTkKwPb>

⁷ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)” in *OE I, Magia e técnica, arte e política*, p. 196.

⁸ MARKER, Chris. op. cit. LAMBERT, Arnaud *Also known as Chris Marker*, p. 20. “Je m’excuse, mais la dignité humaine ne se mesure pas au gramme. »

⁹ LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 7.

revelaria necessariamente certa “presunção”.¹⁰ Folon, um conhecido seu, diz, no catálogo publicado por ocasião de uma mostra portuguesa, explicitando o incômodo: “Chris é uma ilusão.”¹¹ Não o conhecemos, temos apenas a ilusão de que conhecemos algum Chris Marker. Assim, resulta coerente começar parafraseando o “Manifesto comunista”, para ressaltar, de partida, o caráter de subversão que pode projetar o mistério em torno do autor. Esta frase irônica, que aqui serve como título, surge quase como uma epígrafe e bem ao modo markeriano, num curta metragem feito, recentemente na Espanha, sobre o cineasta. Apesar de lacônica, a frase permite traduzir esta atmosfera inebriante que enreda o autor. Um enigma. Sabemos apenas trechos de sua vida, recheados de anedotas opacas e sedutoras. Fragmentos que, como seus filmes, compõem uma colagem abstrata, pedaços esparsos de uma pessoa. Um quadro cubista de um artista é mais próximo que chegamos. Conforma-se sua silhueta como a de um mito. Um fantasma de um cineasta desconhecido que atravessa a história do cinema, da resistência, através da guerra fria, passando por 68, até os dias de hoje. Sua fantasmagoria irradia-se como um nome oculto da história do cinema.

Mas finalmente descobrimos um ser humano, Chris Marker é um pseudônimo de Christian-François Bouche-Villeneuve. Nascido em 1921 em Neuilly-Sur-Seine. E de acordo com Bamchade Pourvali, é na passagem pelo exército americano durante a Segunda Guerra Mundial que reside a origem do pseudônimo, e comenta: “Se Chris se impõe como diminutivo de Christian, “Marker”, por seu lado, nos reenvia ao trabalho de escritor: tomar notas.”¹² (Voltaremos a esta citação mais adiante).

Uma descoberta. E, no entanto, sabemos muito pouco a partir de seu nome verdadeiro, sua data e local de nascimento. Assim, a pergunta “Quem é Chris Marker?”, ainda permanece com seu espectro irrespirável. E o mundo do cinema apenas se constrange. Pessoa alguma parece conseguir responder à esfinge. E ao que parece, talvez nunca o saibamos. Portanto, a pergunta ficará sem resposta. Não estaremos “em paz com o nosso objeto” como orientava Paulo Emílio Salles Gomes.¹³

Hoje Marker está com 89 anos e ainda ativo, com ações no mundo virtual e um trabalho rico com arte digital. Em todo caso, a incomensurável aventura humana que é Chris Marker, ainda não está definitivamente acessível. Teremos que nos conformar com isso. O que

¹⁰ GRELIER, Robert. Introdução, *O Bestiário de Chris Marker*, p. 6.

¹¹ FOLON. “Vinte e dois estilhaços d vidro colorido” in *O Bestiário de Chris Marker*, p. 71.

¹² POURVALI, Bamchade. *Chris Marker*. p. 9 (...) « Si Chris s'impose comme le diminutif de Christian, « Marker » quant à lui, renvoie au travail de l'écrivain : prendre notes. » (...) (tradução nossa)

¹³ Conforme nos cita Carlos Roberto de Souza em um texto que serve de introdução do livro SALLES GOMES, Paulo Emílio, *Jean Vigo* (p.V).

tem como resultado que sua obra não tem parâmetro para uma apresentação. Estará ausente uma forma de apresentação que seja digna da complexidade de Marker como artista.

**(Chris Marker – barricadas de Maio 1968/Boulevard St. Michel, Quartier Latin/
fotograma do filme *Grand soirs et petits matins* (1968)/Dir. : William Klein)**

(Chris Marker, foto s/f 2006)

A consciência antifascista

De modo, que é melhor calar, abandonar nossa presunção e deixar que o autor se resuma. “Mas já que todo mundo é capaz de responder em seu lugar, talvez ele mesmo...”¹⁴ Em 1962, na apresentação sobre um filme em Cuba Chris Marker – trocando em miúdos- se anunciava assim:

“1. Ato de nascença: um dia do ano de 1921, em qualquer parte do mundo, nasce alguém que mais tarde se chamará Chris Marker. 2. Ações diversas: um pouco de universidade, um pouco de guerra, um pouco de piano nos bares, um pouco de *Travail et Culture*, algumas viagens, alguns livros.”¹⁵

Pourvali afirma que C. Marker participou da à resistência francesa (FTP – *Franc-Tireurs et Partisans*), foi paraquedista e intérprete no exército americano. A comentadora americana Nora Alter que, conhecedora do autor, nos fala com fontes primárias, afirma que: “São apenas histórias.”¹⁶ De qualquer maneira, independente do grau de organicidade dentro da luta da resistência francesa contra o nazismo que manteve, é interessante destacar, que a guerra compõe uma parte fundamental da subjetividade da geração e dos momentos históricos que deve ter vivido de um modo ou de outro, Chris Marker. Principalmente durante seus vinte e trinta anos, ou seja, nos anos 40 e 50. Este “um pouco de guerra” de que fala, desmerecendo-se. Neste “pouco”, de que fala, insinua-se algo que poderíamos denominar, por enquanto, como a gênese de uma consciência *antifascista* e que permeia fundamentalmente os discursos e as perspectivas, em cena nos seus filmes. Sabemos também que ele participa da Revista *Esprit*¹⁷ e, como ele diz, de *Travail et Culture* uma organização católica e de esquerda do pós-guerra.

O comentador Francis Gendron é um daqueles que não se acanha em levantar este debate abertamente, mas, no entanto, ele emenda: “(...) Chris Marker antifascista, isso não nos espanta, mas no momento em que os assassinos tentam desenvolver suas sujas idéias é sempre

¹⁴ MARKER, Chris. *Cuba si* (1961) “Tout le monde a sa petite idée sur Castro, tout le monde l’explique. Mais puisque tout le monde est capable de répondre à sa place, peut-être lui-même...” (tradução nossa)

¹⁵ In Cuba Si. Acervo ISKRA.

¹⁶ ALTER, Nora M. *Chris Marker*, Col. Contemporary Films Directors, p. 3. (...) “So much for stories”(…) (tradução nossa)

¹⁷ LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 47 - Conforme Arnaud Lambert, *Esprit* era uma revista órgão oficial do movimento personalista, ele cita Emmanuel Mounier que, em seu livro *Personalisme*, dizia: “Refuser l’engagement, c’est refuser la condition humaine.” (tradução nossa)

bom lembrar que certos cineastas são antes de tudo antifascistas. (...) ”¹⁸ Poderíamos sintetizar este posicionamento geracional pela chave que François Niney ao comentar *Hiroshima, mon amour* (1959), parafraseando Adorno, diz: “Como filmar depois de Auschwitz, depois de Hiroshima?” Ou, de outra maneira, mais adiante, a pergunta de uma geração de cineastas humanistas: “Como fazer para que nossos olhares não se tornem vazios como os olhos das vítimas de Hiroshima?” ¹⁹ A pergunta serve como motor da engenharia de novas formas do documentário francês do pós-guerra.

Um nome e a crítica da imagem

O pseudônimo “Marker” tem, portanto este sentido de um “escrivinhador”, “tomador de notas” que podemos supor, desemboca desta consciência antifascista, (presumindo um conteúdo mínimo de verdade neste folclore levantado por Pourvali). Mas pode também, expandindo esta investigação, carregar sentidos mais discretos que isso e mais profundos também. O gesto da *marca*, tem o sentido de reenviar ao trabalho cinematográfico no seu conteúdo ontológico. Dentro da própria palavra cinematografia, esconde-se a remanescência etimológica do latim, *graphos*, que é escrita, mas escrita do movimento (*kino*). Mas a escrita também é o desenho das palavras, também é *marca* - o traço, a *impressão*. A foto (pode se dizer) que é, em grande medida, o desenho das marcas que a luz imprime no material fotográfico. Escrita de uma tinta de luz, “tinta do mundo” como dirá Astruc.

A marca e impressão também é uma metáfora clássica da memória, e a marca presume uma ação, assim como a memória presume tanto a ação do rememorar-se, assim como o gesto de alguém que oculta-se atrás daquela marca, como desenvolve Paul Ricoeur²⁰.

Marker no filme *Le train en marche* (1971), cita a palavra literatura em russo e comenta: “LITIERATIOURA/ Literatura que quer dizer “todas as coisas impressas” e por

¹⁸ GENDRON, Francis. “Chris Marker ou l’évidence » in *Revue Miroir do Cinéma* – Mai 1962 « Entretien avec Marker et Gatti » p. 10. (...)« Chris Marker anti-fascist, cela ne nous étonne pas, mais au moment où des tueurs essaient de développer leurs sales idées, il est toujours bon de rappeler que certains cinéastes sont d’abord anti-fascistes. »(...) (tradução nossa) - Este texto é escrito em 1962 no contexto do filme de C. Marker sobre a Revolução Cubana “Cuba si”. E em tudo esta matéria sobre Armand Gatti e Chris Marker anuncia com 6 anos de antecedência as rebeliões de maio de 68, numa das páginas aparece o subtítulo “O socialismo na rua” (“Le socialisme dans la rue”).

¹⁹ NINEY, François. *L’Épreuve du réel à l’écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, p. 90. « Comment faire autrement pour que nos regards ne restent pas vides comme les yeux des victimes d’Hiroshima ? » (tradução nossa)

²⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*.

consequência aí também o cinema.²¹” Neste mesmo filme, ele define: « (...) *D’abord le regard ensuite le cinéma qui est l’imprimerie du regard. (...)* » (“Primeiro o olhar e depois o cinema que é a gráfica do olhar.”²²)

Sobre as consequências disso, Susan Sontag, em seu “Sobre a fotografia”, sublinha este aspecto ao argumentar a diferença da fotografia para a pintura. Ela diz: “Uma foto não é somente uma imagem (como é um quadro), uma interpretação do real; é também um traço, um tipo de êstencil imediato, como a impressão de um passo ou uma máscara mortuária.”²³ Bazin também levanta esta questão, no seu texto “Ontologia da imagem fotográfica”. Ali, ele também ressalta nessa diferença a estranha e incontornável identidade da foto com a realidade. É no vocabulário baziniano signo da “eficácia mecânica da imagem” de transformar o olhar em “objeto” de modo que engendre o apogeu de uma crença na imagem fotográfica, (...) “a existência do objeto fotografado participa, ao contrário da existência do modelo como uma impressão digital (...).”²⁴ Como Sontag, Bazin destaca esta distinção - Para ele a fotografia é “revelação do real”, mais que interpretação, pois ressalta perspectivas desconhecidas ao olhar reduzido do cotidiano das coisas. Mas ainda que a fotografia figure como essa “mecânica impassível”, o texto arremata dizendo: “De resto, o cinema é uma linguagem”.

Ao dispor estas abordagens do paradoxo do surgimento da imagem fotográfica para uma espécie de história subjetiva da pintura, do olhar e da arte, visualiza-se a invocação de como este pseudônimo alegórico de “Marker” põe em movimento as questões da restituição da atividade artística, (no sentido quase artesanal do termo,) às contradições internas do aparato técnico foto-cinematográfico. “Marker”, “marcar” é também o gesto manual constante do montador de filmes que assinala os pedaços de película do material bruto, que colados através da moviola constituem a montagem final, um filme. A montagem é a quintessência deste *fazer*, deste criar, desta *poiesis* markeriana. Mas no próprio olhar que a câmera cinematográfica tenta reproduzir, de alguma maneira, existe este movimento de *marcar* e por outro lado ser *marcado* no ato de filmar. Neste sentido, há no próprio nome “Marker”, uma alegoria crítica da instantaneidade fotográfica.

²¹ MARKER, Chris. « Le train en marche » in L’Avant-scène Cinéma No. 120, décembre 1971, p.12. « LITIERATIOURA/ Littérature que veut dire « toutes choses imprimées » et par conséquent là aussi le cinéma. (...) » (tradução nossa)

²² MARKER, C. Ibidem.

²³ SONTAG, Susan. « Sur la photographie », p. 210. « (...) Une photo n’est pas seulement une image (comme un tableau), une interprétation du réel, ; c’en est aussi une trace, unes sorte de stencil immédiat, comme l’empreinte d’un pas ou une masque mortuaire » (tradução nossa)

²⁴ BAZIN, André. *Que’est-ce le cinéma?*, p. 16.

Como ele mesmo diz, em *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) e retomaremos este trecho mais detidamente adiante:

“- Há a vida e há o seu duplo, eh! Além disso, é aí, é aí que está a armadilha. A força de se aproximar dos rostos, você tem a impressão que participa a sua vida e morte de rostos vivos, de rostos humanos. Não é verdade: se você participa a qualquer coisa, é a sua vida e a sua morte de imagem... (...)”²⁵

(Fotograma do filme *Si j'avais quatre dromadaires* (1966)/ Dir.: Chris Marker)

Uma interpretação possível deste trecho revelador (de um filme que é, de certo modo, um tratado sobre a fotografia), é de que este ponto é a enunciação do paradoxo “Marker”. Ou seja, ali Marker confessa uma maneira de comentar seu próprio gesto, ao fotografar participamos da “vida e morte da imagem”. Mas buscamos nos aproximar do rosto vivo, não apenas de sua imagem e descobrimos a morte. Somos *marcados* pela imagem evanescente - por sua instantaneidade, por sua fatalidade. Como diz a legenda no início de *La jetée* (1962), “Esta é a história de um homem marcado por uma imagem da infância”²⁶, uma forma de impregnar as imagens com o seu caráter de memória, de figurá-las com as cores fugidias, das memórias arcaicas mais íntimas e afetivas.

²⁵ MARKER, Chris. *Commentaires II*, p. 87. « - Il y a la vie, et il ya son double, et la photo appartient au monde du double, eh!. (...) D'ailleurs c'est là, c'est là qu'il y a un piège. A force de t'approcher des visages, tu a l'impression que tu participes à leur vie et à leur mort de visages vivants, de visages humains. C'est pas vrai : si tu participes à queleque cose, c'est à leur vie et à leur mort d'images... » (tradução nossa)

²⁶ MARKER, Chris. *La jetée*. (1962) “Ceci c'est l'histoire d'un homme marqué pour une image d'enfance”.

(Fotograma do filme *La jetée* (1962)/ Dir.: Chris Marker)

Esta crítica da imagem, que está engendrada no nome “Marker”, reaparece como idéia de *marca*, como *impressão*, e se liga a vida e a uma contraposição entre a experiência prática - o gesto e o ato - e esta imagem como anteparo da morte - Como passagem para a história. Isso fica mais expressivo, na próxima citação de um trecho do romance que Christian escreve em 1949, chamado *Le coeur net*:

“(...)O que conta, é esperar a morte deixando em torno de si suas impressões, pelos seus *atos*. Como uma cera perdida, você compreende. Você constrói sua concha em torno de si e quando a morte vem lhe caçar, ela fica ao menos presa na armadilha. Ela se torna sua própria estátua. (...)”²⁷

Nessa passagem do romance, também assinado Chris Marker, na boca de Van Helsen, um personagem sobrevivendo a uma guerra, a idéia da “impressão” se liga, mais diretamente, a uma noção bem mais ampla da *práxis* na vida como um todo e na sua relação com a morte. No romance, ele sintetiza: “Il n’y a pas d’être, il y a des actes”²⁸ (“Não existe ser, existem os atos”). Nossos gestos e nossa prática em vida petrificam uma imagem, que caçada pela morte, torna-se nosso resíduo vivido impresso em estátua para o campo da história. E aqui temos uma concepção da memória do autor e quiçá uma concepção de *práxis* também.

²⁷ MARKER, Chris. *Le coeur net*, Ed. du Seuil, p. 65. “Ce qui compte, c’est d’attendre la mort en laissant autour de toi ton empreinte, par tes actes. Comme une cire perdue, tu comprends. Tu bâtis ton moule autour de toi et quant la mort vient t’en chasser, elle du moins y reste prise au piège. Elle devient ta propre statue...” (tradução nossa)

²⁸ MARKER, Chris. *Ibidem*, p.180.

O fio vermelho markeriano

A constante interlocução entre a noção de *práxis*, de ação humana e história que reaparece nos filmes é o fio vermelho que atravessa a obra de Chris Marker.

Comumente, de maneira geral, se divide o conjunto da obra markeriana em dois períodos, citando Arnaud Lambert: (...) “o decênio militante (1967-77) (...) filmes-ensaio (1950-62)”²⁹, (também se diz às vezes, ‘filme-viagem’). Este mesmo autor questiona os limites desta periodização.

É necessário destacar que o isolamento de períodos militantes, e mesmo dos aspectos políticos de biografias e historização das obras, é uma recorrente no trabalho da pesquisa em cinema. Vemos isso em outros cineastas como Glauber Rocha, Jean-Luc Godard e evidentemente em Chris Marker. No entanto, neste trabalho, parte-se da consideração de que *toda* a sua obra é política. De que, de alguma forma, o conjunto de seus filmes tem um grau de “militantismo”, num sentido de engajamento humanista, impresso na busca por esta interlocução entre *práxis* e história. Por isso, de maneira mais enfática este diálogo se faz importante. É necessário buscar expressar perspectivas alternativas a estas visões do Marker que tratam de fragmentá-lo em fases, com o objetivo isolar um período de sua carreira. Onde ele, como por “um desvio”, houvesse feito uns filmes militantes, “padecido de um sentimentalismo *gauchista* por um tempo”, como dizem apressadamente certos diluidores. Para eles estes filmes seriam a parte mais pobre do conjunto de sua obra. A politização da experiência estética promovida nos anos sessenta é vista por parte da historiografia como uma febre passageira a ser combatida e esterilizada. De modo, que se introduz no conjunto da obra de um autor uma falsa contradição. Uma linha que separa e determina o que deve ou não ser assistido, o que deve ou não ser analisado.

Mas em todo caso, esta tendência se demonstra mais explicitamente despropositada, por exemplo, quando pensamos em filmes como *Lettres de Sibérie* (1958) e *Dimanche à Peking* (1956) cotados exemplarmente para o período ensaístico e que possuem altíssimo teor político, ademais porque lidam com países em pleno período socialista.

Seria, portanto necessário enquanto método de pesquisa resistir a essa perspectiva, carregada de uma tendência pseudo-antiideológica e jogar com a maneira de olhar do autor,

²⁹ LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 9.

embrenhada nas vísceras do estilo dele próprio de tratar seu assunto. Assim como 1968 não tem uma exclusiva versão que encerre o evento histórico, com chave sociológica ou biográfica.

Se poderia perguntar, se pelo contrário: estes períodos militantes não radicalizam do ponto de vista estético e político uma série de aspirações, que estavam prefiguradas, e se desenvolvem também, depois, no conjunto anterior e posterior da obra destes autores? Afinal, é sintomático que, quando se diz: “Um espectro ronda o cinema mundial”, isso se dá, em grande parte, pelo enorme interesse que desperta exatamente esta face de seu cinema. – o seu militantismo. Por seu aspecto de superação da antinomia entre estética e política. O interesse que surge nas novas gerações, se dá muitas vezes exclusivamente pelo seu lado de engajamento, que também ilumina uma experiência histórica.

Neste sentido, sua própria vida forja um paralelo de trajetória com a personagem de Alexandre Medvedkine o lendário cineasta russo, criador do “cine-trem” e personagem do documentário *Le tombeau d’Alexandre* (1993), - naquela altura recém descoberto³⁰ -, e sua relação com a primeira metade do século XX. Marker curiosamente tem a mesma relação com a *segunda* metade do século XX, sua vida cruza com a do século. Como ele pergunta sobre Medvedkine, poderíamos perguntar sobre Marker: “Talvez seja o melhor fio condutor para explorar a tragédia do nosso século.”³¹

Mas também é através destes personagens que podemos entrever como, para Marker, a vida de todos eventualmente ajuda a explicar e narrar o tempo que viveram. Existe aí velada uma concepção da história e da memória, que nos reenvia, aos espectadores, como também “nós” pertencemos, como toda *práxis* humana individual, de uma maneira ou de outra, a essa roda gigante, a História. Em seu filme *Mystère Koumiko* (1985), Marker põem em movimento, através do comentário, esta imagem, que faz visível o exílio de nós mesmos com a nossa condição de sujeitos históricos pela alegoria de Koumiko. Ele diz: “A história é um tigre que a devora, mas ela é o tigre. Ela não leu Borges, mas ela sabe. Sabe que ela não faz a história, mas ela é a história, como vocês, como eu, como Mao Tsé-tung, o Papa, e o guaxinim.”³²

O que é sintomático daquela periodização, é que o cinema de Chris Marker tem constantemente esse duplo aspecto, que aproxima pelo seu lado ensaístico e pelo seu lado

³⁰ Marker faz na década de 60 um relançamento do filme *Le bonheur* (1934) de Alexandre Medvedkine e um filme que o acompanha *Le train en marche* (1971).

³¹ MARKER, Chris. Comentário do filme *Le tombeau d’Alexandre* (1992)

³² MARKER, Chris. *Commentaires II*. p. 11. « L’histoire est un tigre qui la dévore, mais elle est le tigre. Elle n’a pas lu Borgès, mais elle sait. Elle sait qu’elle ne fait pas l’histoire, mais elle est l’histoire, comme vous, comme moi, comme Mao Tsé-Tung, le Pape et le raton Laveur. » (tradução nossa)

militante. Mas em ambos vemos este fio vermelho, que nos reenvia a uma subjetividade que é essencialmente a encruzilhada entre política - no sentido de *práxis* - e a História. O espaço desta encruzilhada é o cinema, a fotografia e assim, uma vez mais, o que devora e é devorado - é o olho atrás da câmera.

Interrogar as imagens da história é deparar-se com a esfinge. Fazendo da crítica da imagem, uma crítica social do aparelho produtivo, uma crítica social constante da fotografia. A crítica da instantaneidade é uma crítica da modernidade, à qual todos pertencemos. E assim é também uma autocrítica, do uso de um aparelho técnico. Nosso lugar de sujeito histórico é sempre reduzido a nossa cumplicidade humana nas abstrações dos comentários feitos por Marker.

Um dever de invisibilidade

“(...) Nenhum “nós” deveria ser aceito como algo fora de dúvida quando se trata de olhar a dor dos outros. (...)” Susan Sontag ³³

A autocrítica, ou uma marca de invisibilidade de Chris Marker, se dá também na sua atitude com relação às imagens tiradas dele mesmo. Chris Marker nunca permitiu fotos suas. Dos festivais que participou sempre enviou as fotos de seu gato. Um amigo seu comenta: “Ele não deixava circular nenhum retrato, nenhuma imagem dele mesmo, persuadido que seus contemporâneos não deveriam reconhecê-lo na rua, e que a morte não poderia ela também, jamais o identificar.” ³⁴

Esta atitude apresenta mais do que o simples desejo de privacidade ou um mistério de tipo mágico, uma superstição contra a morte, ou uma reserva de um tipo introvertido. Ela é, de certa forma, a mais honesta recusa que o autor desfere contra o confinamento padrão e o lugar estéril e definhado que ocupa a arte e a cultura em tempos sombrios de fundamentalismo de mercado, fetichização e irracionalidade objetiva. É também contra uma espetacularização da imagem do cineasta, sua passagem ao terreno da mercadoria, que Marker interrompe a engrenagem esclerosada do circuito de festivais, revistas e críticos – nestas direções ele encaminha sua recusa.

³³ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*, p. 12.

³⁴ SIMON, Yves. Apud LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 251. «Il ne laisse pas circuler aucun portrait, aucun image de lui, persuadé que ses contemporains n’avaient pas à le reconnaître dans la rue, et que la mort ne pourrait, elle non plus, jamais l’identifier » - (tradução nossa)

E não apenas a sua invisibilidade, mas também o seu silêncio. Em artigo do *Cine Cubano* (Novembro 1960), Eduardo Manet comenta que em visita a Cuba, quando fazia o filme *Cuba si* (1961), Marker pede aos cubanos apenas uma coisa - que não lhe solicitassem nenhum tipo de entrevistas. Ele reproduz: “Eu não tenho nada que confessar ou explicar como as “vedetes” ou os sábios da moda... Eu sou apenas um cineasta.”³⁵ Sua mudez sobre si mesmo e sobre seus filmes petrifica e enche de pudor aos pesquisadores que se arriscam neste pântano. São raríssimas as suas entrevistas. E apesar de ter uma vasta produção escrita, ela se encontra dispersa e oculta de um público mais amplo, que o reduzido grupo de especialistas sobre sua filmografia. Seu silêncio é a expressão de um sujeito que desacredita no lugar viciado de comentarista de assuntos aleatórios que havia se tornado o cineasta, essa “vedete”. O cineasta convertia-se, em alguma medida, depois dos anos 60, naquela figura de intervenção e formação que foram os romancistas e escritores para o séc. XIX e para a primeira metade do séc. XX, como brincava Alexandre Astruc: “Se Descartes estivesse vivo ele faria cinema”.³⁶ Para Marker, parece haver o oposto, se há um espaço de intervenção, não partirá desse ambiente de adulação dos autores em festivais, debates, coletivas de imprensa e entrevistas, mas dos filmes eles próprios. Sua intervenção também aparece nos bastidores, atrás das câmeras e dos próprios filmes, no encorajamento que ele dá a toda uma série de pessoas de se apropriarem da câmera e realizarem eles mesmos seus filmes.

Ao mesmo tempo, ele se apaga diante de seus filmes e assim, quer fazer com que sejam vistos e ouvidos. A escuta fundamentalmente é levantada, pois, são filmes sempre carregados de longos comentários falados, *marca* registrada do estilo markeriano. Também sempre na busca do uso da voz *over* colocada em primeira pessoa, mas entendida ao contrário de um padrão tão desenvolvido no cinema industrial. Não numa atitude de imposição ideológica, mas como uma oferenda, um sinal de humildade: “Tudo que tenho para oferecer sou eu mesmo.” Disso também trataremos ainda no capítulo seguinte. Mas de qualquer maneira, esta frase das raras entrevistas que Marker já deu nos apresenta uma dimensão profunda de expressão da subjetividade, envolvida na concepção que ele mesmo tem da escritura deste tipo de comentário. Deflagra assim, uma abertura completa do autor em expor as entranhas de sua vida interior, de modo que o olho que tudo devora, também é devorado, como se estivesse em chamas na febre expressiva da palavra. De modo que seu silêncio fora

³⁵ MARKER, Chris. *Cine Cubano* Nov 1962, “Yo no tengo nada que confesar o explicar como las “vedetes” o los sabios a la moda. Yo no soy nada mas que un cineasta.” (tradução nossa)

³⁶ ASTRUC, Alexandre. « Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo » in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, p. 325.

das obras torna-se, sob esta outra perspectiva, relativamente econômico comparativamente a sua entrega e exposição de sua subjetividade implicada nas técnicas utilizadas enquanto autor. Como diz bem Guy Gauthier:

“(…) Marker não emprega jamais o “nós” de majestade, que sublinha a pretensão do locutor de representar mais do que ele mesmo. Ele não emprega tampouco o “nós” universitário das teses, ao contrário, parece atestar a modéstia do autor: quando diz “nós”, é verdadeiramente “nós”, exprimindo a responsabilidade, e por vezes a culpabilidade coletiva.(...)”³⁷

O mistério, ele mesmo criou ao redor de si. Com a invisibilidade e o silêncio, rompe com o lugar que oferece o sistema padrão. Mas o gesto que o próprio autor desfere parece favorecer esta confusão geral. Marker é mundialmente conhecido como um autor desconhecido. Como chega a escrever num letreiro em seu pequeno filme, difundido pela internet, *Leila Attacks* (2009) ³⁸ - sobre a ratinha de uma garota vizinha que escapou de seu cativo e invadiu o seu apartamento desafiando até sua tímida gata - se autodenomina como “O mais conhecido autor dos mais desconhecidos filmes” (“*The best known author of the most unknown films*”). E assim, também parece mandar um recado sub-reptício, a sua maneira tão peculiar, não só sobre a invisibilidade de seus filmes, mas quiçá sobre uma incompreensão geral dos mesmos. Afinal, a autodenominação é realizada em 2009. Seus filmes além de serem pouco vistos seriam também desconhecidos até para aqueles que os estudam?

Ao que costumam dizer ele é contrário, se não arisco, ou como diz Guy Gauthier tem “alergias” ³⁹ à idéia de trabalhos de análise da sua obra. Nora Alter, comentadora americana cita Marker, num texto, um pouco mais longo, mas revelador:

(...) “Eu sou o gato que anda por si só, e se há alguma coisa pela qual não estou procurando é reconhecimento, seja grande ou pequeno. Meus trabalhos tem sua maneira de ir por aí e encontrar seu público, algumas vezes fico maravilhado com a resposta e para alcançar isso eu não preciso estar preso entre duas capas. (...)”⁴⁰

³⁷ GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, p. 15. « (...) Marker n’emploie jamais le « nous » de majesté, qui souligne la prétension du locuteur de représenter plus que lui-même. Il n’emploie pas non plus le « nous » universitaire des thèses qui, à l’inverse, semble attester de la modestie de l’auteur : quand il dit « nous », c’est vraiment, en exprimant la responsabilité et parfois la culpabilité collectives(...) » (tradução nossa)

³⁸ < <http://www.youtube.com/watch?v=iParBp8cS0w> >

³⁹ GAUTHIER, Guy. *Chris marker Écrivain multimédia ou Voyages à travers les médias*, p. 178.

⁴⁰ ALTER, Nora M. *Chris Marker*, Col. Contemporary Films Directors, p. xv. (...) “I am the cat who walk by himself, and if there is something I’m not looking for it’s recognition, be ti great or small. My works have their way to go around and meet their audience, sometimes I’m amazed at the response, and to achieve that I don’t need to be locked between two covers”(…) (tradução nossa)

(Fotograma do filme *Sans Soleil* (1983)/ Dir.: Chris Marker)

Seus filmes devem falar sozinhos, parecem querer restituir à obra o dever de serem translúcidas em sua expressão criadora.

A comentadora Catherine Gillet na sua interpretação do uso da interrupção das imagens, do uso de imagens fotográficas fixas, aborda uma maneira que ele possui de sublinhar a contradição entre atualidade e fotografia. O desaparecimento da aura como concebia W. Benjamin era o desaparecimento da experiência dentro da imediaticidade sem tensão. Para Gillet, Chris Marker: “(...) Induz uma prática fotográfica e cinematográfica como uma crítica do instante. (...)”⁴¹ No entanto, poderíamos investigar para além do que diz Gillet, que sua reserva em ocultar sua imagem e palavra, e em ocultar os seus filmes, poderia ser também, de alguma maneira: *uma crítica do desaparecimento da aura*. Uma interpelação à atitude de consumo e diluição que temos diante de uma obra artística. As obras ocultas, perdidas e encontradas ao acaso em redes de cineclubismo e cinefilia seriam restituídas a uma temporalidade subjetiva, mais demorada, de encontro, de espanto e de surpresa, com autenticidade e atualidade de uma obra.

⁴¹ GILLET, Catherine. “Visages de Marker” in *Révue Théorème – Recherches sur Chris Marker*, (Org.) DUBOIS, Phillipe, p. 81.

O escritor com câmera na mão

Marker é enfático numa entrevista de 2009, (algo que nunca podemos esquecer), certo aviso aos navegantes, certa rosa dos ventos que nos presenteia para sua análise: “(...) Não se deve jamais emprestar-me intenções demais. (...)”⁴² Pois aqui também, fica o risco do trabalho sobre nosso autor, diante da sua mudez somos eternamente flagrados ao tentar lhe emprestar palavras.

Marker também publicara muitos anos antes, em 1953 no início de sua carreira de crítico e escritor, junto com André Bazin em *Regards neufs sur le cinéma* um texto, (que, diga-se de passagem poderia filiá-lo diretamente as vanguardas experimentais), onde ele comenta *Entre'acte* (1924) de René Clair, *Sang d'un poète* (1931) de Jean Cocteau e *Un chien andalou* (1928) de Luiz Buñuel. Dois comentadores relembrem esta passagem, Guy Gautier e Arnaud Lambert. Marker comenta sobre os riscos da projeção de intenções na análise de um autor:

“(...) É preciso prevenir o espectador contra a obsessão de compreender a todo preço, como se houvesse a cada filme apenas uma resposta, e como se a solução exata devesse lhe dar um prêmio.” (...) “Que o autor tivesse certas intenções e que a ele emprestemos outras isso não tem nenhuma importância. (...)”⁴³

De modo que apenas com este leque que se irradia de um primeiro traçado de seu estilo e obra é que poderemos aproximar-nos. Se suspendermos as interpretações mais intrusivas, se nos mantivermos prevenidos. Assim talvez unicamente uma escrita que busque retomar seus sobressaltos e sua obscuridade, só um texto que se arriscasse como os comentários sobre os comentários. Somente devorados respondemos à esfinge.

Quando nos deparamos com um cineasta que usa a câmera para tomar notas, com um autor de cinema que nos reenvia incansavelmente - todo tempo - ao trabalho do escritor, com infinita e constante surpresa é possível constatar uma espécie de aceno que W. Benjamin dirigia ao futuro no texto “O autor como produtor”. Transcrevo:

⁴² <http://www.lesinrocks.com/musique/musique-article/article/la-seconde-vie-de-chris-marker/>

“(…)Il ne faut jamais me prêter trop d'intentions.(...)” (tradução nossa)

⁴³ MARKER, Chris. *Regards neuf sur le cinéma*. Col. Peuple et culture aux Éditions du Seuil, p. 252 « (...) il faut prévenir le spectateur contre l'obsession de « comprendre » à tout prix, comme s'il n'y avait à chaque filme qu'une seul réponse, et comme si la solution exacte devait lui rapporter un prix.(...) Que l'auteur ait eu certaines intentions et qu'on lui en prête d'autres, cela n'a aucune importance » (tradução nossa)

“Temos aqui um exemplo extremo do que significa abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo. Modificá-lo significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. Nesse caso, trata-se da barreira entre a escrita e a imagem. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar”⁴⁴

Esse reclamo de Benjamin parece traduzir-se de maneira esplêndida na obra de Chris Marker - quebrar as “barreiras entre imagem e escrita”. Ele é definitivamente, talvez mais que qualquer outro autor, este escritor que passou a fotografar, de que fala o filósofo das “Teses da história”. E também o posicionamento que estabelece com estes campos de espetacularização a que o aparelho produtivo induz os artistas. Como resposta à recuperação social ele cruza os braços e interrompe o seu ciclo padrão de abastecimento.

O problema do cinema ensaio e do cinema militante são dois aspectos de certo cinema, na maior parte, tomado por intelectuais engajados que rompem com seu espaço de origem, com sua classe. A problemática dos gêneros encontra-se talvez truncada nesta encruzilhada entre arte e política, onde figura entrincheirado o intelectual da passagem da primeira para a segunda metade do século XX. Isto significa dizer que neste optar pelos eixos da linguagem cinematográfica que conjugam cinema e história, vão tornar-se marcadamente pontos do espírito de escritor, a convergência das noções de militantismo e ensaística - Emblemáticos do princípio de sua carreira, antes da migração ao cinema. Marker escreveu um romance em 1949, colaborou ativamente da revista *Esprit*, escreveu uma peça de teatro, dirigiu uma coleção de livros de viagem, outra de livros sobre cinema, trabalhou na casa *Editorial Le Seuil*, publicou um livro sobre Jean Giraudoux, escreveu no *Cahiers du cinéma*, (foi convidado para ser diretor do *Cahiers* por Bazin, mas recusou). Sua carreira migra do trabalho de escritor e editor para o cinema. Como se colocara com a citação de Pourvali, é um cineasta marcado pelo trabalho da escrita, pela palavra. Desta forma se identifica marcadamente em seus filmes a tentativa irredutível de fazer obras no período do pós-guerra que consigam dar voz aos gritos dos campos de concentração e que consigam em 68 dar voz às vítimas do napalm. Como são exemplos absolutamente fundamentais os casos de *Nuit et bruillard* (1955) e *Loin du Vietnam* (1967).

A insurgência das imagens do horror são uma das primeiras inspirações da obra markeriana. A politização das imagens passa pela câmera como espaço de consciência do

⁴⁴ BENJAMIN, W. “O autor como produtor, Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934” in *OE I, Magia e técnica, arte e política*, p. 129.

horror. Como colocamos antes, enquanto testemunha da guerra, Marker é herdeiro deste olhar humanista que é forjado neste nível de consciência desenvolvido, sobretudo nos meios da resistência francesa e no universo da luta antifascista. Este posicionamento é transposto através de recursos formais, que sempre põem em jogo o meio, a foto e o cinema.

(Fotograma do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977)/ Dir. : Chris Marker)

Imagem e comentário se polarizam e este recurso tem origem direta no meio produtivo dos primeiros documentários que ainda não possuíam som direto, como *Nuit et bruillard* (1955) e *Les statues meurent aussi* (1950). De modo que esta descontinuidade entre som e imagem é um marco de tomada de posicionamento, desta localização com relação ao espaço da subjetividade nos filmes, ela funda um novo espaço de subjetividade. As legendas explicativas de que falava Benjamin são os comentários que Marker escreve. Elas reenviam à inspiração documentária e jornalística. Tudo vem da realidade, a “tinta do mundo”. Mas é uma subjetividade que se funde e se funda como posicionamento crítico diante das imagens. No entanto, como diz o crítico de arte Didi-Huberman ao comentar este texto de Benjamin:

“(...) Não se trata de dizer que a arte é obsoleta, nem que a liberdade do artista deve se apagar diante da vontade do militante. (...) O autor torna-se produtor, na medida em que ele não se contenta em criar uma obra inédita, mas faz desta obra uma possível *contra-informação*, um pensamento inaudito, um conhecimento novo que os meios oficiais de informação passam sob silêncio, que seja pela censura ou pela ignorância, por interesse político ou por vulgaridade pura e simples. Se trata, diz Benjamin, de transpor a alternativa estéril do propagandista e do artista, quer dizer a tomada de posição e a criação. (...)”⁴⁵

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position, L'oeil de l'histoire I*, p. 123 « Il ne s'agit pas de dire que l'art est obsolète, ni que la liberté de l'artiste doit s'effacer devant la volonté du militant. (...) l'auteur devient producteur dans la mesure où il ne se contente pas de créer une oeuvre inédite, mais fait de cette oeuvre une possible contre-information, une pensée inouïe, une connaissance nouvelle que les moyens officiels d'information passent sous silence, que ce soit par censure ou par ignorance, par intérêt politique ou par vulgarité

É a estratégia da palavra que provoca a *refuncionalização* da imagem, a montagem segue este caminho. O epíteto de “cinema ensaio” com o qual Bazin desenvolve sua análise fundadora, adotado por Marker, é eventualmente a forma mais aproximada de tentar dar um rosto para estas narrações criadas por ele. A forma dos comentários markerianos se inspira sem dúvida em alguns autores como Joris Ivens, Georges Franjù, Alain Resnais. Isidore Isou também nos seus primeiros filmes letristas já trabalhava à exaustão a discontinuidade entre som e imagem. Mas a unidade polarizada que Marker desenvolve entre os comentários e as imagens, fazem da sua montagem um processo de politização da imagem e dão ao seu estilo uma feição única, que não se opõem a criação. Porque aproximam o espectador do lugar da costura mesma destas imagens. Desalienando-o do processo, ele quer modificar o autor em produtor.

Montagem, comentário e citação

“A montagem é o reino de Chris”⁴⁶
Antoine Bonfanti

Já no prefácio de um texto de juventude, uma peça de teatro chamada *O homem e sua liberdade* (*L'Homme et sa liberté*, 1949) também uma colagem de textos, canções e poemas sobre a liberdade ele confessava uma “convicção inquebrantável”: (de)“(…) que nos expressamos muito melhor pelos textos dos outros.(…)”⁴⁷ O comentário aproxima do autor, mas a operação da colagem de entrevistas e discursos de outros também conforma um outro texto, numa fórmula de citações, onde a montagem é o recurso formal em evidência. Quando ele fala, fala por si. Mas quando os outros falam, falam de uma maneira comunitária por ele também. Ele fala pela fala dos outros, expressa-se na sua expressão. Benjamin também era um fanático desta ciência de citações, como comenta Dolf Oehler. Para ele: “(…) A citação é produto da desmontagem de um texto prévio e elemento de montagem de um novo texto

tout court. Il s'agit, dit Benjamin, de dépasser l'alternative stérile du propagandiste et de l'artiste, c'est-à-dire de la prise de parti et de la pure création. » (tradução nossa)

⁴⁶ BONFANTI, Antoine. “Témoignage – propos recueillis par Olivier Kohn et Hubert Niogret” in *Positif, revue mensuelle du cinéma/ Dossier Chris Marker* No. 433(1977) p.93 « Le montage c'est le royaume de Chris... » (tradução nossa)

⁴⁷ MARKER, Chris. Introduction in *L'Homme et sa liberté* Éd. Du Seuil : 1949, «conviction inébranlable »(…) « Ont s'exprime beaucoup mieux par les textes des autres. (...)» (tradução nossa)

original. (...)”⁴⁸ O comentário em primeira pessoa também aproxima do autor, mas também mais diretamente do montador, ou os dois recursos buscam figurar um autor posicionado na sala de montagem.

Portanto, os comentários têm um papel fundamental. Eles possuem dentro do trabalho com a imagem um papel criador. Eles não confirmam as imagens, eles a põem em dúvida. O comentador Arnaud Lambert fala de uma passagem de *Lettre de Sibérie* (1957), a lendária passagem de Yakoutsck e destaca, fazendo um inventário de recursos que ele identifica no trabalho do comentário:

“(...) 1. que a imagem em si não é má ou mentirosa (então não há condenação da filmagem) (...) 2. que é o comentário, o trabalho dos efeitos e a montagem que vem conotar, eventualmente instrumentalizar. A crítica se ausenta um tempo (aquele da filmagem à qual ela concede um tipo de benefício da dúvida: as imagens no fundo são sempre discutíveis) para melhor fazer o retorno a montagem, sítio verdadeiro da compreensão, e questionar a forma e a ideologia 3. a neutralidade do documentário é um código como qualquer outro. Raciocínio corolário: aquilo que não podemos mudar (um discurso é situado quer ele afirme, quer não) convém não dissimular mas ao contrário iluminar, colocá-lo em premissa. (...)”⁴⁹

Ao colocar uma indagação dos comentários em descontinuidade direta com as imagens, coloca também em movimento uma *imaginação política*. Coloca-se esta noção de *imaginação política*, emprestando-a do crítico de arte Georges Didi-Huberman que ao analisar os trabalhos de Bertolt Brecht comenta sobre sua montagem: “A montagem instaura com efeito uma tomada de posição – de cada imagem diante as das outras, de todas as imagens diante da história (...) na perspectiva de um trabalho inédito de *imaginação política*. (...)”⁵⁰ Com a descontinuidade, a montagem absorve o cinema como uma aproximação com aquilo que ele é simplesmente, uma montagem. Mas montagem que também posicionada pode historizar-se. Porque se posiciona para a história pode politizar a memória e transformar-se num espaço comum de indagação. Uma confraternização crítica audiovisual. No *Le tombeau d’Alexandre* (1992) ele diz literalmente: “Minha proposta é interrogar as imagens.” Frase

⁴⁸ OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos* – p. 241

⁴⁹ LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 65. “(...) 1. Que l’image en soi n’est pas mauvaise ou menteuse (donc pas de condamnation du tournage) ; (...) 2. que ce sont le commentaire, le travail des effets et le montage qui viennent la connoter, éventuellement l’instrumentaliser. La critique s’absente un temps (celui du tournage auquel elle concède une sorte de bénéfice du doute : les images au fond sont toujours dicutables) pour mieux faire retour au montage, siège véritable de la maîtrise, et questionner la forme et l’idéologie ; 3. la neutralité du documentaire est un code comme un autre. Raisonnement corollaire : ce qu’on ne peut pas changer (un discours est situé qu’il le dise ou non), il convient non de le dissimuler mais au contraire de le mettre en lumière, de le poser en prémisses. (...)» (tradução nossa)

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position – L’oeil de l’histoire, I* p. 119 « Le montage instaure en effet une prise de position – de chaque image vis-à-vis des autres, de toutes les images vis-à-vis de l’histoire – (...) dans la perspective d’un travail inédit de l’imagination politique. (...) » (tradução nossa)

lapidar! Este esforço comum do autor para o espectador - que visualiza o processo de produção, ao mesmo tempo em que desfruta a obra. Assim este trabalho tem como interrogação poder investigar dentro do filme *Le fond de l'air est rouge* (1993) as estratégias formais de criação deste filme que parecem querer representar as últimas ruínas das barricadas de uma história que se queria enterrada pelos poderosos. Os fragmentos subterrâneos de uma história política *malgré tout* dos anos sessenta.

Certamente este material não servirá como uma experiência guia para uma crítica da obra markeriana, (de maneira alguma se pretenderia a isso). Na medida em que, além de ser um mero trabalho de mestrado, figura entre os primeiros materiais de investigação acerca de Chris Marker no Brasil, pesquisa que é, portanto definitivamente embrionária. De maneira que considera-se um trabalho inicial e pioneiro. Reserva-se um lugar muito mais modesto. Bastaria ensaiar alguns passos no comentário da obra recolhida do autor. Se não for um farol, que sirva pelo menos como aviso aos navegantes, sobre águas que devemos evitar. Com a esperança de poder desenvolver com mais profundidade e com o tempo necessário para um trabalho de mais fôlego, num futuro, se possível: próximo.

Chris Marker é um cineasta de uma cultura inesgotável. Todas as suas obras carregam um sem número de referências ocultas, pistas enigmáticas de citações, de *clin d'oeils* sutis entre si e para uma pluralidade riquíssima de autores. Seria necessário um trabalho de pesquisa de anos para reunir todas as suas referências teóricas e culturais por ele invocadas e desdobrar suas consequências.

O intelectual, a poesia e a *práxis*

Talvez ele seja um dos últimos representantes, em grande medida, de um esforço de parte desta linhagem do cinema que foi suscitada aqui neste trabalho. Ela corresponde a esta canção clandestina que o intelectual invariavelmente de tempos em tempos busca entoar dentro da arte. Um esforço histórico por parte de gerações da “*intelligentzia* progressista” (em termos benjaminianos) de apropriar-se das artes menores e com certa crença, buscar apoderar-se dos novos instrumentos. Como Marker fez durante toda sua vida com as novas mídias e linguagens. O comentário via montagem de citação, ou via paradoxo com a imagem, é o recurso estético que permite constante contraponto, que é posicionamento, como vínhamos desenvolvendo. É na filmografia de Chris Marker onde estética e política tornam-se inextrincáveis. Por isso já não se trata apenas do dilema do autor cinematográfico. É o filósofo

que quer agarrar a irmã poesia e levá-la para marchar “à francesa”. Como diz Alexandre Astruc: “Se Decartes estivesse vivo ele faria cinema”.⁵¹ Indicando que o cinema é um espaço da filosofia. É também este escritor de câmera na mão, que com Benjamin nos dirige um aceno, para que os intelectuais não temam a falsa antinomia que se estabeleceu por estes tristes tempos entre estética e política, que quebrem a barreira entre imagem e escrita, entre tomada de posição e criação.

Não se reduz também ao problema do “autor”, numa temática limitada que colocasse uma máscara de gênio em Marker, porque este trapeiro de imagens e colecionador de recortes da vida humana pelos documentos audiovisuais tem o pudor e a ternura da História como ponta de lança. De modo, que para além do cinema em si, utiliza-o como instrumento de mobilização de um imaginário filosófico, histórico e político para interrogar criticamente as imagens. É também enquanto filósofo, intelectual ou teórico, em sua concepção estrita e clássica que a figura dele manter-se-ia desconfortável e inadaptada. Pois poeta da memória, seguindo a lição do cidadão Welles, Marker também nunca abandonaria nos traços mais marcantes de seu estilo a soberba cantilena de um *lirismo* intrínseco ao olhar:

“(…) Um filme só é realmente bom quando a câmera é um olho na cabeça do poeta. (...) Se o cinema não tivesse nunca sido confeccionado pela poesia, ele teria continuado uma simples curiosidade mecânica e seria exibido ocasionalmente como uma baleia empalhada. Tudo o que é vivo, e por via de consequência, tudo o que é comercialmente negociável – deriva da capacidade de uma câmera de ver. Ela não vê naturalmente no lugar de um artista, ela vê com ele. A câmera tem estes momentos, e é muito mais um aparelho registrador, ela é um caminho por onde nos chegam mensagens de um outro mundo, que não é mais o nosso e que nos introduz no coração do grande segredo. (...)”⁵²

Chris é esta correspondência oculta entre um conjunto de autores, ele está no *coração do grande segredo*. Não é um filósofo *strito sensu*, nem um teórico de tipo interno do “Café Abismo”, ou habitante impassível de uma torre de marfim inatingível. Não reduz nunca sua produção à literatura, teoria ou trabalho acadêmico, porque afirma sua liberdade pela poesia da

⁵¹ ASTRUC, Alexandre. « Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo » in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, p. 325.

⁵² WELLES, Orson. “Le film est un ruban de rêves” in *Welles* par Maurice Bessy p. 92-93« (...) Un film n’est réellement bon que lorsque la caméra est un œil dans la tête du poète. (...) Si le cinéma n’avait jamais été façonné par la poésie, il serait resté une simple curiosité mécanique et serait exhibé occasionnellement comme une baleine empaillée. Tout ce qui est vivant – et, par voie de conséquence, tout ce qui est commercialement négociable – dérive de la capacité qu’a la caméra de voir. Elle ne voit pas naturellement à la place d’un artiste, elle voit avec lui. La caméra, à ces moments-là, est beaucoup plus qu’un appareil enregistreur, elle est une voie par où nous parviennent les messages d’un autre monde, un monde que n’est pas le nôtre et qui nous introduit au cœur du grand secret. (...) » (tradução nossa)

prosa do ensaio filmado. Também não é um autor maldito, embora se mantenha sempre, de uma maneira ou de outra, marginal.

Alguns buscam atacar seu sentimentalismo. E, no entanto, o que vemos é que ali onde ele soa conservador, existe apenas a *perplexidade*, o espanto diante da modernidade. Seu olhar sobre o Japão. Seu olhar sobre Berlin, depois da queda do muro. Sobre Moscou, depois da queda da *Perestroika*. Existe ali apenas a perplexidade diante da barbárie humana, seu olhar sobre o extermínio concentracionário nazista, seu olhar sobre o Vietnã. De alguma maneira, leva os olhos à cabeça, que vive povoada destas mãos fantasmagóricas, que são nada mais nada menos que a *práxis*, oferecida como metáfora e que interpela para olharmos com a cabeça de Janus - não as portas dos templos e das capelas, mas as pistas de decolagem *La jetée* (1962) que o cinema nos oferece, como decifração das imagens-enigmas-signos do Real, como instrumento desta estranha filosofia, que é a poesia da memória e do esquecimento de Chris Marker. Toda história humana é fruto da *prática*. Esta prática fatalmente indaga o olhar e indaga o gesto da câmera, portanto o gesto de todos nós, na medida em que participamos do olhar da narração *over* pelo posicionamento da palavra diante do mundo que assistimos em comunhão.

Os gatos da liberdade

Por outro lado, também existe uma economia radical da tomada da palavra por parte do autor, e isso também representa algo. Quando escreve nunca se debruça sobre o filme contando anedotas de percurso, sempre fala Marker - o escritor, o artista que: assume a palavra escrita, como linguagem, para redistribuir no papel os paradigmas poético-filosóficos do autor. Trabalha aí, com a síntese e pelos detalhes.

De forma que, toda pesquisa que se debruça sobre ele, lida com traços de algo envolto em uma aura hermética, como acontece no caso desta fita em questão. Mas basta içar algumas pistas, para avistar percursos de investigação. Para tanto são fundamentais textos de amigos seus e colaboradores e os textos de divulgação que acompanharam o filme em suas diversas edições. São recorrentes as referências de vários comentadores sobre seu amor obsessivo por gatos. No texto “Le chat est aussi une personne” ⁵³ (“O gato também é uma pessoa”), publicado em sua juventude na Revista *Esprit* parece insinuar-se algo que nos permitiria uma

⁵³ MARKER, Chris. *Esprit*, No. 186, Janeiro 1952.

aproximação entre o posicionamento de invisibilidade de Chris como cineasta e este lugar enigmático que ocupam corujas e gatos no imaginário de sua obra.

Este texto de Marker, escrito como um comentário a uma exposição de gatos num hotel de Paris inverte o lugar do gato. Já não é o humano que possui os gatos, mas ao contrário, (como ele ainda retomaria em *Les chats perchés* (2004) ⁵⁴): trata-se do gato “e seu humano”.

“(…) Nós não temos gatos, são os gatos que nos tem. Os gatos são deuses. A forma mais corrente e acessível de deus, isto está fora de discussão. Mas não poderíamos ainda compreender melhor a sua descrição, o seu dever de invisibilidade, o esforço incessante que eles fazem para se interessar pelos ratos, pelas bolas, pelas gatas também, para nos incitar a respeitar seu incógnito de deus? (...)” ⁵⁵

(Fotograma do filme *Le chats perchés* (2004) Dir.: Chris Marker)

Marker invoca até para a Igreja, na medida em que *Esprit* era uma revista ligada a católicos heterodoxos abertos à filosofia contemporânea e aos esforços franceses do pós-guerra: “(...) Esta tendência natural a dialogar com os planetas que parece impregnar a Igreja a

⁵⁴ Neste filme mais que em qualquer outro Marker consegue desgrenhar, vociferar toda sua paixão pelos felinos.

⁵⁵ MARKER, Chris. *Esprit*, No. 186, Janeiro 1952 “(...)Nous n'avons pas des chats, ce sont les chats qui nous ont. Les chats sont des dieux. La forme la plus répandue et accessible du dieu, cela est hors de discussion. Mais ne pourrait-on mieux comprendre leur discrétion, leur devoir d'invisibilité, l'effort incessant qu'ils font de s'intéresser à des souris, à des pelotes, à des chattes aussi, pour nous inciter à respecter leur incognito de dieux? (...)” “(...)cette tendance naturelle à dialoguer avec les planètes qui semble saisir l'Eglise à un niveau élevé de la hiérarchie, se consacre à un niveau plus humble, à la perpétuation de relations simples et pures avec le monde animal.(...)” (tradução nossa)

um nível elevado da hierarquia, se consagra a um nível mais humilde, à perpetuação de relações simples e puras com o mundo animal. (...)”⁵⁶

Seria difícil adentrar, a partir destas irônicas colocações de Marker, em alguma explicação que arriscasse determinar uma relação geral do autor com uma idéia de natureza, mas entrevemos algum ponto sobre o problema geral. Cujo desdobramento, depende da análise filmográfica detida caso a caso, pois não se trata de um discurso doutrinário prosaico.

Está no registro markeriano da irreverência, onde falar de gatos nunca é apenas falar de gatos. Mas também cujo subtexto nunca é imediatamente identificável. Os gatos são deuses. Deuses escondidos, a forma acessível de Deus. No entanto, sua invisibilidade deseja nos incitar a respeitar seu anonimato de Deuses.

Mas dois pontos são importantes de serem levantados. Primeiro este “dever de invisibilidade”, reservado aos gatos, não parece de forma alguma aleatório, nem parece uma exclusividade dos felinos. Ele é próprio do que vislumbramos como lugar tradicional para uma câmera dita “subjativa”. Câmera de utilização recorrente na obra markeriana. O segundo ponto é o duplo movimento de ida aos detalhes: às menores coisas, aos “pequenos” como se dirá na Bíblia. Ou se emprestarmos um pouco mais de intenções, poderíamos dizer aos “perseguidos”, como dirá Godard e muito tempo antes a “*les damnés de la terre*” (“condenados da terra”) como entoará o primeiro verso do hino da primeira Internacional.

Estes gatos pequenos que observamos em sua divindade escondida. Estes deuses que observam outros, ainda menores, e que deles, em espiral, se desenha um duplo movimento de ida aos detalhes, por assim dizer. Assim como os gatos se mostram tão atenciosos aos menores gestos, assim também, a Igreja deve dialogar com planetas e porque não: com gatos. Em sua simplicidade e pequenez. “Deus está nos detalhes”⁵⁷ como dirá um outro.

O gato, como a câmera markeriana, instaura sua divindade, a partir de uma revelação de um divino oculto dos detalhes. Portanto, o gato observador de detalhes é também uma parábola do olhar desta câmera que muitas vezes vê sem querer ser vista. Fruto de um raro instinto fotográfico e caçador, muito comentado por alguma historiografia da fotografia como é o caso de Susan Sontag em *Sobre a fotografia*, é recorrente a imagem da caça como parábola do trabalho da câmera, essa constante é uma problemática central, por isso seria bom retomar um trecho que já citamos - agora com um recorte mais amplo:

⁵⁶ MARKER, Chris. *Esprit*, No. 186, Janeiro 1952

⁵⁷ Mies Van Der Rohe s/r

“- A foto é a caça, é o instinto da caça sem a vontade de matar. É a caça aos anjos... Perseguimos, miramos e atiramos e - clac! No lugar de um morto, nós fazemos o eterno.
- Em suma uma espécie de arte inferior, a arte de olhar a arte.”

(...)

“- Há a vida e há o seu duplo, eh! Além disso, é aí, é aí que está a armadilha. A força de se aproximar dos rostos, você tem a impressão que participa a sua vida e morte de rostos vivos, de rostos humanos. Não é verdade: se você participa a qualquer coisa, é a sua vida e a sua morte de imagem...(.)

- Sim, é isso... É um pouco como a televisão... que transforma tudo em televisão, tudo que ela toca(...)
Você não é informado sobre o mundo, você assiste o espetáculo do mundo.

- Muito bem, a televisão. Está viva, é alegre, poderíamos dizer que é um aquário com um papagaio no interior.”

A caça é uma imagem privilegiada da representação da memória na história da filosofia. Paul Ricoeur diz em *A memória, a história, o esquecimento*: “Toda lembrança é uma caçada!”⁵⁸ De modo, que este olhar felino e caçador markeriano e de peregrino viajante também quer colocar em movimento este repertório conceitual. Marker em todo momento parece colocar em jogo sistemas de relação entre som e imagem que tensionam nossa relação com a imediaticidade e põem em questão uma violência ontológica cinematográfica. Eles tentam a todo o momento restituir à fotografia um espaço sem ilusões. Trocar olhares com o cinema.

Mas trocar olhares com o cinema não é apenas transitar na alegoria da caça, é também do olhar felino que representa uma utopia de ternura e liberdade. No conto de François Maspero⁵⁹ “Les chats de la liberté” (“Os gatos da liberdade”), (pensando sua fala pela citação de outros), o gato Caliban parece concentrar a representação, daquilo que Marker chamou em *Le tombeau d’Alexandre* (1992) de “impaciência do futuro”. Uma alegoria da utopia se esconde entre os felinos, na sua resistência ao poder, na sua autonomia, no seu interesse, na sua estetização da inteligência. Maspero chega a levantar uma revolução felina em curso. O que ele chama de *revolução de veludo*, ele pergunta, insinuando uma irônica correspondência de Luc, o personagem do conto, com a adoração de Marker pelos felinos:

“(...) Luc continuava inconsolável desde a partida de Caliban. Mas só de pensar nos gatos da liberdade ele se confortava. Talvez, depois de tudo, a *revolução de veludo* já tivesse começado. E se os gatos não fossem mais sozinhos? E se os humanos enfim, traissem clandestinamente sua espécie, decididos a os ajudar? E se os gatos tivessem aceitado essa aliança? E se Caliban tivesse decidido juntar-se a eles? Essa idéia, qual uma melodia interior imperceptível lhe dava coração a obra.”⁶⁰

⁵⁸ RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. p. 30

⁵⁹ Escritor que também já foi personagem de um pequeno documentário de Chris Marker *On vous parle de Paris: Portrait de François Maspero – Les mots ont un sens* (1970), onde aparece a significativa colagem de uma fotografia com um balão, dizendo: “Esconda-se objeto!” (“Cache-toi objet”),

⁶⁰ MASPERO, François. *Les chats de la liberté*, encarte que acompanha o DVD *Chats perchés* (2004) « (...) Luc ne pouvait toujours pas se consoler du départ de Caliban. Mais de penser aux chats de la liberté le réconfortait.

A *revolução de veludo* é uma representação dessa utopia animal de solidariedade. A subjetividade markeriana é forjada na ternura do gesto felino. O olhar também é aveludado como os dos gatos.

(Fotograma do filme *Les chats perchés* (2004) /Dir.: Chris Marker com manifestantes carregando uma faixa dizendo: “Façam gatos e não a guerra!!!”)

Estas cenas clássicas que se reproduzem em vários filmes seus, onde as pessoas fotografadas permanecem encarando a câmera. Encarando o espectador e encarando o autor. Ali ele destaca a “igualdade do olhar”. Nesta concepção de Marker reside um elemento fundamental para compreensão de quais são as operações entre o ponto de vista documentário e o ponto de vista fotográfico de seus filmes. O elemento de igualitarismo dos olhares que apregoa Marker não é uma constante gratuita vulgarizada - ela tem revezes, posições específicas dentro das narrativas do filme, onde cada uma readquire outro sentido conforme a situação. Mas bastaria por enquanto sublinhar a importância deste recurso, como um traço

Peut-être, après tout, la révolution de velours avait-elle déjà commencé. Et si les chats n’allaient plus tout seuls? Et si des humains avaient enfin, trahissant clandestinement leur espèce, décidé de les aider? Et si les chats avaient accepté cette alliance? E si Caliban avait décidé de les rejoindre? Cette idée, telle une mélodie intérieure imperceptible, lui donnait du coeur à l’ouvrage. » p.14 (tradução nossa)

marcante de seu estilo. Arnaud Lambert comenta num pequeno parágrafo de forma sintética, num capítulo onde ele enfatiza o rosto: “O rosto humano é o filtro corretivo de onde nos servimos para verificar a justeza das perspectivas, para nos assegurarmos da ascendência dos fins sobre os meios, da felicidade e da idéia da felicidade.”⁶¹

Mas atrás do rosto, se esconde numa identidade subterrânea. Na dupla cumplicidade atrás da câmera, o olhar de espectador-autor. Significa que o fotógrafo que olha - é olhado, ao mesmo tempo - e tudo o que a câmera tem de intrusiva na vida concreta se inverte e é o fotógrafo o olhado, é ele que sente a fugaz sensação de virar o olhar e compartilha com o espectador esta estranha visibilidade e reflexão. Ao mesmo tempo, eles comungam com a linguagem dos olhos, a fraternidade audiovisual markeriana. Quando ele questiona todo o ensino documentário sobre a recusa de tomar as pessoas olhando para a câmera é esta comunhão que ele reivindica. A montagem torna-se, de alguma maneira, uma dança das idéias partilhadas.

(Fotograma do filme *Les chats perchés* (2004)/ Dir.: Chris Marker, com o outdoor de um gato no metrô de Paris.)

⁶¹ LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 25. “(...)Le visage humain est le filter correctif don’t on se sert pour vérifier des perspectives, s’assurer de l’ascendance des fins sur les moyens, du bonheur sur l’idée du bonheur. (...)» (tradução nossa)

Comentários II

O ensaio como forma (do filme)

A inaugural caracterização baziniana

“É preciso demolir a Sorbonne e colocar Chris Marker no lugar.”
Henri Michaux (D'après Anatole Dauman)⁶²

"A maneira de Chris? Uma forma de guardar as distâncias, de manejar a ironia, de fazer momices e de fazer dar cambalhotas à realidade. Mas este cinema de ilusão existe apenas para mascarar uma sensibilidade à flor da pele, interrogações angustiadas sobre o devir do homem um prurido de justiça que nunca o deixa descansar."
Serges Zeyons⁶³

“Nós vemos, o ensaio é o domínio da recondução perpétua do questionamento: o ensaísta interroga o estado das coisas assim como esta interrogação ela mesma, quer dizer no fundo, (Marker) ele mesmo. (...)”
Arnaud Lambert⁶⁴

Como se vê Chris Marker é um autor de cepa rara. Safra em cujo rótulo desgastado nada se lê. Um peregrino de câmera no pescoço, tomando notas da paisagem e conspirando com o tempo. Um autor misterioso que recusa a se expor de maneira prosaica. Pois melhor então, seria adotar por precaução, preservar-se e deixar falar a sensatez dos que primeiros interpretaram sua obra. Como a sábia e terna caracterização que deu certa feita André Bazin ao comentar a obra deste imponderável autor:

“(…) Eu proporia a seguinte definição aproximativa: « *Cartas da Sibéria* » (1957) é um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana passada e contemporânea. Ou ainda, adaptando a fórmula de Vigo sobre « *A propósito de Nice* » (1930) (« Um ponto de vista documentado »), eu diria: um ensaio documentado pelo filme. A palavra importante sendo esta do ensaio entendido no mesmo sentido que em literatura: ensaio ao mesmo tempo histórico e político ainda que escrito por um poeta. (...)”⁶⁵

Bazin caracteriza Marker como um cineasta que faz ensaios histórico políticos documentados. Ele escreve que *Lettre de Sibérie* (1957) faz parte de uma de suas obras

⁶² MICHAUX, Henri. Citado por DUBOIS, Philippe. in *Théorème, Recherches sur Chris Marker* « Il faut raser la Sorbonne et mettre Chris Marker à la place » (tradução nossa)

⁶³ ZEYONS, Serge *O bestiário de Chris Marker*, p. 87.

⁶⁴ LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p.66 « (...) On le voit, l'essai est le domaine de la reconduction perpétuelle du questionnement : l'essayiste interroge l'état des choses ainsi que cette interrogation ell-même, c'est-à-dire, au fond, (Marker) lui même. (...) » (tradução nossa)

⁶⁵ BAZIN, A. “Chris Marker” in *Le cinéma de la Libération à la nouvelle Vague (1945-1958)* p. 258. « Je proposerai la définition approximative suivante: « *Lettre de Sibérie* »(1957) est un essai en forme de reportage cinématographique sur la réalité sibérienne passée contemporaine. Ou encore, en adaptant la formule de Vigo sur « *A propos de Nice* »(1930) (« Un point de vue documenté »), je dirai: un essai documenté par le film. Le mot important étant celui d'essai entendu dans le même sens qu'en littérature: essai à la fois historique et politique encore qu'écrit par un poète. » (tradução nossa)

iniciantes, mas o texto inaugural guarda algo de profético e a definição poderia facilmente se estender a toda obra de Marker. Ainda que Bazin não tivesse acompanhado a continuidade da carreira do cineasta, apresenta através deste artigo questões premonitórias que são visíveis em todos os trabalhos posteriores. Marker ele mesmo, apesar de seu silêncio sepulcral um dia se autodefiniu como cine-ensaísta, por isso essa problemática vai adquirir uma importância maior nesta investigação. Ele comenta:

“(…) Eu sou um ensaísta, eu não sou um romancista. Você fala de um cinema revolucionário como existe uma gráfica revolucionária; o cinema é um sistema que permite a Godard ser um romancista, à Gatti fazer teatro e a mim ensaios, é tudo, mas não existe nenhuma relação entre estes filmes. (...)”⁶⁶

Mure e o ensaio como projeto de cinema

Desenvolvendo um pouco mais, ainda que seja para ilustrar, podemos utilizar o texto de José Mure, “Essai de définition de l’essai au cinéma”.⁶⁷ Ele relembra que o termo ensaio é etimologicamente derivado do latim: *exagium* = “balanço”. Para Mure, o cinema ensaio não é definível *a priori*. A coletânea de textos sobre a temática *L’essai et le cinéma*, onde são recorrentes as referências a Marker e da qual o ensaio de que falaremos faz parte, é um esforço salutar. Um esforço que, segundo alguns, não se esgota pelo levantamento da fortuna crítica dos textos que concebem o ensaio na literatura. Seria necessário refletir sobre os problemas da idéia do ensaio diante das especificidades do cinema.

No entanto, por agora sua definição ainda deveria resignar-se à referência a partir da problemática literária. Daí serem marcadamente basilares as experiências de ensaio no cinema (ambas levantadas também por J. Mure), ligadas ao processo de roteirização e concepção, ainda que não concluídas, como as de Alexandre Astruc, ao querer filmar o *Contrato Social*, de J-J. Rousseau, e de S. Eisenstein em sua busca por filmar a obra da Crítica da Economia Política, de K. Marx, o *Capital*. O cinema ensaio estaria presente nestes projetos.

Poderíamos sintetizar a idéia “do ensaio como projeto de cinema”, de maneira geral e abstrata, como trabalhos com certa ênfase no texto. Mas Mure descreverá melhor, ao

⁶⁶ MARKER, Chris. Citado por LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 62 “(...) Je suis un essayiste, je ne suis pas comme un romancier. Vous parlez d’un cinéma révolutionnaire commil existe une imprimerie révolutionnaire; le cinéma c’est un système qui permet à Godard d’être un romancier, à Gatti de faire du théâtre et à moi des essais, c’est tout, mais il n’y a aucun rapport entre ces films.(...)” (tradução nossa)

⁶⁷ MURE, J. “Essai de définition de l’essai au cinéma” in *L’essai et le cinéma* org. LIANDRAT-GUIGUES, S. et GAGNEBIN, M. p. 37 (tradução nossa)

determinar estas características para uma definição, com a ressalva “apesar de tudo” no título do fragmento. Segundo ele, o filme ensaio:

“(…) trabalha com materiais culturais (...);(sua) estruturação visa restabelecer relações significantes entre esses materiais que revelam no interior, um processo de rupturas e derivados um pensamento,(...) um ato (...); (ele) revela uma escritura reflexiva que propõe simultaneamente uma experiência de formalização da experiência, um discurso e uma reflexão sobre este discurso(...); implica a presença do ensaísta (...)” e “(...) privilegia a comunicação dialógica que coloca o espectador como interlocutor(...)”⁶⁸

Primeiro apanhado de uma análise tipológica do cinema ensaio em Marker

Ao final do texto de Mure, “apesar de tudo” não concluímos nenhuma definição fechada. Mas vão de qualquer maneira se esboçando certas tipificações. Mure enumera possibilidades para uma tipologia do registro de formas narrativas do cine-ensaio. Acrescentamos aqui filmes de Marker em paralelo como exemplo, ao lado dos conceitos levantados por Mure, para ilustrar essa imediata identidade entre as categorias levantadas e os filmes do autor:

Carta (*Sans Soleil* (1982));
Diário íntimo (*Level Five* (1996));
Confissão (*Lettre de Sibérie* (1957));
Memória, entrevista, arte poética (*Le fond de l'air est rouge* (1977));
Auto-retrato, caderno de viagem, cine-anotações (*Lettre de Sibérie* (1957)) ⁶⁹.

É surpreendente que, ao listar estas formas, podemos perceber rapidamente que Marker já transitou por todas elas e que são velhas conhecidas do nosso autor. Portanto, estamos tratando exatamente dos registros de texto que compõem a matéria prima de seu estilo pessoal, uma subjetividade forte impressa no espírito crítico do comentário e da montagem. Mure também esboça uma enumeração de tipologias de subgêneros do cinema ensaio onde observamos exatamente o mesmo fenômeno de paralelismo. Vejamos, ainda que sem muito rigor, como ele dispõe o cinema ensaio entre os temas e como se relacionam aos filmes de Marker:

⁶⁸ MURE, J. – “Essai de definition de l’essai au cinéma” in *L’essai et le cinéma* org. LIANDRAT-GUIGUES, S. et GAGNEBIN, M. p. 37 trad. N.B.

⁶⁹ Acrescentei ao lado das formas narrativas propostas por José Mure, os filmes de Marker que, a meu ver, melhor se adequam para ilustrar, de maneira mais direta, o paralelismo do seu cinema e o cine-ensaio. No entanto, outros poderiam ser citados, pois estas formas narrativas são recorrentes em todos eles. Para filmografia completa do autor: LUPTON, Catherine. *Chris Marker, Memories of the future*, p. 243. Ou na filmografia visionada no fim da dissertação.

- Político (*Le fond de l'air est rouge*, (1977);
- De arte (*Les statues meurent aussi* (1953);
- Sobre cinema (*A.K.* (1985) ; *Une journée de Alexandrovitch* (1999), *Le tombeau d'Alexandre* (1993) - respectivamente filmes que abordam os cineastas: A. Kurosawa, A. Tarkovsky e A. Medvedkine);
- Históricos (*On vous parle de Prague: Le deuxième procès d'Arthur London* (1969)),
- Consagrados a um objeto ou lugar (*Le joli mai* (1962));
- Biográfico (*On vous parle du Brésil: Carlos Mariguella* (1970), *On vous parle de Paris: Le mots ont un sens – Portrait de François Maspero* (1970)).

Portanto, se nos apoiássemos em Mure, Marker seria definitivamente um cine-ensaísta *par excellence*, um pioneiro do cinema ensaio, como aguçadamente nos apontava Bazin em 1958. Pesquisar o cinema ensaio seria pesquisar Chris Marker. O ensaísmo seria a experiência do escritor que faz filmes.

O gênero entrincheirado, entre o documentário e a ficção, primeira pontuação astruciana

Segundo a caracterização de Mure, como colocávamos um pouco antes, “apesar de tudo” não se deve encerrar o cinema ensaio num “gênero” cinematográfico. Pois para se definir como “gênero”, o cinema ensaio se afirmaria fundamentalmente pela sua negatividade, pela diferença. Ficaria ele no meio, entrincheirado entre o documentário e a ficção, na ambigüidade e na indefinição. Questão que também fora pontuada nos primeiros ensaios de Alexandre Astruc: “A linguagem não é nem a da ficção, nem a da reportagem, mas a do ensaio”; (*“La langage n'est ni celui de la fiction, ni celui du reportage, mais celui de l'essai.”*)⁷⁰ Essa indefinição provoca uma incontornável ambigüidade para a busca de uma concepção de ensaio definitiva que fosse funcional para o esclarecimento da problemática.

Como destacam alguns autores no *L'essai et le cinéma*, especificamente nesse ponto, Astruc se aproxima de algumas caracterizações que fazia T. W. Adorno no campo do ensaio literário e seu papel para as mutações contemporâneas no universo das ciências humanas.

⁷⁰ Citado por Suzanne Liandrat Guignes em “Un art de l'équilibre” in *L'essai et le cinéma* org. LIANDRAT-GUIGUES, S. et GAGNEBIN, M.

Adorno e “O ensaio como forma” (do filme)

No texto “O ensaio como forma”, de Adorno, o ensaio resvala na forma artística, no entanto, permanece disperso diante do diagnóstico geral de que “A separação entre ciência e arte é irreversível” ⁷¹. O ensaio, para Adorno, é um filho da “outra”, um gênero “bastardo”, que “recua assustado diante da violência do dogma” e “não se deixa intimidar pelo pensamento profundo que contrapõe verdade e história.” ⁷²

O ensaio “se recusa a definir seus conceitos” ⁷³ ou, mais adiante, (...) “para o ensaio os conceitos não precisam de definição para ser determinados, (...) apenas se tornam precisos por meio das relações que engendram entre si.” ⁷⁴

Em outro momento:

“O ensaio tem a ver, todavia com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes.” ⁷⁵

A problemática da indefinição dos conceitos, essa tendência do ensaio para “os pontos cegos de seus objetos”, seria uma especificidade da forma que traz em si “marcas de uma ordem repressiva” que reenviam o ensaio, por inadequação, para este labirinto de não lugares, por onde ele transita entre a “filosofia veraz aferida por valores eternos”, a “ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas,” e a “arte intuitiva, desprovida de conceitos.” ⁷⁶ Portanto, a indefinição dos conceitos parece estar mais latente neste último ponto, que é diretamente ligado ao aspecto crítico do ensaio, aspecto este que vem diretamente dessa não divisão implícita entre ciência e arte na sua forma. Como dirá: “Na verdade todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram.” ⁷⁷ De forma que

⁷¹ ADORNO, T. W. - “O ensaio como forma” in *Notas de Literatura I* p. 20.

⁷² Ibid., p. 25.

⁷³ Ibid., p. 27.

⁷⁴ Ibid., p. 28. - Esta última citação tem especial importância, essa ênfase nas “relações que os conceitos engendram entre si” para a caracterização relação da forma ensaio com os conceitos, vai ser relevante mais a frente, para a interpretação das questões de montagem no filme *O fundo do ar é vermelho*.

⁷⁵ Ibid., p. 44.

⁷⁶ Ibid., p. 22.

⁷⁷ Ibid. p. 29.

Adorno confere à linguagem e à forma o estatuto de ponto de partida. Um lugar onde o ensaísta resolve as contradições da indefinição dos conceitos.

O paradigma formal é um problema da arte e não da “ciência sólida”, porque não se trata exclusivamente de um problema de método (pois este estaria desencadeado do objeto), mas de formas precipitadas pelo conteúdo. Adorno, citando Lukács, ressalta “(...) como ele apenas as ordena (as coisas/os objetos) novamente sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem sempre de dizer a “verdade” sobre elas, encontrar expressão para sua essência.”⁷⁸ Como se fosse um raro trabalho de *montagem*.

Em outra citação de Lukács, agora comentando Montaigne (avô e patriarca da forma do ensaio): “(...) o ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal ele nada tem a oferecer além de explicações dos poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias idéias.”⁷⁹ É como se a forma ensaio retirasse da arte esta espécie rara de busca experimental da liberdade na indefinição dos conceitos de teorizar, sem recear a indeterminação, sem recear nunca encontrar aquele “algo definitivo”, pois se mantém cética diante das demandas por definição.

Os conceitos se bastam quando estão em movimento, na relação que estabelecem entre si, conforme sua disposição. Seja por associações, contrastes ou contradições, não devem nunca fixar-se ao ponto de cercear essa mobilidade fundamental. Seu lado de “arte intuitiva” permite-lhe essa abertura e disponibiliza assim certa envergadura para a liberdade. Nesse sentido o gênero ensaio quer estabelecer certa impermeabilidade ao esquema tradicional de gêneros, filosofia ou arte, documentário ou ficção, ele transita.

Existe um paralelismo forte entre estas questões que nos levanta Adorno sobre a problemática dos conceitos na forma do ensaio e o problema da definição do cinema-ensaio. O filme *O fundo do ar é vermelho* (1977) é um exemplo vigoroso e intrigante desse processo dentro da experiência cinematográfica. Todos os problemas aqui levantados aparecem de uma ou outra maneira em nosso filme. Esta mobilidade labiríntica dos conceitos está na aspereza da linguagem, na forma do filme que iremos analisar. No entanto, não se trata da indefinição tal e qual um pensamento heterodoxo, mas recuperado socialmente, como é o caso do pós-moderno, que precipitadamente poderia, vulgarizando, solicitar de nosso autor uma interpretação vaga do mundo. Também não iremos aqui, de maneira alguma, pretender colocar em movimento toda a carpintaria conceitual que, em seu rigor, Adorno dedica ao problema do

⁷⁸ Ibid. p. 16 Apud LUKÁCS, G. *Die Seele und die formen* (Alma e as formas) p. 29

⁷⁹ Ibid. p. 25 Apud LUKÁCS, G. op. cit. p. 21

ensaio. Jogamos primeiramente com impressões de questões que parecem pertinentes para pensar a forma dos filmes de Marker diante do debate do gênero de cinema ensaio, suscitado a partir da análise de Bazin sobre outro filme. Impressões que facilitam, através da retomada de outras obras e o estilo do autor, a aproximação ao objeto *Le fond de l'air est rouge* (1977). Será necessário também se chegar a certo esboço do estilo markeriano, nos pontos de debate que suscitam o conjunto de sua obra e como podem eles nos oferecer perspectivas para a interpretação de sua atitude enquanto autor.

Câmera-caneta - Chris Marker e Alexandre Astruc

Voltemos ao *princípio*, um momento após o *intermezzo* adorniano. Bazin caracterizava *Lettre de Sibérie* (1957) como: “(...) um ensaio documentado pelo filme. Sendo “ensaio” a palavra importante, entendida no mesmo sentido que em literatura: ensaio ao mesmo tempo histórico e político ainda que escrito por um poeta. (...)”⁸⁰ Portanto, um ensaio histórico-filosófico documentado em filme, “ainda que escrito por um poeta”. Essa poesia é um detalhe imprescindível de se ressaltar na interpretação de Bazin, pois é uma chave fundamental para se compreender o registro de lirismo que marcadamente se evidencia nos comentários markerianos. Ela reinvoca o projeto welliesiano, câmera terceiro olho na cabeça do poeta.

Também é comum a todos os críticos e comentadores aos quais tive acesso e que trabalharam a obra de Chris Marker (diga-se de passagem, infelizmente não são muitos), a exaltação do papel determinante dos comentários em seus filmes. Bazin era conhecido de Marker nos escritórios e oficinas do *Travail et Culture*⁸¹ (espaço de organização oriundo da Resistência francesa), eram bons amigos e Marker chegou a ser convidado para ser diretor dos *Cahiers du Cinema*. Em todo caso, de maneira alguma ele rebaixa um artigo seu para gracejar com o amigo (algo como “apesar de poeta...”). Conhece o talento de Marker como escritor e intelectual e, portanto quer claramente apresentar um diagnóstico aguçado de sua cinematografia. Nada é arbitrário, Bazin não permitiria que o texto degenerasse em banalidades anedóticas. Ele quer apontar ao amigo aquilo que identifica como mais transformador no filme do cinéfilo recém convertido em cineasta.

⁸⁰ BAZIN, A. “Chris Marker” in *Le cinéma de la Libération à la nouvelle Vague (1945-1958)* p. 258

« (...) un essai documenté par le film. Le mot important étant celui d'essai entendu dans le même sens qu'en littérature: essai à la fois historique et politique encore qu'écrit par un poète. (...) » (tradução nossa)

⁸¹ Citado por vários autores, ex.: op. cit. LUPTON, Catherine. *Chris Marker, Memories of the future*, p. 13 e POURVALI, Bamchade – *Chris Marker* p. 9

Seria conveniente para examiná-lo com mais proximidade atentar para esse detalhe precioso, que nos oferece Bazin. Como poderíamos interpretar este lugar da poesia e da escrita na análise da obra deste escritor de ensaios, ainda que poeta? É Catherine Lupton, em seu livro *Chris Marker, Memories of the future*, que irá trazer elementos significativos para se interpretar com legitimidade como Marker posiciona o lugar da escrita e seu ponto de partida para o cinema. Segundo Lupton, existem: “(...) ecos de som de Astruc no artigo Corneille no cinema” (...) “*echoes of Astruc sound in marker’s article Corneille au cinema.*”⁸² Esta aproximação com os textos de ambos permite certificar um apontamento de adesão por parte do autor ao celebrado projeto do *camera-stylo* (câmera-caneta) de Alexandre Astruc. Portanto, esta imagem do nome, que trabalhamos no capítulo anterior, de um escrivinhador obcecado pela prosa do mundo, ao que parece, possui um valor determinante em Marker.

Mas voltando aos textos de Astruc e Marker, os dois são quase do mesmo ano, um 1948 e o outro 1949, e invocam na mesma época em que ambos faziam parte do Grupo dos XXX, grupo reunido em função de reivindicações para a filmografia curta metragista. E colocando-os lado a lado poderemos vislumbrar a simultaneidade e a correspondência entre o programa astruciano e Marker:

"(...) O cinema está em busca simplesmente de se tornar um meio de expressão, como aconteceu com as outras artes antes dele, em particular a pintura e o romance. Depois de ter sido sucessivamente uma atração distante, um divertimento análogo ao teatro de *boulevard* ou um meio de conservar as imagens da época, pouco a pouco ele se torna uma linguagem. Uma linguagem, quer dizer, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, o quão abstrato ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como hoje se faz pelo ensaio ou pelo romance. É por isso que eu chamo essa nova era de '*caméra stylo*' (câmera caneta). Essa imagem tem um sentido bem preciso. Ela quer dizer que o cinema se desligará pouco a pouco desta tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata, do concreto para se tornar um meio de escrita tão adaptável e sutil quanto a linguagem escrita..."⁸³

Lupton tem razão em reivindicar esta influência. O texto de Marker, que veremos em seguida, trata aparentemente a pretexto de uma adaptação da peça *Horace* de Corneille para o cinema, no entanto, realizada por raparigas adolescentes do Liceu. Mas logo percebemos que tudo não passa de um bom motivo para se refletir com desenvoltura sobre o problema do cinema, da expressão, da técnica, da modernidade, da literatura e da juventude. Ele diz no texto:

⁸² LUPTON, Catherine. *Chris Marker, Memories of the future* p. 15

⁸³ ASTRUC, A. « Naissance d'une nouvelle avant garde, la caméra stylo » in *Écran Français*, no. 144, 30 de março de 1948, (tradução nossa) p. 13

“(…) Aproximemos isto das observações cotidianas, garotas que se estremecem ao som do *bebop*, garotos que folheiam com deslumbramento os álbuns de Matisse ou de Picasso, e admiremos essa geração que intercepta de antemão que a arte havia recentemente registrado da humanidade média, e se encontra enfim plena em sua técnica. Esperemos os filmes de amanhã, quando o progresso da democracia torne a possessão de uma câmera tão natural como àquela de uma caneta, Claire, Michelline, Francine ou Elizabeth nos darão, quer queiram, como Monique, fazer delirar as massas, ou que, como Jaqueline, elas tenham a sabedoria de desejar « que o espectador saia da sala levando um sentimento de apaziguamento depois do trágico, e que sua reflexão mais simples seja: “Eu não esquecerei este filme.” (...)”⁸⁴

O gesto de *markeritude*⁸⁵ que se esboça neste pequeno artigo da *Esprit*, vai estar presente nos passos seguidos por muito tempo depois na carreira de Chris Marker. Essa possibilidade que o avanço técnico oferecia para a dispersão do monopólio dos meios de produção audiovisual foi crucial para toda uma geração e vai marcar profundamente todo o seu cinema. Algo que, muitos anos mais tarde, ele irá nomear como “*Medvedkine syndrome*”⁸⁶, à qual vamos voltar num momento mais propício.

Cinéma-vérité X Cine-ma vérité e novos apontamentos bazinianos

Antes é interessante destacar que alguns comentadores confundem e exaltam Marker como: “o maior expoente do *cinéma-verité*”⁸⁷. Quando na verdade, antes mesmo de haver surgido uma proposta de movimento, ele já se filiava, ainda que ensaisticamente, a outra, cujos pressupostos de alguma forma já prenunciavam o *cinéma-vérité* rouchiano sob vários aspectos. Também são Pourvali e Lupton⁸⁸, quem nos apontam que o filme *Le Joli mai* (1962) possui um significativo diálogo, não exatamente um contraponto, mas certa transversalidade com o

⁸⁴ MARKER, Chris. “Corneille au cinéma” in *Revue Esprit* (1949) No. 153 Red. Ch. Emmanuel Mounier (É uma ironia curiosa o que percebermos ao calcular as datas dos textos, Marker tinha 29 anos quando o escreveu. Vinte anos depois, aquelas doces adolescentes Jaqueline, Claire, Michelline (etc.) já estariam numa idade adulta, próxima da idade de CM na altura que escreve este artigo e poderiam muito bem ter se encontrado entre os *enragés* nas incendiárias barricadas de maio.) p. 285. “Rapprochons cela des observations quotidiennes, petites filles qui se trémoussent au son du be-bop, petits garçons qui feuilletent avec ravissement les albums de Matisse ou de Picasso, et admirons cette génération qui rattrape l’avance que l’art avait soudain prise sur l’humanité moyenne, et se trouve enfin de plain-pied avec sa technique. Attendons les films que demain, lorsque les progrès de la démocratie rendront la possession d’une *caméra aussi naturelle que celle d’un stylo*, Claire, Michelline, Francine ou Elisabeth nous donneront, qu’elles visent, comme Monique, à faire délirer les foules, ou que, comme Jacqueline, elles aient la sagesse de désirer “que le spectateur quitte la salle en emportant un sentiment d’apaisement après le tragique, et que sa réflexion la plus simple soit: “Je n’oublierais pas ce film.” (tradução nossa)

⁸⁵ Termo cunhado por JEANCOLAS, Jean-Pierre. “La centrale Marker 1967-1976” in *Positif, revue mensuelle du cinéma/ Dossier Chris Marker* No. 433(1977) p. 87.

⁸⁶ MARKER, C. “Marker direct” in *Filmcomment* 39:3 (2003) p. 39.

⁸⁷ COWIE, Peter. *Revolution, The explosion of world cinema in the 60’s* p. 132. “the greatest exponent of *cinéma-vérité*” (tradução nossa)

⁸⁸ POURVALI, Bamchaade. *Chris Marker* p. 32.

filme, marco de fundação do cinema-vérité: *Chronique d'un été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin ⁸⁹. Sobre o qual Pourvali comenta : “(...) *Au “cinema-vérité” répond ainsi un “cinéma vérité”, qui se distingue par sa fantaisie.*”⁹⁰ Esta expressão foi cunhada por Marker, ao que parece, de acordo com este autor, no calor da hora e sintetiza com incrível clareza outro aspecto determinante para a análise da obra artística markeriana. Glauber Rocha em *A Revolução do cinema novo* também toma esta abordagem equivocada, caracterizando Marker como um expoente de uma “linha política do “cinema verdade””. Ele diz: “(...) Podemos dizer, a rigor, que C. Marker filmou em cinema verdade todas as revoluções modernas. (...)” ⁹¹ Este é um tema espinhoso e necessitaria entrar numa análise comparativa que aprofundasse *Chronique d'un été* (1960) que não é o foco por aqui. Por enquanto, a partir de Bazin, a questão da “verdade” para Marker, como uma objetividade, como perspectiva com ambição de neutralidade axiológica na cinematografia é um paradoxo. Bazin já ressaltava ao analisar *Lettre de Sibérie* (1957) (que para ele) “(...) l'impartialité est une illusion.” ⁹² (“A imparcialidade é uma ilusão”). A frase denuncia a impossibilidade de uma neutralidade axiológica pressuposta na consigna vertoviana *cinema-vérité* (“cinema-verdade”). As verdades não viriam por si só ao cinema, nem a montagem mais invisível e nem toda subtilidade de um diretor e familiaridade da humanidade com uma câmera, poderia suprimir aqueles que no processo cinematográfico tiveram que realizar escolhas. “Até um posicionamento de câmera é um ato moral” (lembrando de cabeça) diria Godard, em outra ocasião, no entanto reivindicando esta incontornável autoria humana por trás do gesto cinematográfico. É como se, a expressão radical da subjetividade individual requeresse um posicionamento.

Também não era arbitrária a hipótese de interpretação de Bazin, inspirada em J. Vigo sobre a tese do *point de vue documenté* (ponto de vista documentado) de *A propos de Nice* (1930). Se colocarmos algumas declarações de J. Vigo, sobre este projeto de cinema esboçado para o filme, observa-se como o problema da “tomada de posição” do artista é uma constante, em ambos os autores. Um diálogo possível, também aí, se insinua relevante:

⁸⁹ Os dois inclusive aparecem como figurantes no *Le Joli mai* (1962), assim como uma breve aparição de Jean-Luc Godard (citado por LUPTON, Catherine. *Chris Marker, Memories of the future* p. 82) ao que parece ao lado de Anna Karina. Também em *Le tombeau d'Alexandre* (1984) ele comenta sobre a disputa entre os adoradores de Vertov e os de Medvedkine, ironizando com os grupos de cine-militante dos anos 60, C. Marker solta: “Não é mesmo Jean Luc?”

⁹⁰ POURVALI, B. Op. cit p. 33.

⁹¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. p. 38.

⁹² BAZIN, A. Op.cit.

« Esse documentário social exige que tomemos posição, porque ele coloca os pontos nos i. Se ele não engaja um artista, ele engaja ao menos um homem. (...) E o objetivo estará salvo se chegamos a revelar a razão oculta de um gesto, a extrair de uma pessoa banal e ao acaso sua beleza interior ou sua caricatura, se chegarmos a revelar o espírito de uma coletividade a partir de uma de suas manifestações puramente físicas. (...) Este documentário social deverá lhe abrir os olhos (...) » ⁹³

(Fotografia de arquivo do acervo da Cinématèque Française,
Chris Marker filmando *Dimanche à Pekin* (1956))

Esta consigna, da “minha verdade” em resposta à “verdade”, viria delatar certo apreço incansável pela humanidade perdida, esquecida por dentro das imagens reificadoras e por trás das mesmas. Era necessária certa ação de reconstituição do seu valor documental, de seu valor de testemunho histórico. Realizar um movimento onde a subjetividade é despersonalizada pela experiência histórica, através da memória, espécie de Madeleine imagética, como ele dirá muito mais tarde. “Toda imagem é uma Madeleine” Não se trata de uma resposta truncada,

⁹³ VIGO, J. “Vers un cinéma social, Présentation de *A propos de Nice*” texte prononcé par Jean Vigo au Vieux-Colombier, le 14 juin 1930 “Ce documentaire social exige que l’on prenne position, car il met les points sur les i. S’il n’engage pas un artiste, il engage du moins un homme. (...) Et le but sera atteint si l’on parvient à révéler la raison cachée d’un geste, à extraire d’une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l’on parvient à révéler l’esprit d’une collectivité d’après une de ses manifestations purement physiques.(...) Ce documentaire social devra nous dessiller les yeux.(...)” (tradução nossa)

saindo pela tangente individualista. Marker parece buscar transparecer sua subjetividade de artista contra a “(...) tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata, do concreto” de que nos falava Astruc. A palavra irá assumir esta função de desrecalque, que através do papel crítico e dialético, no contraste da memória e nas contradições da história perante a imagem, permitiria outra abordagem do cinema-ensaio. Uma abordagem que possui um impulso político de um tipo muito específico, base do fundo do ar do filme que iremos analisar.

Bazin suscita a idéia de uma “*intelligence verbale*” (inteligência verbal) que determina “(...) em terceira posição a imagem. (...) eu diria que a matéria prima é a inteligência, sua expressão imediata a palavra (...).”⁹⁴ A palavra determina as escolhas de montagem, de modo que se trata segundo Bazin, daquilo que ele denomina uma “montagem horizontal”, funda-se no plano simbólico se partíssemos da psicologia lacaniana. A relação plano a plano não se dá via imagens, mas pelas palavras: “(...) a imagem não reenvia àquilo que a precede ou àquilo que a segue, mas lateralmente de alguma maneira àquilo que é dito.”⁹⁵ Da “*orelha ao olho*”. Logo em seguida ele ressalta que “(...) o elemento primordial é a beleza sonora e é dela que o espírito deve sacar a imagem, a montagem se faz da orelha ao olho. (...)”⁹⁶ Um “(...) filme feito com idéias. (...)”⁹⁷

“Escrever com a tinta do mundo”, o lirismo dos fatos

Pensar o poeta dos ensaios históricos filosóficos de que fala Bazin e que se esconde no olhar markeriano, significa, de alguma maneira, compreender o papel que desempenha esse comentário tão ao modo dele, que em primeira pessoa provoca esses malabarismos de associações. Onde conceitos em movimento sempre parecem, por um lirismo da subjetividade historicamente despersonalizada, buscar a crítica do grotesco recalque do imaginário, da “tirania do visual”, em nós mesmos. Certa confissão de perplexidade diante do mundo

⁹⁴ BAZIN, A. Op. Cit. « (...) Je dirai que la matière première c’est l’intelligence, son expression immédiate la parole. » (tradução nossa)

⁹⁵ BAZIN, A. Op. Cit « L’image ne renvoie pas à ce qui la précède ou à ce qui la suit, mais latéralement en quelque sorte à ce qui en est dit. » (tradução nossa)

⁹⁶ Ibid. p. 259. « l’élément primordial est la beauté sonore et c’est d’elle que l’esprit doit sauter à l’image, le montage se fait de l’oreille à l’œil. » (tradução nossa)

⁹⁷ Ibid.

reificado. Um sinal de humildade, um desejo de não esquecimento suscitado naquele ímpeto de Michelline⁹⁸.

A expressão da subjetividade é sempre um sibilo que testemunha o último instante ainda não reificado da humanidade. Em uma entrevista Marker declara: “Eu me exprimo com o que tenho. Contrariamente àquilo que escutamos quase sempre, no cinema a primeira pessoa é mais um signo de humildade: “Tudo que eu posso vos oferecer, sou eu”.”⁹⁹

Mas a outra face desta opção de subjetividade derramada, confessional ou despersonalizada é o lirismo de expressão recitativa que transita no plano do onírico e da memória, ali onde ela provoca um curto circuito com a imaginação, com a fantasia. Como é o caso emblemático da compulsão amorosa de Chris Marker por gatos e corujas, que ele sintetiza da seguinte maneira, a propósito de *Les chats perchés* (2004): (sobre sua confiança) “(...) No poder mágico dos animais, este papel que lhes é dado de serem os *messageiros*, mensageiros de emoções e de paixões abandonadas pela espécie humana.”¹⁰⁰

Pois a chave markeriana não gira em favor da anulação da personalidade sacrificial, ou em nome da coletividade, ou da verdade, ou da ciência, ou de outra ideologia. Ela se abre no reencontro com a realidade em outros termos, os gatos são mensageiros de outra coisa. Ou seja, não se trata de confirmar a personalidade no real, buscando uma chave narcisista do indivíduo perante a atividade artística (seu amor pessoal por isso ou aquilo), trata-se de questionar a História nas “emoções e paixões desamparadas da espécie humana” reencontrá-la em sua opacidade, (afinal Marker está sempre mostrando que a Realidade é feita muito mais de inverdades, do que de verdades). Os gatos ajudam a atestar isso. Vai assim, sempre apontar seus “pontos cegos”, como nos falava Adorno naquele ensaio.

Trata-se de mostrar quantas verdades guarda uma Verdade, quantas memórias guarda uma História. E que muitas vezes, ela fala via suas ficções, suas fábulas. Pela fantasia transborda o próprio fato dos documentos. Ou seja, falam pelos silêncios ocultos dos olhares, do que não é visto dentro das imagens, daquilo que se oculta no primeiro olhar, na instantaneidade intrínseca ao aparelho produtivo. O cinema também deverá ser um mensageiro

⁹⁸ MARKER, Chris. (Ver nota 31) Corneille au cinéma” in Revue *Esprit* (1949) No. 153 Red. Ch. Emmanuel Mounier p. 285.

⁹⁹ MARKER, Chris. Apud Interview with Dolores Walfish (in *The Berkeley Lantern*, November 1996/ disponível na internet). Op. Cit. LAMBERT, Arnaud in *Also known as Chris Marker*, p. 65. « Je m’exprime avec ce que j’ai. Contrairement à ce qu’on entend souvent, au cinéma la première personne est plutôt un signe d’humilité : « Tout que je peux vous offrir, c’est moi ». » (tradução nossa)

¹⁰⁰ MARKER, Chris. (Encarte de DVD do filme) *Les chats perchés* (2004) p. 16“(...) dans le pouvoir magique des animaux, ce rôle qui leur est dévolu d’être des *messagers*, le messenger d’émotions et de passions délaissées par l’espèce humaine” (tradução nossa)

de um outro mundo oculto do visível, como dizia Welles. Se segundo a tradição antiga, o poeta é aquele cego que com as palavras enxerga o invisível, seria preciso nomear e reescrever a memória ali onde a poesia se fará das ruínas, do esquecimento. Do indizível, do inenarrável, ali onde a memória das imagens se cala. Ver aquilo que no visto aparece invisível, escutar como em *Nuit et Brouillard* (1955), os gritos pelas marcas de unhas nos tetos da câmara de gás.

(Fotograma do filme *Le joli mai* (1962)/Dir.: Chris Marker)

“Escrever com a tinta do mundo”, a tinta residual do cotidiano, “tinta de sombra e luz que se coagula e se distende” na objetividade crua da imagem. Do testemunho, documento de pequenos detalhes da vida, escrever o grande ensaio dos “movimentos da alma e do coração”, como dirá Astruc, (superando o arcaico paradigma do realismo, tão importante para o marxismo desbotado dos anos 40):

"(...) realista ou não, (como se essa palavra representasse alguma coisa), a '*mise en scène*' do cinema é a preparação de um festim onde a câmera, um ciclope moderno, é o único conviva; ela se nutre de tudo aquilo que tomba sobre seu olho, de tudo aquilo que se esconde em sua garganta; um pote de creme, '*lingeries*' duvidosas, rostos torturados, prataria, luzes (etc.) e tudo

isso compõe esse enlace, essa tinta de sombra e luz que se coagula e se distende para escrever na tela os movimentos da alma e do coração. (...) Escrever com a tinta do mundo.”¹⁰¹

Segundo Pourvali¹⁰², questionando-se sobre uma câmera subjetiva, Marker declarava que sua pertinência só poderia se afirmar no campo da objetividade documentária. A “tinta do mundo”, Marker vai encontrá-la no documentário. O espírito do câmera *stylo* (câmera caneta) estava vivo para inscrever sua subjetividade através do recital da palavra. “A poesia existe nos fatos”¹⁰³ dirá Oswald de Andrade em realidade muito diferente, no entanto evocando o mesmo impulso do espírito austruciano/markeriano de arrancar o onírico e o lírico dos fatos, deixar que a fantasia pelo estranhamento diga o indizível, aquilo que o realismo e a verossimilhança não ousam, ainda que seja via a imagem com todo o peso intrínseco de índice da realidade da mesma.

Marker dirá a certa altura: “O filme subjetivo resta por fazer, seja como uma fria e abstrata performance técnica, seja como um drama da despersonalização.”¹⁰⁴ Pourvali comenta esta frase falando de *Le Joli Mai* (1952) e resume um pouco esta problemática, da seguinte maneira:

“(…) Quer dizer no documentário, tende exatamente ao resultado inverso: calorosa e concreta simpatia humana e alegria da encarnação de um olhar. É imprimindo a subjetividade de seu olhar sobre a objetividade dos fatos que Chris Marker se afirma como um ensaísta, descobrindo uma unidade entre sujeito e objeto, a ficção e o documentário, a imaginação e a realidade.”¹⁰⁵

¹⁰¹ ASTRUC, A. « Naissance d'une nouvelle avant garde, la caméra stylo » in *Écran Français*, no. 144, 30 de março de 1948 (trad. N. B.) p. 12.

¹⁰² POURVALI, B. Op. cit p. 34-35.

¹⁰³ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Pau-Brasil*

¹⁰⁴ MARKER, C. Apud POURVALI, B. Op. cit p. 35 “Le film subjectif reste à faire, soit comme une froide et abstraite performance technique, soit comme un drame de la dépersonnalisation.” (tradução nossa) Já em 1962 exaltando quicá implicitamente o papel do audiovisual para usos psicanalíticos, pensemos o caso emblemático de um filme como *Estamira*.

¹⁰⁵ POURVALI, B. Ibidem. « (...) c'est-à-dire dans le documentaire, tend exactement au résultat inverse: chaleureuse et concrète sympathie humaine et joie de l'incarnation d'un regard. C'est en imprimant la subjectivité de son regard sur l'objectivité des faits que Chris Marker s'affirme comme un essayiste, en retrouvant une unité entre le sujet et l'objet, la fiction et le documentaire, l'imagination et la réalité. » (tradução nossa)

Comentários III

“Fazer política cinematograficamente” ¹⁰⁶

¹⁰⁶ GODARD, Jean-Luc. Citado por BAECQUE, Antoine de. *GODARD, biographie*. p.361.

“O filme é uma arma” ¹⁰⁷

“Nós compreendemos que o cinema podia ser não somente um meio de suscitar emoções artísticas, mas também uma arma forte, poderosa, capaz de reconstruir as usinas, e não somente usinas, capaz de ajudar a reconstruir o mundo. Um cinema como esse nas mãos do povo, é uma arma terrível.” Alexandre Medvedkine, 1971 ¹⁰⁸

“(…) É preciso começar sendo militante, simplesmente, sem câmera, engajado na luta política de cada dia. Buscar, descobrir, decidir onde vai funcionar a câmera. Um olho vê a realidade através do visor da câmera, enquanto que o outro permanece bem aberto sobre tudo que se passa em torno da pequena imagem, presa no quadro. Um terceiro olho, (...), deve manter-se fixado, no futuro. Se a câmera é uma arma do cineasta militante, é preciso também saber que, em certos países, tem certos períodos, em certas circunstâncias, a luta pela liberação dos povos e a revolução socialista exigem uma outra arma: o fuzil. (...)” Joris Ivens, 1976 ¹⁰⁹

“É preciso saber sonhar” Vladimir Ulianov Ilitch Lênin

“(…) - Política! Se é a política que te interessa, é melhor deixar esta câmera e pegar logo um fuzil?” Eldridge Cleaver se dirige ao cineasta William Klein no filme *Eldridge Cleaver, Black Panther* (1970)

Em *Guerra e cinema* Paul Virilio recorda que a origem balística da analogia entre a câmera e a arma já se dá na concepção das duas. “(...) Para o homem de guerra, a função da arma é a função do olho. (...)” ¹¹⁰ De acordo com Virilio, o desenvolvimento do aparato técnico cinematográfico inspira e retroalimenta o desenvolvimento do aparato técnico militar. O campo original que fundamenta esta operação comum é o *olhar* condicionado, sobretudo

¹⁰⁷ *Les Groupes Medvedkine, le film est une arme* livreto que acompanha o DVD.

¹⁰⁸ MEDVEDKINE, Alexandre. Citado por LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 128. «(...) Nous avons compris que le cinéma pouvait être non seulement un moyen de susciter des émotions artistiques, mais aussi une arme forte, puissante, capable de reconstruire des usines, et pas seulement des usines, capables d’aider à reconstruire le monde. Un tel cinéma entre les mains du peuple, c’est une arme terrible. (...)» (tradução nossa)

¹⁰⁹ IVENS, Joris. « Les trois yeux du cinéaste militant » in HENNEBELLE, Guy.(org.) *Cinéma D’aujourd’hui – Cinéma militant*, p. 9 « (...) Il faut commencer par être un militant tout court, sans caméra, engagé dans la lutte politique de chaque jour. Chercher, découvrir, décider où la caméra va fonctionner. Un oeil voit la réalité à travers le viseur de la caméra, tandis que l’autre reste grande ouvert sur tout ce qui se passe autour de la petite image enfermée dans le cadre. Un troisième oeil, (...), doit être fixé, lui, sur le futur. Si la caméra est l’arme du cinéaste militant, il faut aussi savoir que, dans certains pays, à certaines périodes, dans certaines circonstances, la lutte pour la libération des peuples et la révolution socialiste exigent une autre arme: le fusil. (...) » (tradução nossa)

¹¹⁰ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema, logística da percepção* p. 49.

com o objetivo exclusivamente bélico do reconhecimento de alvos. “(...) O ato mirar é efetivamente uma geometrização do olhar. (...)” ¹¹¹

Em 1882, portanto antes da data oficial de nascimento do cinema, o francês Étienne-Jules Marey, servindo-se de uma idéia inspirada no tambor cilíndrico de uma metralhadora, já havia construído o fuzil fotográfico, que como diz Virilio: “(...) permitia focalizar e fotografar um objeto no espaço. (...)” ¹¹² Talvez aí, seja a primeira idéia surgida sobre uma fusão da uma câmera com a uma arma. Esta constatação histórica não leva a uma recriminação da experiência fotográfica, como fruto de um pecado original com os anseios beligerantes dos poderosos. Em todo caso, a constatação destaca esta ligação essencial que o cinema e a fotografia, enquanto instrumento de “geometrização do olhar”, possuem com o poder: uma capacidade de controle, de informação. De outra forma, como coloca Susan Sontag: “(...) Fotografar é apropriar-se do objeto fotografado. É ter com o mundo certa relação que se coloca como uma relação de saber e, portanto de poder. (...)” ¹¹³ Num primeiro momento como instrumento desta *geometrização*, depois como meio de comunicação que, ainda que se mantivesse como instrumento de guerra, agora trabalha com o campo de percepção inimigo. A função da fotografia, neste momento, realiza a projeção de sua força militar e introjeta o pavor da morte e da tortura nos adversários. “(...) A propaganda é minha melhor arma. (...)” ¹¹⁴, dizia Mussolini.

Mas, paralelo e combinado ao desenvolvimento da relação do cinema com as investidas militares e com os interesses do poder, se desenvolvia isto que se convencionou, com alguma arbitrariedade, chamar de cinema militante. De acordo com Guy Hennebelle: “(...) O cinema que nós chamamos de “militante” é quase tão velho quanto o cinema ele próprio. (...)” ¹¹⁵ Porém, seria prudente indagar de que cinema “militante” estamos falando? Na medida em que, como disse Marc Ferro: “(...) Toda imagem é uma imagem de propaganda, resta ver de qual propaganda se trata. (...)” ¹¹⁶ Poderíamos ampliar o questionamento e acrescentar, parafraseando Ferro: toda imagem é “militante”, resta saber em que linha política

¹¹¹ VIRILIO, Paul. Ibidem. p. 17.

¹¹² VIRILIO, Paul. p. Ibidem. p. 33.

¹¹³ SONTAG, Susan. *Sur la photographie*, p. 16. «(...) photographier, c'est s'approprier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc de pouvoir. (...)» (tradução nossa)

¹¹⁴ Op. Cit VIRILIO, P. Ibidem, p. 137.

¹¹⁵ HENNEBELLE, Guy. « Cinéma Militant: ce qu'en parler veut dire » in HENNEBELLE, Guy.(org.)*Cinéma D'aujourd'hui – Cinéma militant*, p. 11. « (...) Le cinéma qu'on appelle « militant » est presque aussi vieux que le cinéma lui-même. (...) » (tradução nossa)

¹¹⁶ FERRO, Marc. Citado por NINEY, François. *L'Épreuve du réel à l'écran*. p.32 « (...)Toute image est une image de propagande; reste à voir de quel propagande il s'agit. (...) » (tradução nossa)

ela milita. De modo, que seria necessário especificar, que não se trata de um cinema político, sobre o qual também poderíamos levantar que toda a imagem é política. Temos a vaga noção de que o termo cinema militante sempre corresponde ao campo político da esquerda, no entanto, se toda imagem milita e, para o grande consenso midiático a esquerda já não se define tão facilmente, é fundamental precisar. Poder-se-ia defini-lo historicamente como um cinema engajado com uma causa anticapitalista. Pois, algo que está intrínseco à caracterização do cinema militante, é que existe no seu *fazer* alguma coisa que se diferencia radicalmente do filme meramente de temática política. Há uma polarização entre fazer politicamente um filme e fazer filmes políticos. Este costuma ser historicamente um discurso constante das demarcações do cinema militante. O paradigma deste engajamento anticapitalista, que atravessa a história do cinema, é comentado pelo escritor Peter Bürger da seguinte forma: “A obra engajada só pode ser bem sucedida quando o próprio engajamento é o princípio unificador que a perpassa (inclusive em sua forma).” ¹¹⁷

Perseguindo definir quais seriam os pontos para a concepção deste princípio unificador do engajamento Guy Hennebelle, numa edição especial de 1975 sobre “cinema militante” sublinha quais seriam as três características principais deste cinema:

1. “É um cinema que, (...) na maior parte das vezes é filmado à margem do sistema comercial de produção-distribuição. Não por virtude de um vão purismo, porque se faz de tudo para lhe confinar neste purgatório.”
2. “É um cinema que, por força da situação no regime capitalista, é quase sempre feito com poucos meios: em 16 mm, em Super 8, ou ainda em vídeo.”
3. “É um cinema de combate, que se coloca logo de início, e por definição, a serviço da classe operária e de outras classes ou categorias populares filiando-se a uma função de contra-informação, de intervenção ou de mobilização.” ¹¹⁸

Vasculhando estes três pontos, pode-se observar que os pontos um e dois são interdependentes. Que um processo que envolva a produção e distribuição marginal ao sistema comercial também vai quase que necessariamente se utilizar de meios precários, salvo raríssimas exceções. Os dois primeiros pontos se referem a uma formalização do engajamento baseada apenas nos meios técnicos.

O mais importante de se destacar desta definição seria o terceiro. Nele, Hennebelle levanta primeiro: o caráter classista da obra - onde ele acrescenta: ser a serviço da classe “operária” e também amplia para outras “categorias populares”. Quando diz *a serviço* poderia dizer também que são *instrumentos* da vontade da classe operária, que são uma *arma* do

¹¹⁷ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. p. 176.

¹¹⁸ HENNEBELLE, Guy. *Ibidem*, p. 12.

operariado na luta de classes. Portanto a problemática da parábola da câmera como arma, tem como essência a questão da instrumentalização da arte, que por sua vez tem também como consequência a problemática da autonomia da arte.

Mas Hennebelle depois levanta três funções primordiais, são elas: “contra-informação”, “intervenção” e “mobilização”. Essas funcionalidades do cinema militante são reflexos do princípio unificador do engajamento, que distinguem formalmente esta tendência no processo produtivo de criação estética e posicionamento político anticapitalista. Estas funcionalidades adquiriram um corpo na experiência cinematográfica, que é correspondente a determinadas urgências históricas que são, ao mesmo tempo, do cinema e da luta de classes.

A “contra-informação” poderia ser historicamente figurada nas primeiras imagens do proletariado. Seguindo o critério classista suscitado por Hennebelle, elas poderiam, por exemplo, originar-se com uma faceta mais documental e social da origem do cinema: a legendaria filmagem da saída da fábrica pelos irmãos Lumière *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon). Mas enquanto documento social, se por um lado registra as primeiras imagens de classe operária, por outro, a autoria destas imagens é patronal, (se assim quisermos). Ou seja, a primeira imagem operária da história do cinema, seria feita pelos patrões. O primeiro cinema operário, não é de forma alguma um cinema militante, não está a serviço da classe, não tem origem de classe, mas é a origem do cinema, a origem das imagens em movimento do operariado e enquanto documento social tem, de qualquer maneira, caráter extremamente revelador historiograficamente, mas também da relação do olhar da indústria cinematográfica nascente com imagens do mundo operário.

De modo que a descoberta do ponto de vista da subjetividade impressa no olhar da câmera inverte o papel documental do filme. Seria um pouco, para usar outra imagem, como: um pastor filmando suas ovelhas. Há um olhar proprietário e paternal sobre os trabalhadores nesta primeira cena da classe operária, que revela algo sobre a nossa civilização como um todo e sobre a lógica envolvida na relação de uma visão de mundo com o meio técnico de um olhar cinematográfico.

Haroun Farocki, cineasta alemão trabalha magistralmente esta temática em seu filme: *Indústria e fotografia* (*Industrie und fotografie* 1977-79). Mas para termos uma ligeira noção do que Farocki põe em questão em seu filme, como tira suas consequências do problema da representação da classe operária, como uma representação do desenvolvimento industrial, citemos o comentador Bernard Benoliel: “(...) Depois de tudo, afirma o filme de Farocki, os campos de concentração não são nada além de uma degenerescência ou uma excrescência

delirante da idéia de usina. Depois de tudo, Auschwitz é a estação final dos trens da revolução industrial. (...)”¹¹⁹

De qualquer maneira, (aparte este breve fragmento tão revelador para interpretar a estréia da imagem operária no cinema), o cinema militante pode invocar suas origens junto da arte de esquerda como um todo, tomando por princípio a concepção de cinema que ainda presume ser ele a reunião de muitas linguagens. Mas para aprofundar o seu aspecto *contra-informacional* poder-se-ia retomar, dentro da arte de esquerda, a tradição da literatura proletária revolucionária russa e alemã do começo do século. O crítico Georges Didi-Huberman comenta sobre este ponto da *contra-informação* que faziam convergir S. Trétiakov e Bertolt Brecht:

“(...) Brecht tomava posição no debate em curso sobre a modernidade literária e artística: se tratava para ele, como para muitos outros, de renunciar às vãs pretensões de uma literatura “para eternidade” e de assumir, ao contrário, uma relação mais direta com a atualidade histórica e política. Seu amigo Trétiakov falava da “literatura revolucionária” em termos cinematográficos e *contra-informativos* de “novas reportagens”, o poeta devendo se colocar “mais perto do jornal” do que nunca antes. (...)”¹²⁰

Retomar esta tradição que reunia vanguarda estética e vanguarda política, para quem, nas palavras de Marker: “A imaginação não era mais inimiga da realidade, nem a arte da vida”¹²¹. Isto significa aproximar-se de uma maneira mais coerente de compreender o significado *militante* do cinema, como um princípio formal unificador da obra de que falava Peter Bürger e suas respectivas distâncias para uma concepção esclerosada de *realismo socialista*.

Um exemplo muito forte desta interpretação é a colagem digital, dentro de “X-plugs”, parte integrante do projeto de CD-ROM *Immemory*, mas que foi re-difundido na internet, sob o nome de “Nude descending History” (“O nu descendo a História”)¹²². É uma imagem fixa, que reúne o famoso corpo estilhaçado do “Nu descendo a escada, No. 2”¹²³, de Marcel

¹¹⁹ BENOLIEL, Bernard. « Le cinéma à la porte de l’usine » in *Cinema 68 Col. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma*, p. 52 “Après tout, affirme le film de Farocki, les camps de concentration ne sont qu’ une dégénérescence ou une excroissance délirante de l’idée d’usine. Après tout, Auschwitz est le terminus des trains de la révolution industrielle. » (tradução nossa)

¹²⁰ DIDI-HBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*, p. 18 « (...) Brecht prenait position dans le débat en cours sur la modernité littéraire et artistique : il s’agissait, pour lui comme pour bien d’autres, de renoncer aux vaines prétentions d’une littérature « pour la éternité » et d’assumer, au contraire, un rapport, plus direct avec l’actualité historique et politique. Son ami Trétiakov parlait de la « littérature révolutionnaire » en termes cinématographiques et contre-informatifs de « nouveaux reportages », le poète devant se tenir « plus près du journal » qu’il ne l’avait jamais été auparavant. (...) » (tradução nossa)

¹²¹ MARKER, Chris. “Le train en marche » (1971)

¹²² MARKER, Chris. “Nude descending History” in *X-plugs* (02:16 min.) <http://chrismarkerorg.blip.tv/>

¹²³ DUCHAMP, Marcel. “Nude Descending a Staircase (No. 2)” 1912 / Marcel Duchamp, 1887 – 1968 - Oil on canvas 57 7/8 x 35 1/8 inches (147 x 89.2cm) in Philadelphia Museum of Modern Art.

Duchamp, descendo as escadarias de Odessa em *O encouraçado Potémkin* (1925). Nesta obra Chris Marker figura uma alegoria radical da encruzilhada entre vanguarda política e vanguarda estética. Nele Duchamp, como fulguração do formalismo confronta-se com a história, representada por uma escadaria, (uma imagem forte da revolução), construída em cena histórica (Odessa eisensteiniana que nunca aconteceu, mas que é uma representação histórica do nosso imaginário). O formalismo neste corpo estilizado, também poderia ser interpretado, como um sinal da fragmentação desta arte desencontrada diante da vaga intempestiva de lutas e guerras. Uma imagem trágica de uma vanguarda estética desencontrada, um nú frágil estilizado, moído nas escadarias da política, mas ainda imperativo e impassível enquanto aquele carrinho de bebê fixa-se numa eterna queda que nunca deixará infinitamente de se repetir na paisagem desta colagem.

(Nú descendo a história “x- plug” em *Immemory*)

Nesta tradição de vanguardas estéticas e políticas, poderíamos de alguma forma, reunir aí: Brecht, Trétiakov, Meyerhold, do teatro e da literatura, mas também Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Alexandre Medvedkine no cinema. A “contra-informação”, no exemplo de muitos destes autores, entre outros, tinha o objetivo combinado de despertar no espectador a noção de que haveria informações alternativas às hegemônicas. A obra: peça, literatura, filme deveria

ela mesma ser uma alternativa. Aí também, o filme é uma *arma*, na mesma medida em que um povo informado, se arma. Como dizia o cubano José Martí: “um povo culto, é um povo livre.” Portanto, não seria uma arbitrariedade que Lênin declarasse entusiasmado para Lunatcharski: “Você não deve jamais esquecer que de todas as artes, o cinema é para nós a mais importante por que é a mais popular.”¹²⁴ Ainda que não entremos em detalhes sobre a concepção de liberdade de expressão e do uso cinema no regime bolchevique, resta em destaque este papel de *refuncionalizar* o cinema a serviço do povo, a serviço de propósitos revolucionários. Não apenas um instrumento, mas uma capacidade de instrumentalizar-se, o caráter contra-informativo, não é apenas a *arma*, mas uma *forma de armar-se*. Aqui seria importante, destacar que parte da diferença importante, intrincada no conceito de *refuncionalização* e que o separa do conceito estritamente curto de instrumentalização, sem este instrumentalizar-se, que acrescentamos aqui. Clara Zétkine, eminente revolucionária comunista alemã, que foi amiga de Rosa Luxemburg e de Lênin, dizia:

“O filme deve refletir a realidade social ao invés das mentiras e fábulas pelas quais o cinema burguês de massa seduz e engana a classe operária. Já que a realidade social é constituída pela luta de classes entre o proletariado e a burguesia assim como pelos efeitos desta luta, o importante é que o filme de conteúdo revolucionário *ative o conhecimento* da situação de classe, que acenda e *reforce a determinação* e a disponibilidade ao combate revolucionário.”¹²⁵

Mas o importante a notar é o *paradoxo* que guarda o projeto por trás da fala de Zétkin. Aquele filme que *ativa o conhecimento* e é assim uma capacidade de instrumentalizar-se, não é necessariamente aquele que *reforça a determinação*, que pode ser um curto instrumento de reafirmação ideológica. Na verdade, vemos muitas vezes o oposto: o filme que busca reafirmar convicções, reforçar determinações, doutrinar, na maior parte dos casos, corre alto risco de vulgarizar-se num raso proselitismo. A determinação não é necessariamente um sinônimo de espírito crítico. Neste sentido, é importante a clivagem que ressalta Brecht, entre

¹²⁴ LÊNIN, Vladimir. Citado por « Bilan et perspectives, un cinéma pour transformer le monde » HENNEBELLE, Guy. (org.) *Cinéma D'aujourd'hui – Cinéma militant*, p. 190. « Vous ne devez jamais oublier que de tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important parce que le plus populaire ». (tradução nossa)

¹²⁵ ZETKINE, Clara. Citado por « Cinéma Militant: ce qu'en parler veut dire » in HENNEBELLE, Guy.(org.)*Cinéma D'aujourd'hui – Cinéma militant*, p. 11. « Le film doit refléter la réalité sociale au lieu des mensonges et des fables par lesquelles le cinéma bourgeois de masse séduit et trompe la classe ouvrière. Etant donné que la réalité sociale est constituée par les luttes de classe entre le prolétariat et la bourgeoisie ainsi que par les effets de ces luttes, il importe que le film de contenu révolutionnaires active de la connaissance de la situation de classe, qu'il réveille et renforce la détermination et la disponibilité au combat révolutionnaire. » (tradução nossa)

outros, de que o trabalho de contra-informação presume uma mudança no posicionamento que buscamos desenvolver na relação da informação com o espectador. Ele comenta:

“(…) Isto supõe uma atitude do espectador na qual este não pensa *sobre* os fatos, mas *a partir* dos fatos, (quer dizer, só dentro do espaço cênico predeterminado para estes fatos). Mas esta maneira de subordinar tudo a uma idéia só, o intento de incitar o espectador numa dinâmica unilinear, de onde não pode olhar nem para a esquerda, nem para a direita, nem para cima, nem para baixo, é inaceitável para a nova dramaturgia. Também nas obras dramáticas é necessário olhar as notas de rodapé e folhear as páginas para trás e para frente para comparar. É necessário exercitar uma visão complexa. (...)”¹²⁶

Essa nova dramaturgia, como reforça Brecht, pretende elaborar uma relação da obra com o espectador que o permita manter uma atitude ativa diante da arte e da realidade, uma atitude crítica, reflexiva. Ler a arte e a vida, como se lê um livro. Vê-se que para uma determinada corrente da arte de esquerda, a parábola da câmera como uma arma, se liga sempre a do livro, marca dos escritores...

A busca da imagem na arte como uma maneira de tornar visível a complexidade do presente histórico. Mas o presente também, nas suas mais mínimas coisas, pode ser revelador de detalhes, através do cinema. Um dos pioneiros dessa epopéia do cinema militante é Alexandre Medvedkine. No primeiro curta metragem sobre este cavaleiro vermelho, *Le train en marche* (1971) feito por Chris Marker, comenta-se:

“No centro de toda esta experiência, essa idéia constantemente repetida por Medvedkine: “Ver-se a si mesmo numa foto, numa tela, ver seus amigos, sua rua, é sempre um evento emocionante. Este evento pode servir de apoio para uma ação comum... Nós não apenas mostramos nossos amigos, glorificamos suas realizações e sua coragem, mas igualmente, olhos nos olhos, criticamos seus erros e suas faltas. E como eram soviéticos, eles receberam esta crítica com o coração puro.”¹²⁷

Através desta fala citada de Alexandre Medvedkine, pai da contra-informação audiovisual, podemos colocar os seguintes debates:

¹²⁶ BRECHT, Bertold. Citado por GALLAS, Helga. *Teoria marxista de la literatura*, p. 120-121 “Esto supone una actitud del espectador en la cual éste no piensa sobre los hechos sino a partir de los hechos (és decir sólo dentro del espacio escénico predeterminado para estos hechos). Pero esta manera de subordinar todo a una sola idea, el intento de insertar al espectador en una dinámica unilineal, en donde no puede mirar ni a la izquierda ni a la derecha, ni arriba, ni abajo, es inaceptable para la nueva dramaturgia. También en las obras dramáticas es necesario mirar las notas al pie y hojear las páginas hacia atrás y hacia delante para comparar. Es necesario ejercitar una visión compleja” (tradução nossa)

¹²⁷ MEDVEDKINE, Alexandre. Citado por MARKER, Chris. « Le train en marche » in *L'Avant-scène Cinéma* No. 120, décembre 1971, p.14. « (...)Au centre de toute l'expérience, cette idée souvent répétée par Medvedkine : « Se voir soi-même sur une photo, sur un écran, voir ses amis, sa rue, est peut être le accomplissements et leur courage, mais également, les yeux dans les yeux, nous avons critiqué leurs erreurs et leurs fautes. Et comme c'étaient des Soviétique, ils ont reçu cette critique avec un coeur pur » (tradução nossa)

a) Se a contra-informação, também tem esse papel de representação da identidade, deste “ver-se a si mesmo” daqueles que foram privados da representação pela imagem. De revelação em imagem destas cenas irrepresentáveis. Imagens do mundo dos explorados. Instrumento para “os olhos nos olhos”.

b) Se a contra-informação não pode vir a ter também uma função mobilizadora, como diz ele: “servir de apoio a uma ação comum”. Se pode construir aquela relação ativa que propugnava Brecht. Transformar-se num “evento”, num “comício”. (Existem mil variáveis para a abertura de possibilidades implicada no questionamento sobre o caráter mobilizador do cinema).

c) E se este conjunto de ações não pode ter um sentido definido de crítica da vida cotidiana e das relações sociais e políticas, tal qual o caso da aventura medvedkiniana. De agudizar a visão das contradições e aguçar o espírito crítico.

Aqui entramos no *paradoxo medvedkiniano*, (muito próximo do paradoxo encontrado no discurso de Clara Zétkin), e vemos como os cineastas soviéticos viviam a trágica encruzilhada entre a descaracterização da revolução e a resistência da utopia. Muitos contemporâneos em Rússia foram, por isso, presos, outros fuzilados. Mas Medvedkine e todos os que sobreviveram viveram de uma forma ou de outra a pressão para aderirem à pura e simples estetização iconoclasta do poder. De modo que, parte deste sonho de pôr o cinema a serviço do povo, de Alexandre Medvedkine, vem acompanhado das feridas abertas de utopias vencidas. Onde o desejo militante de que o cinema reforce a determinação geral, como dizia Clara Zétkin, superou o desejo de ativar o conhecimento da realidade. Onde na maior parte das vezes este desejo de agudizar contradições era mal visto pelos responsáveis pelo poder. Sabemos também que Alexandre Medvedkine foi relegado ao ostracismo pelos burocratas porque aos seus olhos, ele tinha uma postura excêntrica de interpretar a arte no socialismo.

Há na origem do cinema militante, na sua genealogia vanguardista um anseio que poderia ser sintetizado nas palavras de Susan Sontag: “A única questão é saber se o mundo da imagem, criado pelos aparelhos fotográficos poderia ser outra coisa do que ele é.”¹²⁸ Walter Benjamin em 1934 no seu famoso “O autor como produtor”, já apontava o risco de transformar-se a luta contra miséria em mero objeto de consumo. Ele identificava como um dos maiores empecilhos para o desenvolvimento da arte de esquerda a identidade entre tendência política justa e qualidade artística. Dizia que uma:

¹²⁸ SONTAG, Susan. *Sur la photographie* p. 241 « (...)La seule question est de savoir si le monde de l’image, créé par les appareils photo pourrait être autre que ce qu’il est (...)» (tradução nossa)

“(...) tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor (artista) permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor. (...)”¹²⁹

Talvez a própria concepção de *cinema militante*, a busca de se elevar o aspecto *militante* dentro deste cinema, dentro do meio artístico de problemática social anticapitalista, já guarde introjetada nesta ênfase, a identidade à qual se contrapunham Benjamin e Brecht. Dizer: *cinema militante* significa dizer, que o cinema que é o *mais militante* é o mais apropriado. O que é ser *mais militante*? Qual seria o critério envolvido, sua capacidade de intervenção? Sua capacidade de mobilização? Sua organicidade política? O que poderia eventualmente também implicar na sua simples capacidade de seguir a linha do partido e, portanto, de obedecer?

Voltando a Sontag, em *Diante da dor dos outros* (2003) ela nos aproxima desta linha de raciocínio benjaminiana: “As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso.”¹³⁰ De modo que as intenções dos autores contam pouco, (talvez também afinal conte pouco sua capacidade de obediência partidária), mas resta o papel das legendas como espaço de expressão diante da anemia simbólica da imagem. (...) “Para o militante a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas.”¹³¹

O comentário para Benjamin, a *legenda* pra Sontag, a voz *Over* (também nomeada comentário) em Chris Marker. Todas elas todas tentam quebrar a “barreira entre escrita e a imagem” benjaminiana.

Sontag ressalta a contracorrente do que muito se diz: “A foto (imagem) não fala por si.” Esta é, aliás, uma das questões fundamentais de seu livro, o que dizem as fotos de horror? Restituir uma subjetividade do olhar para a imagem que carregue o princípio unificador militante, não apenas no nível de suas convicções, mas no nível da qualidade de produtor de uma política de imagens. Georges Didi-Huberman, citando Brecht, colocava: “As imagens não são talvez o que são (e) dependem de nós vê-las de outra maneira.”¹³² Didi-Huberman ressalta em Brecht que o trabalho do comentário guarda sua função política no trabalho da

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” in *OE I Magia e técnica, arte e política* p. 125-126.

¹³⁰ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*, p. 36.

¹³¹ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*, p.14.

¹³² BRECHT, Bert. Citado por DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position, L’oeil de l’histoire I*, p.77 « Les choses ne sont peut-être pas ce qu’elles sont (et) qu’il dépend de nous de les voir autrement. » (tradução nossa)

montagem: “A primeira função política da montagem seria portanto recompor as forças e os domínios da produção, por exemplo, o domínio da imagem face àquele do texto.”¹³³ Portanto aqui se identifica um tronco estilístico comum, que reúne como princípio unificador Chris Marker a esta linhagem dos pioneiros da arte revolucionária. Trata-se da tentativa de através da montagem, posicionar politicamente o comentário diante da imagem, formalizando na concepção deste cinema, uma crítica da ideologia, forjada no interior da obra. São tentativas de formalizar a indignação e é um posicionar-se, a arte como engenharia do posicionamento e a parábola da arma fará todo o sentido aí.

No entanto, vejamos o autor num comentário de um filme posterior, já nos anos 80. Marker parece expressivamente contrário a estas parábolas de armas e câmeras, em *Sans Soleil* (1982), ele diria:

“(…) Ouvi relatos de antigos guerrilheiros que lutaram em condições subumanas (Guiné Bissau), eles lamentavam que soldados portugueses passassem pelo mesmo que eles passavam. Isso, eu ouvi com muitas outras coisas que davam vergonha de se ter empregado ainda que ligeiramente, ainda que por desatenção o termo “guerrilha” para designar uma certa maneira de fazer filmes. Uma palavra que na época se ligava a debates teóricos e também a sangrentas derrotas no campo de batalha. (...)”¹³⁴

Se formos parar para interrogar mais detidamente a idéia do cinema como arma, como prefigurava na epígrafe de Joris Ivens¹³⁵ (também antológico cineasta militante), resulta num caráter de amarga ingenuidade. “Se a câmera é uma arma do cineasta militante, é preciso também saber que, (...) em certas circunstâncias, a luta pela liberação dos povos e a revolução socialista exigem uma outra arma: o fuzil.”¹³⁶ Esta profunda ingenuidade fica impressa, de maneira espantosa num trecho do filme *Eldridge Cleaver Black Panther* (1970), que filma o período de exílio de um Pantera Negra na Argélia. Feito por William Klein, amigo de Marker e co-realizador de *Loin du Vietnam* (1967). Cleaver, numa montagem entrecortada onde

¹³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Ibidem, p. 124-125. « (...) La première fonction politique du montage serait donc de recomposer les forces et les domaines de production, par exemple le domaine de l’image face à celui du texte. (...) » (tradução nossa)

¹³⁴ MARKER, Chris. *Sans soleil* (1982), “(...) I have listened to the stories of former guerrilla fighters, who had fought in conditions so inhuman that they pitied the Portuguese soldiers for having to bear what they themselves suffered. That I heard. And many more things that make one ashamed for having used lightly—even if inadvertently—the word guerrilla to describe a certain breed of film-making. A word that at the time was linked to many theoretical debates and also to bloody defeats on the ground. (...)” (Trad. Legendas em português do DVD) < http://www.markertext.com/sans_soleil.htm >

¹³⁵ Com o qual Chris Marker escreveu o filme sobre o Chile, *Valparaíso*.

¹³⁶ IVENS, Joris. « Les trois yeux du cinéaste militant » in HENNEBELLE, Guy.(org.) *Cinéma D’aujourd’hui – Cinéma militant*, p. 9 « Si la caméra est l’arme du cinéaste militant, il faut aussi savoir que, (...) dans certaines circonstances, la lutte pour la libération des peuples et la révolution socialiste exigent une autre arme: le fusil. (...) » (tradução nossa)

vemos fragmentos de uma discussão, se dirige para a câmera discursando enraivecido: “(...) – Política? Se é a política que te interessa, é melhor deixar esta câmera e pegar logo um fuzil! (...)”. Eldridge Cleaver quebra a espinha dorsal da consigna *godardiana*: “Fazer política cinematograficamente.” O militante dos panteras negras interroga Klein: - talvez, num século de totalitarismos, seja mais eficaz para a revolução fazer política com fuzis que com câmeras? Podemos entrever uma conclusão, cada pessoa deve saber eleger suas armas. E que a opção dos fuzis é de outra ordem incomparável. O artista é devorado pelas contradições na experiência do filmar o militantismo, presume-se militante, deve re-fundar integralmente sua relação com o que é filmado, descolonizar seu olhar. Mas consciente de que toda esta ciência de luta através da estética é derrisória, insignificante diante do conjunto de uma luta de amplitude planetária contra o sistema.

É a essa amarga ingenuidade à que se referia Marker muitos anos mais tarde ao comentar seu encontro com ex-guerrilheiros de Guiné Bissau. Ela fica melancolicamente concreta na biografia de Raymundo Gleyzer, cineasta militante argentino, organizador do Grupo Cine de la Base e realizador muitos filmes, entre eles: *Me matan si no trabajo y si no trabajo me matan* (1974) e *Los traidores* (1972-73). Comenta assim, um amigo seu, Alejandro Lamas:

“(...) Nos reunimos ahí e me contou que havia feito um treinamento de tipo militar... E nesse momento me tomou uma angústia... Porque realmente sentí que o havia perdido. (...) Pensei que era absurdo: aquí tem um cineasta de enorme talento e para que merda estão pondo um rifle em suas mãos? Que sentido tem...? Fomos caminhando pela Plaza San Martín e eu não podia parar de chorar, enquanto caminhávamos ele me consolava.(...)”¹³⁷

Neste relato emocionado de um amigo, vemos as contradições implícitas no projeto de cinema militante como arma. Raymundo é a pessoa que realizou esta passagem até o fim, ele morreu assassinado nos porões da ditadura argentina, algum tempo depois desse encontro, narrado na citação acima. Uma das frases conhecidas de Gleyzer representa esta contradição do cineasta militante: “Não creio em cinema revolucionário, creio firmemente na revolução”. Sua trajetória é uma figuração desta consigna de guerrilha cinematográfica e do extremo

¹³⁷ LAMAS, Alejandro. (amigo de Raymundo Gleyzer) citado por PEÑA, Fernando Martín. *El cine quema, Raymundo Gleyzer*. p. 178 “(...) Nos reunimos ahí y me contó que había hecho un entrenamiento de tipo militar... y en ese momento a mí me agarró una angustia... Porque realmente sentí que lo había perdido.(...) Pensé que era absurdo: acá hay um cineasta de enorme talento y para qué mierda le están poniendo un rifle en la mano? Qué sentido tiene...? Nos fuimos caminando por Plaza San Martín y yo no podía parar de llorar, mientras caminábamos él me consolaba.(...)” (tradução nossa)

envolvido na coerência de suas presumidas consequências, sobretudo nos países terceiro mundistas.

Chris Marker, por seu lado, parece não se conformar nunca com nenhum rótulo de cinema, seja: militante, engajado ou político. Mas de toda maneira, ainda que mantenha um pudor irrevogável nas palavras, ainda que com a sobriedade de se ausentar de teorias sobre armas e câmeras; resta uma biografia de alguém cuja interferência na vida do cinema francês foi protagonista numa série de momentos políticos fundamentais deste processo do princípio da segunda metade do séc. XX. Como diz Guy Hennebelle:

“(…) Ainda que todos os seus filmes não tenham sido realizados numa ótica estritamente militante, é importante lembrar que Chris Marker contribuiu muito (e contribui ainda) à emergência deste cinema, notoriamente com filmes como *Les statues meurent aussi* (1950) e *Le joli mai* (1962). A sua trajetória estética, igualmente, influenciou um amplo número de cineastas militantes. (...)”¹³⁸

Quem estuda o cinema francês dos anos 60-70 fatalmente se depara com a figura de Chris Marker. A década de 1960 e 70 foi o período mais produtivo de Marker cinematograficamente. Ele trabalha entre curtas e longas, filmes seus e colaborações em aproximadamente 39 filmes. Neste período foi pivô de momentos cruciais do processo de esquerdização do cinema francês deste período. Inger Servolin, produtora da ISKRA e do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977) escreveu sobre Marker: “(...) Durante mais de dez anos, ele consagrou seu tempo e seu talento a este cinema engajado onde ele mesmo se apagava atrás do objeto criado. (...)”¹³⁹

O filme *Le fond de l'air est rouge* (1977) tem como pano de fundo esta trajetória, ela está no coração do filme. Se tomarmos como foco o traço marcante deste cinema de coletivos e com os olhos voltados para a experiência operária, fatalmente Chris Marker será o pioneiro e o inventor, pai do cinema militante. Portanto, faz-se necessário peregrinar o quanto for razoável pelos caminhos que cruzam militância e o encontro do cinema, como uma arma,

¹³⁸ HENNEBELLE, Guy. « Le cinéma militant dans l'Histoire. 2) France » in *Cinéma D'aujourd'hui – Cinéma militant No.5/6 avril 1976*, p. 28 « (...)Même si tous ses films n'ont pas été réalisés dans une optique étroitement militant, il importe aussi de se souvenir que Chris Marker a beaucoup contribué (et contribue encore) à l'émergence de ce cinéma, notamment avec des films comme *Les statues meurent aussi* et *Le joli mai*. Sa démarche esthétique, également, a largement influencé nombre de cinéastes militants. (...) » (tradução nossa)

¹³⁹ SERVOLIN, Inger. Op. Cit « Vous ne tiendrez pas 6 mois ! » in *Les Groupes Medvedkine, Le film est une arme*. p.6 « (...) Pendant plus de dix ans, il a consacré son temps et son talent à ce cinéma engagé où lui-même s'effaçait derrière l'objet crée. (...) » (tradução nossa)

ainda que seja, parafraseando Didi-Huberman, no caso markeriano, apenas: “*uma arma poética contra toda política das armas*”.¹⁴⁰

O caso cubano: “A revolução é fazer justamente com que o evidente se torne verdade”

Em 1961 ele filma a revolução cubana, realizando o média-metragem *Cuba si!* que é, em todo caso, um marco numa cinematografia markeriana - mais diretamente ligada ao projeto de contra-informação. Ali, ele reintroduz como em *Lettre de Sibérie* (1958) e *Dimanche à Peking* (1956), o narrador viajante que envia suas cartas com impressões de (“um país distante”) “un pays lointaine”. No entanto, no caso cubano, a descoberta do país é entremeada pela descoberta da revolução. E Cuba e revolução tornam-se, de alguma maneira mágica, uma coisa só. Para Marker, neste período havia uma maneira cubana de fazer a revolução. Numa entrevista¹⁴¹ da época, lhe perguntam: “(...) Mas quando assistimos a Cuba, nós pensamos que *Lettre de Sibérie* (1958) era morno, *Cuba si!* (1961) é o amor pela revolução. (...)” Ao que, Marker responde: “era o amor a Cuba.”¹⁴²

No filme, foi polêmica uma grande sequência em que Marker registra um desfile de uma bateria de jovens tocando uma *conga* furiosa. Marker foi acusado de ser “sentimentalista”, de transformar a revolução numa *conga*. No comentário do filme, diz: “(...) Trabalho para todos, terra para aqueles que a cultivam, moradia para aqueles que nelas habitam, e casas para aqueles que não a tem – O que há de mais evidente? A revolução é fazer justamente com que o evidente se torne verdade. (...)”¹⁴³

Cuba Si! (1961) foi realizado com imagens das festas do dia primeiro e dois de janeiro, respectivamente o ano novo e a comemoração de dois anos da revolução. Assim como este ano de 1962 foi eleito pelo governo revolucionário cubano como o ano da educação. Mas é também o dia da festa dos reis, quando as crianças ganham presentes. Marker começa sua

¹⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position, L'oeil de l'histoire* I, p. 45

¹⁴¹ PAYS, Jean-Louis. « Des humanistes agissants (entretien avec Marker-Gatti) par Jean-Louis Pays » in *Révue Miroir du cinéma Mai62 No. 2 Exclusif entretiens avec Marker et Gatti*.

¹⁴² MARKER, Chris. p. 5 « Des humanistes agissants (entretien avec Marker-Gatti) par Jean-Louis Pays » in *Révue Miroir du cinéma Mai62 No. 2 Exclusif entretiens avec Marker et Gatti*.

¹⁴³ MARKER, Chris. *Cuba si!* (1961) op. Cit. LAMBERT, Arnaud in *Also known as Chris Marker*, pg. 49 “(...) Du travail pour tous, la terre à ceux qui la cultivent, les logements à ceux qui les habitent, et des maisons pour ceux qui n'en ont pas – quois de plus evident ? La révolution c'est faire justement que ce qui est évident devienne vrai. (...) » *Cuba si* 14°. Min) (tradução nossa)

narrativa do mais residual e mais tenro, atrás das festas oficiais: crianças, reis com túnicas e presentes.

Como é o ano da revolução, ele percorre também os pontos do que foi a guerrilha. Faz uma gênese pictural formalista traçando as arcaicas inspirações da tipologia figurativa de Fidel Castro, de Ulisses à Robin Hood (“Mas um Robin Hood que leu Marx”, ele adverte). Até que na narrativa o mito é quebrado pela revolução. E como é o ano da educação Marker ressalta: “*Mais la révolution, c’est avant tout: éduquer*” (“Mas a revolução é antes de tudo educar.”)¹⁴⁴ Num outro filme muito posterior *La solitude du chanteur de fond* (1974) Yves Montand diria: “(...) Merda, sejamos lúcidos agora. O primeiro verdadeiro ato revolucionário de cada cidadão desse planeta é antes de tudo *apprendre, apprendre, apprendre*, esse é o primeiro ato revolucionário. (...)”¹⁴⁵ Esta constante educativa e emancipatória que Marker figura nestes dois filmes faz pensar numa concepção do papel central da consciência e da educação na ação revolucionária em Chris Marker. Ela é exposta através das opções deste registro afetuoso de observar através dos rostos a cidade e sua revolução. Todo este ímpeto de transformação do discurso cinematográfico político documentário era mal visto por críticos, ele provocava o antiintelectualismo da esquerda, como é o caso de Michel Mardore, que escreve um artigo no *Cahiers du cinéma* (No. 152 fev. 1964) intitulado acidamente de “Conga no”¹⁴⁶. Nele dizia: “(...) Chris Marker, quer queira ou não, é devorado pela túnica do intelectual. (...)”¹⁴⁷

Os belos maios dentro de Maio

Depois de *Cuba si!* (1961), Chris Marker realizou o filme *Le joli mai* (1962). Foi realizado durante o mês de maio de 1962, numa “primeira primavera de paz” (como aparece no letreiro de entrada do filme), logo depois de assinados os acordos de Évian, que punham fim à guerra da Argélia. A França ainda escuta os gritos das vítimas da guerra colonial argelina, as feridas dessa experiência histórica traumática continuam expostas. Entrevemos, ironicamente, que o belo maio da primavera é o maio também dos massacres. O maio da semana sangrenta da Comuna de Paris, o massacre dos confederados “*Les temps des cerises*” (“Tempo das cerejas”). Mas é finalmente, de uma maneira surrealista dos fatos, pois é

¹⁴⁴ MARKER, Chris. “Cuba si!” in *L’avant scène cinéma* No.6 juillet 1961 p.47

¹⁴⁵ MARKER, Chris. *La solitude du chanteur de fond* (1974)42o. min

¹⁴⁶ MARDORE, Michel. “Conga no” in *Cahiers du Cinéma* No. 152 fev. 1964, p.72.

¹⁴⁷ MARDORE, Michel. Ibidem p. 72 « (...)Chris Marker, qu’il veuille ou non, est devore par la tunique de l’intellectuel. (...)” (tradução nossa)

literalmente “a primeira” primavera sem guerra de muitos anos. A França havia passado da II Guerra Mundial, para a Guerra da Indochina e da Indochina para Argélia. Este maio também é o presságio de uma panela de pressão prestes a explodir, fragmento que ressurge com toda intensidade no período de maio de 1968, centro nevralgico desta pesquisa.

Chris Marker filma neste maio uma manifestação de argelinos que foi barbaramente reprimida pela polícia de Maurice Papon, um famoso torturador da Argélia e colaborador nazista do regime de Vichy, que era chefe da polícia de Paris de 1962. Como diz a historiadora Kristin Ross: “Com Papon, a tortura estava em Paris.”¹⁴⁸ No dia 8 de fevereiro Marker filma imagens indiscerníveis, mas que devido a censura, resta como um dos poucos registros desta violência que ficou conhecida como: o massacre de Charonne. Quando morreram 9 pessoas vítimas de uma selvagem repressão.

(Fotograma com legenda em *Le joli mai* (1962)/ Dir.: Chris Marker: “A cena se passa no mês de maio de 1962, designado na época por alguns como “a primeira primavera de paz”.”¹⁴⁹)

Kristin Ross, entre muitos outros autores, ressalta que o massacre de Charonne esconde outro massacre, muito maior, também fruto das guerras coloniais. Sobre o qual a França mantém um silêncio sepulcral até hoje. Um ano antes, em 17 de outubro de 1961 a polícia parisiense, de Papon, proíbe uma manifestação de argelinos. De 30 a 40.000 homens, mulheres, idosos e crianças marcham por Paris contra o colonialismo na Argélia e

¹⁴⁸ ROSS, Kristin. *Mai 68 et ses vies ultérieures*, p. 57. « (...) Sous Papon, la torture était à Paris. (...) » (tradução nossa)

¹⁴⁹ (tradução nossa)

contrariando a determinação das casernas. Os policiais atiram sobre a multidão e encurralam as pessoas que não conseguem sair dos arredores do Sena. 6.000 pessoas são presas em estádios e 200 pessoas são mortas e desaparecidas, mas até hoje ninguém sabe exatamente o número de vítimas fatais, na medida em que os corpos foram jogados, quase em sua totalidade, no Sena. A imprensa e a sociedade silenciaram, e silenciam até hoje, sobre este massacre realizado no meio de Paris. Ross ressalta com razão a força da imagem sinistra dos “corpos de argelinos flutuando no Sena.”¹⁵⁰

O filme foi realizado, quase em sua totalidade, com som direto, usando um dispositivo Courtant-Nagra, que havia sido lançado há pouquíssimo tempo. Marker explora todos os planos de trabalho clássico entre imagem e som neste filme. Há nele, o impulso documental que se elabora nestes anos dos novos documentários de Alain Resnais, de Jean Rouch. Mas Rouch em *Chronique d'un été* (1960) percorre Paris acompanhado de um sociólogo e, ainda que ele interpele a vida das calçadas, a palavra das ruas, Edgar Morin no filme, faz um papel de uma forma de intermediário acadêmico, de voz que explica. Marker é mais radical neste sentido. Ele cria um comentário pessoal, que entra em uma interlocução com as imagens. A voz testemunha a partir dos rostos. Organiza uma interlocução direta com os espectadores, que não se coloca como a única palavra. As entrevistas reúnem junto com a voz *over*, uma polifonia. (Como alguns anos mais tarde em *Le fond de l'air est rouge* (1977)). O texto da voz *over* é lido por Yves Montand, amigo pessoal de Chris Marker e ator e cantor que interpreta a cidade.

Ainda que não reivindicuem *Le joli mai* (1962) como um filme do cinema militante, ele é necessariamente um filme de intervenção. Nele de maneira premonitória, Marker vai interrogar a cidade, em busca de saber (como no *Chronique d'un été* (1960) de Rouch) se as pessoas são felizes. Mas acaba abordando os grandes problemas políticos da segunda metade do século XX: problema da habitação, o problema do racismo, a opressão da mulher, a luta anti-carcerária, o mercado financeiro.

Em *Les chats perchés* (2004), 40 anos depois, ele também sai com a câmera para interrogar a cidade, mas ali um dos cenários fundamentais é o metrô, não há entrevistas e existe um uso diferente do trabalho de legendas, quase não há falas e existem colagens de trechos de televisão e comercial.

¹⁵⁰ ROSS, Kristin. Ibidem, p.48.

Mas em *Le joli mai* (1962) existe um marco fundador daqueles anos 60 para um posicionamento político da câmera, ainda germinal, mas uma constante no trabalho markeriano. No filme ele diz:

“(…) Durante um mês nós percorremos Paris em linha reta. Assim como nosso itinerário poderia ser feito de todos os quilômetros amarrados de ponta a ponta que os prisioneiros realizavam em círculo entre os muros dos corredores de suas celas, nosso olhar se esforçava para ser o de um desses prisioneiros no primeiro dia de liberdade, quando ele tentava compreender como vivem estes fenômenos: os homens livres. (...)”¹⁵¹

Marker neste trecho da locução do fim do filme parece exprimir uma tentativa de autodefinir o olhar que ele imprime. Ele quer buscar desenvolver o olhar de um prisioneiro recém libertado. Um olhar de descobertas, um olhar livre. Podemos tentar usar esta interpretação como ponto de partida - que Chris Marker busca desenvolver em sua cinematografia uma concepção de uma câmera livre.

“(…) Nós encontramos homens livres. Nós lhe demos o maior lugar neste filme, eles são aqueles capazes de interrogar, de recusar, de realizar, de refletir, ou simplesmente de amar. Eles não estavam sem contradições, nem sem erros, mas eles avançavam com seus erros, e a verdade não é talvez o objetivo, ela é talvez o caminho. (...) Mas nós cruzamos com outros, em grande número, sobre os quais o olhar do prisioneiro se interromperia, um pouco incrédulo, porque, nesses, a prisão está no interior. (...)”¹⁵²

Neste segundo trecho, Chris Marker revela ter encontrado com seu olhar livre pessoas aprisionadas em si mesmas. E nessa busca de se interrogar a felicidade das pessoas, ele revela um sentimento de pertencimento a comunidade humana, de fraternidade, de cumplicidade. Como ele mesmo diz na última frase do filme, “enquanto existe infelicidade, você não é feliz.” A felicidade é coletiva e a liberdade é coletiva. A câmera é livre quando se revela incrédula diante das pessoas aprisionadas dentro de si, livre para interrogar a infelicidade e a falta de

¹⁵¹ MARKER, Chris. « *Le joli mai* » citado por GAUTHIER, Guy. in *Chris Marker, écrivain multimédia*, p. 122 « (...) Pendant un mois nous avons parcouru Paris en ligne droite. De même que notre itinéraire pouvait être fait de tous les kilomètres noués bout à bout que les prisonniers accomplissent en rond entre les murs des cours et ceux des cellules, notre regard s’efforçait d’être un de ces prisonniers au premier jour de liberté, lorsqu’il essaie de comprendre comment vivent ces phénomènes : des hommes libres. (...) » (tradução nossa)

¹⁵² MARKER, Chris. *Le Joli mai* (1962) citado por GAUTHIER, Guy. Ibidem p.123. « (...) Nous avons rencontré des hommes libres. Nous leur avons donné la plus grande place dans ce film, ceux qui sont capables d’interroger, de refuser, d’entreprendre, de réfléchir, ou simplement d’aimer. Ils n’étaient pas sans contradiction, ni même sans erreur, mais ils avançaient avec leurs erreurs, et la vérité n’est peut-être pas le but, elle est peut-être la route. (...) Mais nous en avons croisé d’autres, en grand nombre, sur lesquels le regard du prisonnier s’arrêterait, un peu incrédule, car, chez ceux-là, la prison est à l’intérieur. (...) » (tradução nossa)

liberdade. É na sua negatividade, na sua não identidade, nessa geografia estranhada e reificada de rostos, é que reivindica a liberdade.

Marker sai às ruas em busca do homem livre, sujeito de sua própria história e encontra o homem preso em outras prisões - prisões sem muros. A fatura do exame resulta numa sociedade de aprisionamentos com a paisagem aberta, uma sociedade de consumo se consumando. Talvez o homem livre que busca Marker será encontrado alguns anos mais tarde entre os operários em greve da Rhodiaceta. Pessoas que ao menos, contestavam sua liberdade roubada e buscavam, de alguma maneira, se tornar sujeitos, que ainda mantinham paisagens imaginárias abertas, que esperavam ainda um horizonte de liberdade atrás de suas ações.

(Fotograma do filme *Le joli mai* (1962)/ Dir. : Chris Marker/
Acervo da Cinémathèque Française)

O texto revela que a câmera livre é uma câmera libertária. Ela não se basta livre de preconceitos, de convenções, ela deve colocar as pessoas filmadas como o que elas realmente são: pessoas livres, como sujeitos: sujeitos de suas prisões ou sujeitos de sua luta por liberdade, mas sujeitos com seus erros. Sua liberdade se confirma na liberdade de todos, de forma que ninguém é livre, mas a câmera busca posicionar-se libertária. Sua única exigência é seu “estar aí” (*dasein*), “avançando com seus erros”. O cinema verdade que busque a verdade como *objetivo*, vai imprimir no seu olhar o paradigma da neutralidade, da objetividade. Ele arrisca adentrar uma realidade sem contradições, pois presume que os fins justificam seus

meios. Os fins de objetividade justificam a abstração de uma subjetividade que constrói um discurso cinematográfico. É o próprio discurso, enquanto meio técnico, que carrega um índice de verdade inextrincável. A ontologia do real implicada no cinema não é privilégio da subjetividade que empunha a câmera. A objetividade é um discurso que opera como se fosse um autômato, como se não houvesse um sujeito. Na realidade, certo nível de objetividade inscreve-se de alguma maneira já no meio técnico, neste *caminho* do discurso, enfim, no cinema.

Como disse em 1957 o poeta Jaques Prévert, comentando fotos de Robert Doisneau: “É sempre no imperfeito da objetiva é que você conjuga o verbo fotografar.”¹⁵³ A polifonia de uma subjetividade livre em Marker se conjuga nesta imperfeição objetiva.

No mesmo ano de *Le joli mai* (1962) Chris Marker filma *La jetée* (1962) e em 1965, faz *Mystère Koumiko* (1965) e em 1966 filma *Si j'avais quatre drommadaires* (1966) cujo tema é justamente a fotografia e a frase de Prévert vai justamente apenas aguçando seus sentidos na filmografia markeriana.

“Criar um Vietnã em nós”¹⁵⁴

Mas 1967 será o ano chave da epopéia da gênese do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977). Poderíamos dizer que este filme começa dez anos antes com *Loin du Vietnam* (1967). A aventura coletiva de SLON e ISKRA de onde, como se verá mais adiante, se forjará o arquivo de imagens do cinema militante de duas décadas, reunido para a realização do *Le fond de l'air est rouge* - começa com este outro filme. Mas ele também é um marco da história do cinema militante francês e mundial. *Loin du Vietnam* havia começado, na realidade um ano antes, em 1966, a partir de uma demanda de estudantes de Nanterre. Por ocasião dos comícios e seminários contra a guerra no Vietnã, pediram a Marker se ele não poderia realizar um filme que acompanhasse estas mobilizações. Portanto, a origem do filme é estabelecida pela necessidade de intervenção numa ação de publicização da luta contra a guerra imperialista. Origem militante *par excellence* de *Loin du Vietnam* foi filmado durante o ano de 1967 por Alain Resnais, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Joris Ivens, Michele Ray acompanhados de mais ou menos 200 técnicos e profissionais de cinema

¹⁵³ PRÉVERT, Jacques. (1957) Libreto sobre exposição de fotos de Robert Doisneau. « C'est toujours à l'imparfait de l'objectif que tu conjugues, le verbe photographier » (tradução nossa)

¹⁵⁴ GODARD, Jean-Luc. Op. Cit in VÉRAY, Laurent. In *Loin du Vietnam, 1967*. p.54. « (...) Créer un Vietnam en nous. (...) »

(operadores, engenheiros de som, montadores, atores...). Uma experiência gigantesca que mobilizou diversos setores. Quem melhor conseguiu reunir dados e narrar esta história foi o comentarista Laurent Véray. Ele fala sobre o papel de destaque de Marker nessa realização:

“(...) A empresa toma forma realmente em torno de Chris Marker, que federa o grupo interpretando o papel de “*maître à penser*” (“gurú”) na cadeia de construção do projeto. Não se trata de exaltar a compaixão, nem de fazer um panfleto propagandista, mas, face um evento vivido intensamente, elaborar com paixão e obstinação uma forma coletiva de protesto. (...)”
155

Seria um filme de capítulos, onde cada autor regeria a orquestra. Mas terminou sendo um marco de um filme mobilização - um filme em movimento, um posicionamento coletivo. Chris Marker, ele mesmo comenta, numa entrevista: “(...) Se algum dia um filme francês mereceu o nome de filme coletivo, deve ter sido esse, ao ponto de mesmo durante a sua elaboração acontecer de nos perguntarmos “quem fez o quê” (?) (...)”¹⁵⁶ O trabalho era feito por inúmeras reuniões, um filme feito, de alguma maneira, em assembléias. Joris Ivens, pioneiro militante do documentário social, também fala em suas memórias:

“(...) Este filme “*Loin du Vietnam*” foi um filme coletivo que reunia cineastas de todas as partes entre os quais se encontravam corações ternos e militantes. Mas, para além destas nuances das pessoas, “*Loin du Vietnam*” foi um manifesto onde os participantes deixavam de lado suas diferenças para se unir e colocar em comum o seu *métier*(ofício) à serviço de uma causa (...) “*Loin du Vietnam*” foi uma experiência bem sucedida de cinema coletivo e foi um filme útil.(...)”¹⁵⁷

O filme é também um grito, como diz J. L. Godard no filme: “criticar é gritar”. Um grito contra a impotência diante da guerra, mas também contra transformar a guerra no Vietnã numa forma de expiação da má consciência da classe média progressista. E esse debate chegou a acender discussões ásperas, inclusive entre os próprios autores. Claude Lelouch disse

¹⁵⁵ VÉRAY, Laurent. *Loin du Vietnam*, 1967 p. 3-4 “(...) L’entreprise prend véritablement forme autour de Chris Marker, qui fédère le groupe tout en jouant le rôle du maître à penser dans la chaîne de construction du projet. Il ne s’agit pas d’exalter la compassion ni de faire un tract propagandiste mais, face à un événement intensément vécu, d’élaborer avec passion et obstination une forme collective de protestation. (...) » (tradução nossa)

¹⁵⁶ MARKER, Chris. *Entretien avec Chris. Marker – Image et son*, no. 213, février 1968, p.67 “(...) Si jamais um filme francês a mérité le nom de film collectif, c’est bien celui-là, au point que même pendant son élaboration il arrivait qu’on se demande « qui faisait quoi » (...) » (tradução nossa)

¹⁵⁷ IVENS, Joris. *Joris Ivens ou la mémoire d’un regard* p.290 «(...) *Loin du Viêt-nam* fut un film collectif qui rassembla des cinéastes de tous bords parmi lesquels se trouvaient des coeurs tendres et de militants. Mais, au-delà de ces nuances de personnes, *Loin du Viêt-nam* fut un manifeste où les participants laissèrent leurs différences de côté pour s’unir et mettre en commun leur métier au service d’une cause.(...) *Loin du Viêt-nam* fut une expérience réussie de cinéma collectif et ce fut un film utile.(...) » (tradução nossa)

uma vez em um debate: "Esta guerra é terrível é preciso ir ajudar estes pobres vietnamitas."¹⁵⁸ Com o que Joris Ivens contra-argumentou: "(...) que os vietnamitas não pediam nem a esmola nem a piedade, e desenvolvi a idéia de guerra justa e de guerra injusta e lembrei que o Vietnã era outra coisa que uma boa causa para expressar bons sentimentos. (...) "¹⁵⁹ Existia implícita ao debate, a idéia de que era preciso superar o estado de consciência antiimperialista para o estado anticapitalista de uma luta internacionalista. Este também é o argumento de Kristin Ross ao interpretar este encontro de cineastas, militantes e artistas, que diz:

"(...) A discussão teve lugar entre o público e os cineastas depois da projeção, um dos membros do coletivo, Alain Resnais, exprimiu o desejo de ir "mais longe que o Vietnã", mas na direção da França, e se perguntou se, por exemplo, para a sociedade americana, o fato de possuir um refrigerador implica necessariamente na destruição de outro país e, depois na de seu próprio país. "Nós partiremos do Vietnã, diz ele, mas para chegar às coisas que seriam quase unicamente francesas." (...) "Sentimos claramente que é o próprio capitalismo que está em jogo." As formas e as experiências culturais militantes como estas de Marker lembram que é, antes de tudo, em termos de relações de classe que os problemas do terceiro mundo se colocavam na França: soluções globais para estes problemas só podem ser encontradas na transformação radical do sistema capitalista mundial e na sua substituição por uma nova ordem econômica. (...) "¹⁶⁰

Resnais sintetiza esta idéia de que a solidariedade mais concreta com o Vietnã é voltar os olhos para os problemas da França, com este "ir além do Vietnã". Tratava-se de uma posição geral cada vez mais airragada nestes artistas que enxergavam na construção de lutas anticapitalistas locais o melhor meio de interromper a guerra imperialista, de superar o pietismo que Ivens denunciava. Como diz Ross um pouco adiante: "(...) O postulado do inimigo comum, quer dizer, do imperialismo americano, permite uma passagem direta do "combatente vietnamita" ao "operário francês". (...) "¹⁶¹ Este paradigma fica exposto mais

¹⁵⁸ LELOUCH, Claude. Citado por IVENS, Joris. p.289 « Cette guerre est terrible, il faut venir na aide à ces pauvres vitnamiens. » (tradução nossa)

¹⁵⁹ IVENS, Joris. Ibidem. p.289. « (...) que les vietnamiens ne demandaient ni l'aumône ni la pitié, et j'avais développé l'idée de guerre juste et de guerre injuste et rappelé que le Viêt-nam était autre chose qu'une bonne cause pour exprimer des bons sentiments. (...) » (tradução nossa)

¹⁶⁰ ROSS, Kristin. Ibidem p.93. « (...)la discussion qui eut lieu entre le public e les réalisateurs après la projection, l'un des membres du collectif, Alain Resnais, exprima le désir d'aller « plus loin que le Viêt-nam », mais dans la direction de la France, et se demanda, par exemple, si, pour la société américaine, le fait de posséder un réfrigérateur implique nécessairement la destruction d'un autre pays et, ensuite, celle de son propre pays. « Nous partirons du Viêt-nam, dit-il, mais pour arriver à des choses qui seraient presque uniquement françaises(...)On sent nettement que c'est le capitalisme même qui est dans le tambour. » Les formes et les expériences culturelles militantes comme celles de Marker rappellent que c'est avant tout en termes de rapports entre classes que les problèmes du tiers-monde se posaient en France : des solutions globales à ces problèmes ne pouvaient être trouvées que dans la transformation radicale du système capitaliste mondial et dans son remplacement par un nouvel ordre économique . (...) » (tradução nossa)

¹⁶¹ ROSS, kristin. Ibidem p.93. « Le postulat d'un ennemi commun, c'est-à-dire l'impérialisme américain, permet un passage direct du « combattant vietnamien » à l' « ouvrier français ». (tradução nossa)

claramente na consigna levantada por Jean-Luc Godard, em seu capítulo do filme *Camera Eye*, onde ele diz:

“(...) Criar um Vietnã em nós. Enfim, sei lá, por exemplo, na França, foi no verão passado que tiveram lugar as grandes greves na Rhodiaceta em Besançon ou em Saint Nazaire, são coisas profundamente ligadas ao Vietnã. Um operário da Rhodiaceta, deve tirar lições sobre a luta do Vietnã do Norte, quando ele luta com seu sindicato. (...) Minha luta é contra o cinema americano que gangrenou agora o cinema mundial, e não falemos mais nisso (?). O público operário não vai ver os meus filmes. Entre eu e eles, há o mesmo corte que entre eu e o Vietnã. Nós não nos conhecemos, eu estou numa prisão cultural e eles numa prisão econômica. (...)”
162

Este trecho corresponde ao capítulo de Godard no filme, no qual ele diz que queria ir para o Vietnã filmar, mas (ao falar com a delegação vietnamita): “Hanói recusou que fosse até eles, e eles tinham razão, pois eu poderia ter feito coisas que fariam mais mal que bem a eles. (...)”. Godard antevia que seu espírito crítico seria incompatível com o ideal de disciplina e subordinação da luta vietnamita. Ficamos com a impressão que o intelectual que se disponha a realizar uma participação acompanhada de posicionamento crítico será sempre um incômodo, no plano mais pragmático, de alguns projetos de esquerda que visam na luta política anticapitalista exclusivamente a centralidade do poder e a necessidade de sua tomada.

A participação de Jean-Luc Godard no filme foi a mais criticada de todas, gerou uma polêmica ardente. Chris Marker foi um daqueles que estava na primeira linha e que o defendeu com mais ênfase. Foi durante entrevistas em sua defesa que ele disse a famosa frase sobre a voz over: “tudo que tenho para oferecer sou eu mesmo.” Mas é bom lembrar, que alguns anos antes Marker o havia criticado ácidamente. Em um trecho de sua entrevista de maio de 1962, ele elogiava Godard, dizia que ele “tinha contribuído muito para o cinema”, mas que ele dizia sempre “n’importe quoi” (“qualquer coisa”) e que isso fazia sua virtude e sua ruína. Interpretando o que diz Marker, a anarquia de Godard flutuava da esquerda para direita sem rumo. *Loin du Vietnam* (1967) parece ter aproximado ainda mais estes dois autores.

¹⁶² GODARD, Jean-Luc. Op. Cit in VÉRAY, Laurent. In *Loin du Vietnam, 1967*. p.54. « (...) Créer un Vietnam em nous. Enfin, je sais pas, par exemple en France c’était l’été dernier les grandes grèves qui ont eu lieu à la Rhodiaceta à Besançon ou à Saint Nazaire, sont des choses profondément liées au Vietnam. Pour un ouvrier de la Rhodiaceta, la lutte du Nord Vietnam, lui, il doit en tirer des leçons quand il lutte avec son syndicat. (...) Ma lutte c’est contre le cinéma américain, contre l’impérialisme économique et esthétique du cinéma américain qui a gangrené maintenant le cinéma mondial, or nous ne nous parlons pas (?). Le public ouvrier ne va pas voir mes films. Entre moi et eux, il y a la même coupure qu’entre moi et le Vietnam. Nous ne nous connaissons pas, moi je suis dans une prison culturelle et eux dans une prison économique (...)» (tradução nossa) – O ponto de interrogação (?), no meio desta citação foi colocado por falta de entendimento integral do sentido deste pequena oração.

“Criar um Vietnã em nós” é de toda forma, o paradigma do intelectual antiimperialista dos anos sessenta por excelência. Mas o filme não fecha os olhos para a dimensão bem mais radical que isso tomaria. Um americano, assim como muitos outros monges vietnamitas, atearia fogo ao seu próprio corpo como protesto, num ímpeto, cujo plano implicado na idéia de “criar um Vietnã” em si mesmo, era infinitamente mais radical e absoluto que a parábola de conscientização que Godard colocava em movimento. O filme *Loin du Vietnam* (1967) registra uma comovente entrevista com a viúva deste americano, comentada, em montagem paralela, por uma vietnamita exilada em Paris.

Esta forte imagem da auto-imolação ou da automutilação como protesto, Haroun Farocki vai retomar ao apagar um cigarro aceso em seu punho, na frente da câmera, no filme *Vietnã –Diante dos seus olhos* (1982), para tentar mostrar ao espectador o que é o napalm. Mas mais do que isso e ele se expressa melhor da seguinte maneira, durante a cena:

“Como nós podemos mostrar o napalm em ação? E como nós podemos mostrar as feridas causadas pelo napalm? Se nós mostramos fotos das queimaduras, você fechará seus olhos. Primeiro você vai fechar seus olhos para as fotografias. Então vai fechar seus olhos para a memória. Daí vai fechar seus olhos para os fatos. Então vai fechar seus olhos para o contexto inteiro.”¹⁶³

Mas, voltando ao trecho godardiano de *Loin du Vietnam* (1967), parece que Jean-Luc Godard o faz, filmando no estilo markeriano. O final do trecho carrega as marcas de *Le joli mai* (1962). Os olhos dos ex-presos em busca do homem livre. Ele parece reproduzir um debate de Marker que aparecia em *Le joli mai* (1962), onde figura o comentário: “ninguém é livre, enquanto existe prisão”¹⁶⁴, enquanto Godard relembra que ele é preso “culturalmente” e os operários “economicamente”. Ele interroga seu lugar de artista na totalidade social, sua capacidade de intervenção política e sua capacidade de formalizar sua indignação esteticamente transformam-se num só fluxo verbal, de “fazer política cinematograficamente”. É metacinema, mas é metapolítico também. O gesto de criar um Vietnã em nós mesmos se identifica com a busca de um espírito crítico libertário, interrogar o lugar em que se está para se ter consciência das muralhas que nos cercam. Onde estamos presos? Indagar a partir da

¹⁶³ FAROCKI, Haroun. *Vietnã –Diante dos seus olhos/ (“Etwas wird sichtbar” (1982))*. “How can we show you napalm in action? And how can we show you the injuries caused by napalm? If we show you pictures of napalm burns, you'll close your eyes. First you'll close your eyes to the pictures. Then you'll close your eyes to the memory. Then you'll close your eyes to the facts. Then you'll close your eyes to the entire context.” (tradução nossa)

¹⁶⁴ MARKER, Chris. última frase do filme « *Le joli mai* » (1962).

prisão. Como faremos para ser livres? São estas as demandas incrustadas no *Camera Eye* de Godard.

De acordo com Antoine de Baecque, este filme de Jean-Luc Godard: “(...) É também a fundação do “ensaio filmado” chez Godard, segundo o princípio da carta dita pelo cineasta, em primeira pessoa ou como personagem de si mesmo, endereçada ao espectador ou a um destinatário particular. (...)”¹⁶⁵

Em muitos sentidos *Loin du Vietnam* (1967) é um marco. O comentador Laurent Veray sintetiza:

« (...) *Loin du Vietnam* é uma tentativa singular que, retrospectivamente, leva a se interrogar sobre a noção mesma de cinema engajado. Nesse sentido, é um filme que encadeia, que marca o resultado de uma vontade partilhada de ver o cinema diferentemente, de reivindicar uma total independência de trabalho, fora da instituição cinematográfica, (...) *Loin du Vietnam* se apresenta igualmente como um terreno de experimentações para existência de grupos de realização e de coletivos que farão, depois de Maio de 68, os belos dias do cinema político francês. Nós encontraremos de todo modo a maior parte daqueles que participaram do filme na origem das cooperativas SLON, Dynadia, Medvedkine, Dziga Vertov. (...) »¹⁶⁶

(Fotogramas de *Loin du Vietnam* (1965) Dir.: Godard; Varda; Resnais; Ivens; Klein; Marker, etc.)

¹⁶⁵ BAECQUE, Antoine de. *GODARD biographie*, p.363

¹⁶⁶ VÉRAY, Laurent. Ibidem. p. 6 « (...) *Loin du Vietnam* est une tentative singulière qui, rétrospectivement, amène à s'interroger sur la notion même de cinéma engagé. En ces sens, c'est un film charnière qui marque l'aboutissement d'une volonté partagée d'envisager autrement le cinéma, de revendiquer une totale indépendance de travail, en dehors de l'institution cinématographique, (...) *Loin du Vietnam* se présente également comme un terrain d'expérimentation pour la mise en place des groupes de réalisation et des collectifs qui feront, après Mai 68, les beaux jours du cinéma politique français. On retrouvera d'ailleurs la plupart de ceux qui ont participé au film à l'origine des coopératives SLON, Dynadia, Medvedkine, Dziga Vertov. » (tradução nossa)

Formalmente *Loin du Vietnam* (1967) também antecipa aquilo que Marc Ferro chamou de “*filme-somme*”(filme-soma), uma maneira de interpretar esta engenharia, que é o uso de colagens e de rushes de filmes alheios, método de montagem central na engenharia de *Le fond de l'air est rouge* (1977) e que Laurent Véray retoma comentando em *Loin du Vietnam* (1967):

“(…) Este filme foi determinante sobre vários lados pela seqüência da carreira de Marker. Etapa decisiva inaugurando uma década de cinema militante, *Loin du Vietnam* prefigura também o “*filme-soma*” onde o cineasta se apropria e re-agencia as imagens filmadas por outros, submetendo-as ao seu senso crítico, a sua estética da distância, no objetivo de desenvolver sua própria reflexão, de rememorar a história em relação à si mesmo, a sua sensibilidade (trajetória individual, mais ou menos ficcionada, e racionalidade documentária partilham então uma mesma idéia de história como destino comum.(…)”¹⁶⁷

**“É a nossa reivindicação:
Nós dizemos que queremos viver de pé.”¹⁶⁸**

“Ela virá. A revolução conquistará
para todos o direito não somente
ao pão, mas à poesia.”
León Trotsky

“Para todos pão, para todos rosas”
Paul Eluard¹⁶⁹

Em 1967 Marker estava em plena montagem de *Loin du Vietnam* (1967), quando em março, como ele mesmo conta num texto chamado “*Pour Mario*”:

“(…) Uma manhã de março 1967 eu recebi uma carta deles (René e Micheline Berchoud): os operários da Rhodiaceta, a usina (...) que era o pólo industrial do bairro, vinha de se colocar em greve, com ocupação (uma primeira desde 36). O C. C. P. P. O.¹⁷⁰ ocupava-se da animação cultural. Será que eu podia enviar uns filmes 16 mm, e porque não, não lhes levá-los eu mesmo e ver o que se passava?”¹⁷¹

¹⁶⁷ VÉRAY, Laurent. Ibidem, p. 4 « (...) Ce film a été déterminant à bien des égards pour la suite de la carrière de Marker. Étape décisive inaugurant une décennie de cinéma militant, *Loin du Vietnam* préfigure aussi le « *filme-somme* » où le cinéaste s'approprie et réagence des images tournée par d'autres, les soumettant à son sens critique, à son esthétique de la distance, dans le but de développer sa propre réflexion, de se remémorer l'histoire par rapport à lui-même, à sa sensibilité (démarche individuelle, plus ou moins fictionnée, et rationalité documentaire partagent alors une même idée de l'histoire comme destin commun.) (...) » (tradução nossa)

¹⁶⁸ MARKER, Chris. *Nouvel Observateur* - 22 março de 1967 – pg. 26 « C'est cela notre revendication : nous disons que nous voulons vivre debout. » (tradução nossa)

¹⁶⁹ ELUARD, P. Citado por “L'aurore d'un cinéma” in *Cinemonde* juin 70 « Pour tous du pain, pour tous des roses » (tradução nossa)

¹⁷⁰ (Centre Culturel Populaire Palente-Orschamps/ Centro Cultural Popular Palente Orschamps)

¹⁷¹ MARKER, Chris. “Pour Mario” in *Groupes Medvedkine* (Encarte do DVD), p. 14 p. 14“(…)Un matin de mars 1967 je reçus une lettre d'eux (René et Micheline Berchoud): les ouvriers de la Rhodiaceta, l'usine (...) qui était le pôle industriel et social du quartier, venaient de se mettre en greve, avec occupation (une première depuis 36) .

Ao que Marker hesitou e pensou:

« (...)Besançon não era Gobi, algumas horas de carro no máximo, Antoine Bonfanti, meu fiel engenheiro de som e amigo tinha uma DS bem espaçosa para caber um certo número de cópias de filmes, (...) porque não tentar? Nós tentamos e este foi o primeiro passo para “*À bientôt j’espère*”(1967), o Grupo Medvedkine e tudo o que acompanhava, orientava, singularizava a aventura Slon, mais tarde Iskra. (...)”¹⁷²

Em 22 de março, por conta da visita, ele publica um artigo no *Nouvel Observateur* divulgando a luta da Rhodia, uma fábrica de carros em Besançon, cidade natal de Joseph Proudhon, precursor do anarquismo francês; que Marker transcreveu quase que integralmente o registro de testemunhos e entrevistas que havia feito por lá. Este artigo é extremamente ousado e esclarecedor. Nele já se prefigura esta linha documentária que será adotada, aquilo que chamávamos de polifonia, destacado em *Le joli mai* (1967). O artigo é quase em sua integralidade de transcrições destes testemunhos operários, ele se apaga diante destas falas da Rhodiaceta. Marker apenas faz uma breve introdução no texto. Nesta reportagem figura também este testemunho tão sintético e tão revelador para a inspiração de seu engajamento e seu espanto com o avanço do debate operário de 67:

“Nós estamos cada vez mais ligados a produção de uma maneira asquerosa. Quer dizer, só uma coisa conta nesta usina, a produção. Se os trabalhadores resolveram ocupar a usina, é porque não podiam mais, era necessário que nós atingíssemos as estruturas. É absolutamente preciso que cada um tome consciência que cada vez mais o homem é ligado unicamente ao lucro. *É a nossa reivindicação: nós dizemos que queremos viver de pé.*”¹⁷³

Marker, conforme esse artigo define assim, nesta introdução, a nova mentalidade operária que se desenvolve no discurso dos revoltados da Rhodia: 1) crítica da alienação; 2) dimensões novas da pauperização; 3) a necessidade da solidariedade operária; e 4) o

Le CCPPO s’occupait de l’animation culturelle. Est-ce que je pourrais envoyer des films 16 mm, et pourquoi pas les apporter moi-même et voir ce qui se passait? (...)» (tradução nossa)

¹⁷² MARKER, Chris. Ibidem, p. 14 « (...)Besançon, ce n’était pas le Gobi, quelques heures de voiture au plus, Antoine Bonfanti mon fidèle ingénieur du son et ami avait une DS assez spatieuse pour contenir un certain nombre de copies de films, (...) pourquoi ne pas tenter le coup ? Nous tentâmes, et ce fut le premier pas vers *À bientôt j’espère*, les Groupes Medvedkine, tout ce qui accompagnerait, orientait, singulariserait l’aventure Slon, plus tard Iskra.(...)» (tradução nossa)

¹⁷³ MARKER, Chris. *Nouvel Observateur* - 22 março de 1967 – pg. 26 « Nous sommes liés de plus en plus à la production d’une façon dégoûtante. C’est-à-dire qu’il n’y a qu’une chose qui compte dans cette usine, c’est la production. Si les travailleurs ont décidé d’occuper l’usine, c’est qu’ils n’en pouvaient plus, il fallait qu’on en vienne aux structures. Il faut absolument que chacun prenne conscience que de plus en plus l’homme est uniquement lié au profit. *C’est cela notre revendication : nous disons que nous voulons vivre debout.* » (tradução nossa)

internacionalismo proletário. Ele enumera, apresentando como a representação da “dignidade operária” transformava-se para aqueles, num espelho negativo da farsa da sociedade do bem estar social e numa recusa radical. Diz ele:

“É espantoso ver a que ponto os operários ligam a reivindicação econômica imediata a um questionamento fundamental da condição operária e da sociedade capitalista: a dignidade operária, o sentido da vida e do trabalho são colocados em primeiro lugar na maior parte das intervenções. Não se trata para esses homens então de negociar, à americana, sua integração na “sociedade do bem-estar”, mas de contestar a própria sociedade e os bens de compensação que ela oferece. O mito da integração da classe operária pelo automóvel, a máquina de lavar e o chaveiro voa em pedaços e nós somos surpreendidos pela evidência de que, com todas as diferenças que quisermos, a revolução continua tão viva na França de 1967 que na época da enquete de Villermé.”¹⁷⁴

Este artigo, como um todo, é uma fulguração premonitória de Maio 68. Por exemplo, neste último trecho: a questão do salto da luta econômica para a luta política, “condição operária” e “sociedade capitalista”, ter se dirigido das estruturas sociais para questões de cunho filosófico-existenciais como “o sentido da vida”. Que tipo de imaginação política se forjava nesta nova consciência de classe que vinha se desenhando inventiva desde as bases do movimento sindical? Logo a seguir, o questionamento da espinha dorsal da “sociedade de bem estar social” - a ilusão da integração por via do consumo. E por fim, esta última frase do trecho citado, que contradiz a esmagadora maioria dos historiadores e especialistas que afirmam constantemente que Maio de 68 foi um evento absolutamente inesperado. Que a França agonizava num profundo tédio, até que sobreveio uma vaga de rebeliões inexplicável. Pois, para Marker, através de um artigo redigido naquele ano de 1967, o que acontecia antes de Maio de 68 foi o fator determinante, pois no conjunto trata-se evidentemente de um processo histórico e não de um acidente meteorológico. Portanto, ao contrário do argumento corrente da mídia que eventualmente ilustra digerido o “evento cultural” do mês de maio de 1968 e que assim reduz temporalmente estes anos de luta a um único mês, (a uma ocupação de universidade, ou as barricadas do Quartier Latin); para Marker, é o que se fermentava

¹⁷⁴ MARKER, Chris. *Nouvel Observateur* - 22 março de 1967 – pg. 26 “Il est frappant de voir à quel point ces ouvriers relient la revendication économique immédiate à une mise en cause fondamentale de la condition ouvrière et de la société capitaliste: la dignité ouvrière, le sens de la vie et du travail sont mis en avant dans la plupart des interventions. Il ne s’agit donc pas pour ces hommes de négocier, à l’américaine, leur intégration dans la « société du bien-être », mais de contester cette société même et les biens de compensation qu’elle leur offre. Le mythe de l’intégration de la classe ouvrière par l’automobile, la machine à laver et les porte-clefs vole en éclats et l’on est saisi par l’évidence que, avec toutes les différences que l’on voudra, la révolution reste une idée aussi vivante dans la France de 1967 qu’à l’époque de l’enquête de Villermé.” (tradução nossa)

anteriormente, através das ações contra a guerra no Vietnã, e antes contra a guerra na Argélia, que importava.

Kristin Ross também comenta sobre esta questão, para ela a estratégia da redução temporal do período de lutas políticas dos sessenta a um mês de maio é uma constante agressiva das mídias. “(...) O evento foi precedido de uma longa gestação, datando da mobilização da guerra da Argélia, e seguida de uma vida ulterior imediata que se prolongou pelo menos até o meio dos anos 1970. (...)”¹⁷⁵ Tomando a linha de raciocínio de Ross para a cinematografia de Marker, vemos como os filmes dele coincidem tematicamente e testemunham esta gestação aguerrida de lutas e eventos históricos. Sua obra é um instrumento de dilatação dos eventos históricos. É como se voltássemos um microscópio historiográfico, por exemplo, para Paris de 1962 no pós-guerra colonial em *Le joli mai* (1962), para mobilização contra o Vietnã em *Loin du Vietnam* (1967) e para a revolução cubana em *Cuba si!* (1962). Para chegarmos em *Le fond de l'air est rouge* (1977), onde vemos tudo com alguma distância, pelas lentes de um telescópio observando o conjunto com as ligações perdidas entre um pedaço e outro.

De modo, que nestes anos precedentes, através da militância política sindical, artística e estudantil, a revolução continuava “viva” (para parafrasear Marker) e forte, principalmente através de duas greves duras, uma na Rhodiaceta e outra na Sud-Aviation, as duas com ocupação de fábrica.

De acordo com Laurent Véray,¹⁷⁶ historiador que pesquisou *Loin du Vietnam* (1967), o filme foi selecionado no Festival de Montreal e de Nova York. Mas a estréia europeia do filme, não se dá em Paris, mas em Besançon, em 18 de outubro de 1967, no Cinema Casino, organizado pelo C. C. P. P. O. e por sindicatos, em homenagem à greve de março de 67. Mais um posicionamento político do coletivo do filme, de optar por fazer a estréia não no circuito habitual dos diretores da *nouvelle vague* mas junto destes operários em luta. Marker explica: “É um filme de militantes que se endereça aos militantes e que lhes deve ser apresentado.”¹⁷⁷ Portanto, na escolha de projetar o filme sobre o Vietnã em Besançon, assim como na sua concepção técnica (Marker e Godard tinham inserido imagens filmadas por Bruno Muel na greve da Rhodia no episódio de Jean-Luc), eles “estabeleciam uma ligação direta entre

¹⁷⁵ROSS, Kristin. Mai 68 et ses vies ultérieures, p.34 “(...) L'événement fut précédé d'une longue gestation, datant de la mobilisation contre la guerre d'Algérie, et suivi d'une vie ultérieure immédiate qui s'est prolongée au moins jusqu'au milieu des années 1970. (...)» (tradução nossa)

¹⁷⁶VÉRAY, Laurent. *Loin du Vietnam, 1967...* p.29

¹⁷⁷MARKER, Chris. Citado por VÉRAY, Laurent *Loin du Vietnam, 1967...*, p. 29 « C'est un film de militants qui s'adresse à des militants et qui doit leur être présenté. » (tradução nossa)

antiimperialismo e movimento operário francês”, como dizia Kristin Ross. Godard disse depois, como nos cita Véray, já quando fazia parte do grupo Dziga Vertov: “(...) Produzir um filme de maneira justa politicamente, isso deve nos dar por seqüência a maneira justa de o difundir politicamente. (...)”¹⁷⁸

Mas além da passagem teórica existe o movimento de deslocamento do foco de solidariedade militante à vítima distante vietnamita, anônima, sem rosto ou nome para o operário francês, esse novo outro. Do militante da luta anticolonial à descoberta do proletariado vizinho. Este deslocamento que foi tão importante em Maio de 68, foi inaugurado neste gesto de mobilização antiimperialista que reunia artistas e operários. Na sala lotada o filme é ovacionado, e o apresentador comenta: “(...) Nosso desejo para terminar será que outros artistas, outros técnicos, outros homens, compreendam a necessidade de continuar sobre o caminho que abriram os realizadores de *Loin du Vietnam*, sobre um novo elo dado ao cinema por nosso camarada Chris Marker. (...)”¹⁷⁹

Como Ross destaca, as consignas levantadas pelo projeto de *Loin du Vietnam* (1967) coincidem com as consignas do maoístas da U. J. C. m. l. (*Union de la Jeunesse marxiste léniniste*/ União da Juventude marxista leninista), eles diziam que para a luta anti-imperialista era necessário: “(...) formar intelectuais revolucionários que se ligarão aos operários e ao povo trabalhador que instituirão novas formas de organização”¹⁸⁰ Chris Marker prefigurava algumas das teorias mais radicais da primavera de grupúsculos que povoaram estes anos. É como se, de alguma forma estranha, Maio de 68 tivesse saído da sua cabeça, sua trajetória profetiza maio e a inspira.

A estréia do filme em Paris também fora um sucesso chegando a reunir 2.500 espectadores. O filme provocou tal convulsão que em 20 de dezembro, o cinema Kinopanorama de Paris, em La Motte-Picquet é vandalizado por fascistas do movimento *Occident*. Diante deste terrorismo da extrema direita progressivamente o circuito exibidor perde o interesse no filme.

Ainda em 21 de outubro de 1967, na sua militância pró-Vietnã, Marker voa para Washington para filmar uma marcha ao Pentágono. Ele filma com François Reichenbach, o

¹⁷⁸ GODARD, Jean-Luc. Citado por VÉRAY, Laurent. *Loin du Vietnam, 1967...* p. 37. « (...)Produire un film d’une manière juste politiquement, cela doit nous donner ensuite la manière juste de le diffuser politiquement. (...) »

¹⁷⁹ *CINÉMA* 68 no. 122 jan 1968 p. 38 Notre souhait pour terminer sera que d’autres artistes, d’autres techniciens, d’autres hommes, comprennent la nécessité de continuer sur le chemin qu’ont ouvert les réalisateurs de “Loin du Vietnam”, sur l’élan nouveau donné au cinéma par notre camarade Chris Marker” (tradução nossa) Esta citação será repetida na íntegra mais a frente.

¹⁸⁰ Citado por ROSS, Kristin. *Mai 68 et ces vies ultérieures*, p.93. (tradução nossa)

mesmo parceiro para quem fez o comentário do filme *Amérique insolite (s/r)*. Em Washington faz as imagens do filme que vai ficar conhecido depois por *La sixième face du Pentagone* (1967). No filme ele comenta: « É talvez em Washington, a primeira manifestação verdadeiramente política: onde não se trata unicamente de desfilar mas de enfrentar. (...) A palavra de ordem é então “ação direta”. »¹⁸¹ O comentador Arnaud Lambert, resume sobre este curta: “(...) *La sixième face du Pentagone* não é um simples documentário, mas verdadeiramente um agente de transformação. Do cinema “direto”, no sentido pugilístico do termo. (...) »¹⁸²

Até breve, eu espero... (1967)

Marker se engaja radicalmente neste processo de luta dos operários da Rhodia. De março a setembro ele se mantém filmando junto com seus companheiros Mario Marret, Bruno Muel, Antoine Bonfanti, Pierre Lhomme, entre outros. É isso que ele chama afetuosamente de *Medvedkine syndrome*, muito mais tarde em uma entrevista. Essa *syndrome* está presente em praticamente todos os seus filmes, de uma forma ou de outra. Durante o processo, ele se envolve numa série de atividades culturais que eram organizadas pelo movimento e realiza um filme para a TV sobre a ocupação. Como comenta Antoine de Baecque¹⁸³, animadas por Pol Cèbe, operário militante da C. G. T.: “(...) Godard e Marker vão a diversas *reprises* juntos à Besançon, por exemplo para uma semana do pensamento marxista em dezembro de 1967. (...)”¹⁸⁴ O processo de filmagem de *À bientôt j'espère* (1967) que faz com que Marker acompanhe o processo de greve da Rhodiaceta, assim como estes eventos culturais, já é o desdobramento do processo de radicalização para a busca de um cinema militante proletário que se prefigurava em *Loin du Vietnam* (1967) mas também o embrião do Groupe Medvedkine.

O título do filme *À bientôt j'espère* (1967) parte de uma fala de uma entrevistada que diz:

¹⁸¹ MARKER, Chris. Citado por LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 41 «C'est peut-être à Washington, la première manifestation véritablement politique : il ne s'agit plus seulement de défiler mais d'affronter. (...) Le mot d'ordre est donc « action directe ».» (tradução nossa)

¹⁸² LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*, p. 41. (tradução nossa)

¹⁸³ BAECQUE, Antoine. *Godard, biographie*.p.361

¹⁸⁴ BAECQUE, Antoine. *Godard, biographie*.p.361 (...) Godard et Marker vont à plusieurs reprises ensemble à Besançon, par exemple pour une Semaine du pensée Marxiste en décembre 1967.(...) » (tradução nossa)

"Quero dizer também aos patrões, que nós vamos pegá-los, tenho certeza, porque há esta solidariedade que eles não sabem o que é... Nós os pegaremos. Não aqueles que pensam que são patrões e que não são, mas aqueles que detém o capital, nos os pegaremos, é a força das coisas, é a natureza... *Até breve, espero.*"¹⁸⁵

Chris Marker apresenta o filme aos operários e estes se colocam contra o filme, pois dizem que sua abordagem fora muito “parisiense” e que ele era “romântico”. Disseram que ele não havia realizado um filme que mostrasse o ponto de vista dos operários e sim, operários vistos por um olhar de um intelectual pequeno burguês. Seria ilustrativo, ainda que longo, transcrever dois trechos desse rico e memorável diálogo. Ele foi gravado pelo autor e hoje é difundido com o filme num DVD, num gesto de exposição da natureza dos problemas enredados nestes filmes. Nele diz um operário:

"Se realmente ele quis exprimir aquilo que sofrem os trabalhadores da Rhodia, e as necessidades que eles tem, eu penso que o cineasta é um incapaz. Eu digo cruamente, digo aquilo que penso. E eu penso e digo cruamente também que há simplesmente uma exploração dos trabalhadores da Rhodia por gente, que ao que parece, lutam contra o capitalismo."¹⁸⁶

Ao que Marker responderia, simplesmente:

"Então, talvez não seja por acaso que, ao mesmo tempo em que, começávamos essa empreitada, na qual sabíamos de antemão as limitações e os elementos em xeque, nós havíamos de qualquer maneira continuado uma atividade paralela, aquela de um grupo de jovens militantes em cujas mãos colocávamos câmeras e magnetofones com esta hipótese que me parecia evidente: nós seremos, ainda que bem intencionados, mais ou menos simpáticos, mas sempre exteriores. E que portanto, para a liberação, a representação e a expressão do cinema da classe operária será obra dela mesma. O filme finalmente que vocês desejam, meus caros, vocês mesmos o farão."¹⁸⁷

A partir desta inquietação e a partir do confronto do cineasta com essa *igualdade do olhar* do outro — de que falará Marker, mais tarde no filme *Sans Soleil* (1982) — nasce um grupo de operários militantes, que fariam os primeiros filmes, poderíamos dizer, fundacionais do cinema militante dos anos 60. É um gesto *prometéico*, destes cineastas agrupados, de roubar o fogo dos deuses: o cinema, se podemos dizer assim, e introduzir o manuseio da câmera dentro da classe operária, mas não como uma benevolência mítica, como uma restituição, ou seja, reentregar os meios de produção a quem trabalha.

Estas películas irão precipitar um epifenômeno, as realizações massivas de filmes militantes que vão se espalhar pelo mundo, nos idos dos anos de 1968. *Loin du Vietnam*

¹⁸⁵ GAUTHIER, Guy. in *Le cinema militante reprend le travail*, pg. 60 (tradução nossa)

¹⁸⁶ GAUTHIER, Guy. Ibidem.

¹⁸⁷ GAUTHIER, Guy. Ibidem.

(1967) foi um marco no nascimento do filme-coletivo e *À bientôt j'espère* (1967) foi um marco no nascimento do filme-coletivo operário.

(Fotogramas dos filmes do Groupe Medvedkine)

O filme foi essencial para a formação de inúmeros militantes e foi difundido em canal público de televisão, em fevereiro de 1968, portanto dois meses antes de Maio de 68 e teve um impacto considerável. Na O. R. T. F. (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*/ Secretaria de Rádio-difusão Televisão Francesas) ele foi mal visto e ameaçado de censura e interdição:

“(...) A verdadeira censura se faz por via direta “As intervenções são inumeráveis, confessa Monsieur Edouard Sablier, que, enquanto patrão das atualidades televisionadas vai algumas vezes até lhes solicitar: e elas vêm de todo lado, não somente do Governo e dos ministros, mas dos gabinetes ministeriais, de altos funcionários, de governadores, de deputados, de prefeitos...” Para que a emissão de Chris Marker sobre as greves da Rhodiacéta entrassem na programação, foi necessário que o conjunto dos produtores de reportagens fizessem pressão e ameaçassem de proibir a difusão de suas obras. (...)”¹⁸⁸

Mas, seu impacto mais forte foi junto ao público, que se politizou com o média metragem *À bientôt j'espère* (1967). Houve militantes de destaque em Maio, que se radicalizaram na luta operária e que começaram a refletir sobre o proletariado, com a imaginação política que foi impressa em Maio, a partir do contato com este filme em fevereiro do mesmo ano. Kristin Ross cita um depoimento que diz:

¹⁸⁸ BURNIER/CORBEL, Michel-Antoine/Danielle. « Mutinerie à l'O. R. T. F. » in *Magazine L'événement* no. 29 jun 1968, p. 88-89 “(...) La véritable censure se fait par voie direct «Les interventions sont innombrables, avoue M. Edouard Sablier, qui, en tant que patron des actualités télévisées va parfois jusqu'à les solliciter ; elles émanent de partout, non seulement du Gouvernement et des ministres, mais de cabinets ministériels, de hauts fonctionnaires, de préfets, de députés, de maires... » Pour que l'émission de Chris Marker sur les grèves de Rhodiacéta soit programmée, il aura fallu que l'ensemble des producteurs de magazines fassent pression et menacent d'interdire la diffusion de leurs oeuvres. (...) » (tradução nossa)
<http://edocs.lib.sfu.ca/cgi-bin/Mai68?Display=468>

“(…) A primeira coisa que me aconteceu, um pouco antes de maio 68, foi a descoberta da exploração operária. Eu tive a ocasião de fazer um estágio operário através da escola, durante três semanas. Eu trabalhei numa mina de carvão. Eu habitava junto aos mineiros. Eu descobria hábitos, mesmo alimentários, que eu não conhecia de jeito algum. Isso me marcou muito. À mesma época, eu vi na TV um filme de Chris Marker sobre a greve da Rhodiacéta. Era muito importante ver esse filme ao mesmo tempo porque eu poderia me dizer que os mineiros eram especiais, uma classe operária antiga. Mas a Rhodiacéta era um dos ramos operantes da acumulação capitalista, e essa greve trazia reivindicações e formas de luta totalmente novas que pressagiavam Maio 68 e sobretudo o pós-maio. (...)”¹⁸⁹

Mais tarde, não apenas os mobilizados se aproximaram do cinema, mas os trabalhadores de cinema também se mobilizariam. Na França em 68, toda a categoria de trabalhadores que atuava em algum dos ramos do audiovisual foi extremamente atingida e mobilizou-se, de maneira radical, para acompanhar os eventos e contribuir com os comitês de ação revolucionária das barricadas de maio.

Grupos Medvedkine (Besançon & Sochaux)

“Camaradas! Como aceitam viver assim?” Alexandre Medvedkine

O grupo foi batizado de Medvedkine, em homenagem ao pioneiro e ilustre desconhecido cineasta militante soviético do exército vermelho e cavaleiro vermelho, que faria os cine-trens durante a guerra civil, Alexandre Medvedkine. Alguns anos depois o grupo viria a conhecer o já idoso cineasta russo. Fora Marker quem o redescobriria em suas pesquisas e seu exemplo serviria de chave histórica e material de referência para as investigações do grupo. Jean-Pierre Thiebaud descreve assim, esta aventura *obreira*:

“A grande greve da Rhodia estava, então, terminada. “É preciso, efetivamente, saber acabar uma greve”, diziam uns, “Todas as coisas boas têm um fim” afirmavam outros... E sobre estas boas palavras rebentava o Maio de 68. Entretanto, os pingüins tinham percorrido caminho, pingüins pretos e brancos, irredutíveis, diretamente saídos da idéia de um grande documentarista, numa noite de projeção crítica de “*A bientôt j’espère*”, na *Maison des Jeunes* (Casa da Juventude) de Palente. “Existem, efetivamente, um monte de filmes sobre os pingüins, mas aquele que melhor refletiria as condições de vida dos pingüins seria um filme feito pelos próprios pingüins.” Foi assim que nasceu em Besançon o Grupo Medvedkine. Os

¹⁸⁹ Citado por ROSS, Kristin. Mai 68 et ses viés ultérieurs, p.41« (...)La première chose qui m’est arrivée, un peu avant Mai 68, c’est la découverte de l’exploitation ouvrière. J’ai eu l’occasion de faire un stage ouvrier par l’école, pendant trois semaines. J’ai travaillé dans une mine de charbon. J’habitais chez des mineurs. Je découvrais des habitudes, même alimentaires, que je connaissais absolument pas. Ça m’a vraiment marqué. À la même époque, j’ai vu à la télé un film de Chris Marker sur la grève de la Rhodiacéta. C’était très important de voir ce film en même temps, parce que j’aurais pu me dire que les mineurs, c’était quelque chose de spécial, une classe ouvrière ancienne. Mais la Rhodiacéta était une des branches motrices de l’accumulation capitaliste, et cette grève apportait des revendications et des formes de lutte tout à fait nouvelles que présageaient Mai 68 et surtout l’après-Mai. (...) »(tradução nossa)

filmes sobre a condição operária seriam feitos pelos próprios operários. Brecht dissera: "Operário, apodera-te do livro!" — estágio necessário a uma aproximação libertadora — mas era preciso, e sem esperar, a finalização completa e positiva deste período transitório e que se apoderassem daí para diante, e para mais, da câmera, do gravador, da mesa de montagem e de outros meios de mudar a linguagem. Se, tinha sido necessário aos trabalhadores aprenderem a ler e a escrever para se expressarem, contar ou reivindicar, testemunhar, gravar a vida, era-lhes preciso agora dar combate com armas iguais utilizando o audiovisual para serem ouvidos, para que a memória-imagem não lhes escape. Medvedkine cavaleiro vermelho, cineasta, tirado do esquecimento por Chris Marker, tinha dado o exemplo, desenhado a via desde 25 de janeiro de 1932, na URSS, com o cine-comboio. Tomamos-lhe o nome e voltamos à escola. Era a escola do tempo roubado, escola sem nome em Besançon, onde, nos seus tempos livres, um grupo de trabalhadores aprendia do cinema o necessário para o realizar. Um dos primeiros filmes saídos foi "Classe de lutte". Havia ainda na sua realização o imenso contributo fraterno dos amigos profissionais, em pé de igualdade, militante roubado à vida, as leis da relação dinheiro criatividade, as leis do sistema do cinema dos ricos — mas havia agora o lado fraternal e a criatividade dos trabalhadores-cineastas agrupados por Paul Cèbe. (...)”¹⁹⁰

Seria necessário nos desculpar com o leitor, por esta citação tão longa, mas o fôlego refeito: esta fala de Thiebaud parece ser a mais correspondente a esse gesto fraterno de Marker, para quem em seus limites enquanto autor, a problemática da função da arte dentro da luta política de liberação da classe operária, vai adquirir vital importância no seu trabalho. É o contexto fundamental a partir de onde fala o filme. Enquanto cada vez mais, com a radicalização das mobilizações de Maio 68, surge a necessidade de se implodir as formas tradicionais de realização do cinema. Ou seja, neste contexto já não bastam filmes políticos, mas seria necessário fazer politicamente filmes políticos, como dirá Godard. No entanto, com Marker a consigna se faz classista e ele se abstrai como um conselheiro técnico, um entusiasta do jovem cinema operário. Trazia na sala de montagem do Grupo Medvedkine de Besançon a seguinte inscrição na parede, desmistificar o cinema, desmistificar o autor: "O cinema não é uma magia, é uma técnica e uma ciência, uma técnica nascida de uma ciência e posta ao serviço de uma vontade, a vontade que os trabalhadores têm de se liberar.”¹⁹¹

Talvez aquele signo forte da “emoção elementar”, o grito do encorajado traduzido na própria expressão da experiência coletiva do cinema militante nascente. Poderíamos dizer que, grande parte dos aspectos fundantes do cinema militante que vai se desenvolver, se inspira nesta experiência dos *Groupes Medvedkine*. Catherine Blangonnet, a responsável pela escrita de um editorial, para a Revista *Images documentaires* (Imagens documentárias), com o tema *Parole ouvrière* (Palavra operária) escreveu:

¹⁹⁰ THIEBAUD, Jean Pierre. Op. cit in *O bestiário de Chris Marker*, pg. 80-81-82

¹⁹¹ THIEBAUD, Jean Pierre. Ibidem.

“(…) Para o cinema militante que deu um grande espaço à palavra e às lutas operárias nos anos 70, a experiência fundadora é sem dúvida aquela, pouco conhecida hoje, do Grupo Medvedkine, que se desenrolou paralelamente em Besançon (Rhodiaceta) e em Sochaux (Peugeot). (...)”¹⁹²

O grupo Medvedkine, mais tarde teve outra equipe em Sochaux. O desenvolvimento da formação destes cineastas operários ainda é pouco conhecido. Seria vital para uma historiografia mais precisa, poder ter acesso direto a um conjunto mais amplo de fontes primárias sobre a experiência. Mas vê-se que estes cineastas operários foram acompanhados por realizadores veteranos. Marker dirá num debate: “Com certeza o cinema operário é um cinema que ainda está se tateando. Ele sai do nada. Até o presente momento todos os cineastas eram de origem burguesa. Isto está mudando e nós terminaremos por nos organizar.”¹⁹³ Quarenta anos depois Bruno Muel, cineasta militante de carreira épica, que filmou, no princípio de sua carreira, as origens das F. A. R. C. (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), com o filme *Rio Chiquito* (1965), na Colômbia; e depois, foi um dos mais importantes protagonistas da aventura medvedkiniana de Sochaux e Besançon, diz:

“Uma experiência de alguns anos somente, que não fez escola, mal conhecida em seu tempo, hoje quase esquecida, pode, no entanto, deixar na memória de todos que participaram a lembrança de horas excepcionais passadas juntos. É que, com efeito, nós jamais deveríamos ter nos encontrado, ainda menos trabalhado juntos. Isso não se fazia, isso ainda não se faz, ou bem raramente. Do que eu estou falando? De uma utopia. De algumas dezenas de operários da fábrica Rhodiaceta de Besançon e Peugeot de Sochaux, de um lado e um punhado de cineastas, realizadores e técnicos, de outro que decidiram, nessa época que não que não é qualquer uma, de consagrar tempo, reflexão e trabalho para fazer filmes juntos. (...)”¹⁹⁴

O nascimento deste cinema operário é a expressão íntima markeriana do encontro da consciência de classe proletária com a perspectiva de apropriação dos meios expressivos e a

¹⁹² BLANGONNET, Catherine. “Introduction” in *Images Documentaires 37/38 1o. Sem 2000*, p11 Pour le cinéma militant qui a fait une large place à la parole et aux luttes ouvrières dans les années 70, l’expérience fondatrice est sans doute celle, peu connue aujourd’hui, du « groupe Medvedkine », qui s’est déroulée parallèlement à Besançon (Rhodiacéta) et à Sochaux (Peugeot). (...) » (tradução nossa)

¹⁹³ MARKER, Chris. *Pour un cinéma ouvrier*, s/r Arquivo ISKRA “Sûrement le cinéma-ouvrier est un cinéma que se cherche à tâtons. Il sort du néant. Jusqu’à présent tous les cinéastes étaient d’origine bourgeoise. C’est en train de changer et on finira bien par s’organiser.” (tradução nossa)

¹⁹⁴ MUEL, Bruno. « Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974) » in *Images Documentaires 37/38 1o. Sem 2000*, “Une expérience de quelques années seulement, qui n’a pas fait école, mal connue en son temps, aujourd’hui presque oubliée, peut cependant laisser dans la mémoire de tous ceux qui y ont participé le souvenir d’heures exceptionnelles passées ensemble. C’est qu’en effet nous n’aurions jamais dû nous rencontrer, encore moins travailler ensemble. Ça ne se faisait pas, ça ne se fait toujours pas, ou si rarement. De quoi je vous parle ? D’une utopie. De quelques dizaines d’ouvriers des usines Rhodiacéta de Besançon et Peugeot de Sochaux, d’un côté, d’une poignée de cinéastes, réalisateurs et techniciens, de l’autre, qui ont décidé, à cette époque-là qui n’est justement pas n’importe laquelle, de consacrer du temps, de la réflexion et du travail, à faire des films ensemble. (...) » (tradução nossa)

refuncionalização do sentido da cultura e da vida na *práxis* humana. Eis, o que Marker depois chamou de Medvedkine *Syndrome*. A crítica da ideologia socializada através do cinema é uma experiência de comunhão da memória histórica e da imaginação política, de utopia. Por outro lado, trata-se de uma tentativa de superação das divisões de classes (da luta de classes, se quisermos) e será preciso para os cineastas provar um determinado plano de ruptura com sua origem pequeno-burguesa alienada, despir-se de falsas hierarquias, de preconceitos de classe. O ideal desta encruzilhada militante é o que na América Latina se chama *obrerismo* e na França se diz: *établie* (estabelecido), um pequeno burguês que se torna operário para desenvolver junto à base e num plano de intervenção sindical orgânico, sua luta política.

Estes filmes permitem estes encontros, que questionam a estrutura social na relação do trabalho artístico e político. É um choque de imaginários, mas parte do choque dos dois grandes exercícios de construção coletiva e num estranho curto circuito que se dá na cadeia de associação, contraste e contradição que envolve a *dialética da imagem markeriana*.

“(…) Filmes testemunhas, executados o mais rapidamente possível, o seu argumento era uma narração testemunho, gravada sobre material ligeiro. As imagens eram filmadas em irreversível, não havia negativo para montar, porque era preciso, queríamos-lo, fazê-las sair para que conservassem o seu caráter de atualidade. Filmes a toque de projetor tendo como cenário de fundo as condições de vida. Filmes feitos por reflexos de espelhos: o realizador reconhece a sua vida na vida do seu irmão trabalhador e o ator reconhece no realizador um dos seus semelhantes, o círculo que poderia ter sido infinito. Um cinema de nós próprios. (...)”¹⁹⁵

Vê-se que para Marker, bem como um resultado próprio das conseqüências últimas de um cinema operário, ele deve, sobretudo ser: um cinema *autônomo*. Uma perspectiva classista presume uma perspectiva de independência criativa. Marker, ele mesmo, abre um grande espaço para seus interlocutores, se apaga diante do objeto criado, como dizia Inger Servolin. Para Chris Marker, são eles que farão essa grande obra. Os Grupos Medvedkine duraram alguns anos, mas a independência criativa depende de uma independência ideológica dos grupos artísticos diante da organização de classe. No entanto, como testemunha Bruno Muel: “(…) É preciso dizer que os dirigentes tanto da C. G. T. quanto do P. C. F. estavam ao mesmo tempo, interessados e inquietos com toda esta agitação. (...)”¹⁹⁶ De forma que, organizativamente os grupos de cinema operário eram mal vistos pela direção sindical. Parte desta controvérsia foi embrionariamente a causa da desintegração do grupo sete anos depois.

¹⁹⁵ THIEBAUD, Jean Pierre. *O bestiário de Chris Marker*, p. 83

¹⁹⁶ MUEL, Bruno. « Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974) » in *Images Documentaires* 37/38 1o. Sem 2000, p.21 « (...) Il faut dire que les dirigeants aussi bien de la C. G. T. que du P. C. F. étaient à la fois intéressés et inquiets de toute cette agitation. (...) » (tradução nossa)

Mas o exemplo dos grupos Medvedkine ficou até os dias de hoje. Em março 2010 um grupo de operárias de uma fábrica de tecidos, em processo de fechamento e de demissão em massa das trabalhadoras, fez um filme em vídeo a pedido do jornal *Libération*¹⁹⁷ com o curiosíssimo título: *Prête-moi ta caméra, mon usine ferme* (“Empreste-me sua câmera, minha fábrica vai fechar”). Evidentemente a relação desenvolvida com o cinema não foi a mesma, algumas das pessoas que participaram dos *Groupes Medvedkine* chegaram a se profissionalizar em cinema depois, ao contrário do exemplo presente tão breve e ruinoso. Mas algo disso tudo é reminiscência da experiência medvedkiniana - como não ouvir ecos de uma experiência na outra? Uma *syndrome* que percorre estas experiências?

É preciso destacar que esta *syndrome* seja provavelmente muito anterior à toda esta experiência que transcrevemos. Na revista *Esprit* Marker já conduzia um jornal extremamente coletivo *Le journal à plusieurs voix* (anos 50), sua peça de teatro *L’homme et sa liberté* (1949) também já tinha um forte caráter engajado. Já havia se mobilizado com cineastas curtas metragistas no Grupo dos XXX, dos qual Alexandre Astruc, Alain Resnais, entre outros, fizeram parte. Em 1951 Marker junto com Benigno Caseres haviam escrito uma história do movimento operário, com claro papel pedagógico para a Coleção da editora *Peuple et Culture* (*Regards sur le mouvement ouvrier*. Ou seja, tanto a preocupação com a causa operária, quanto o engajamento, quanto o trabalho coletivo são princípios ativos antigos nas realizações markerianas.

Cinefilia e desobediência

Dia 09 de fevereiro de 1968, André Malraux, Ministro da Cultura do Governo de Charles de Gaulle, junto com o presidente da C. N. C. (*Centre National de Cinématographie* / Centro Nacional de Cinematografia) decidem trocar a equipe de veteranos da *Cinémathèque Française* (Cinemateca Francesa). Segundo o comentador Sébastien Layerle¹⁹⁸, no dia seguinte surgia um manifesto de 40 cineastas, sob o nome de “*Scandale à la cinémathèque*” (“Escândalo na cinemateca”) no jornal *Le monde*. O “escândalo” toma forma na defesa da permanência da equipe, simbolizada por Henri Langlois. Layerle cita Jean de Baroncelli, que

¹⁹⁷ <http://www.liberation.fr/economie/06011825-prete-moi-ta-camera-mon-usine-va-fermer-1-6>

¹⁹⁸ LAYERLE, Sébastien. “Relâche la date de la réouverture sera annoncée par voie de presse. » in *Révue CinémaAction* No. 110 1^{er} trimestre 2004 – *Le cinéma militant reprend le travail*, p. 75

comenta: “Não faltam na França bons contabilistas, nem bons gerentes. Mas só temos um Henri Langlois. Permitiremos que nos tirem?”¹⁹⁹

Esta história é bem contada nos livros *Cameras en lutte en Mai 68* (Éd. Nouveau Monde, Paris, 2008) de Sébastien Layerle e também em *Henri Langlois, premier citoyen du Cinéma* (Éd. Denoël, Paris, 1986) de Georges Patrick Langlois e Glenn Myrent.²⁰⁰ Dia 14 de fevereiro, ou seja, apenas seis dias depois da demissão de Langlois, o Comitê de Defesa da Cinemateca, encabeçado pelos maiores cineastas franceses destas décadas consegue reunir 3.000 pessoas, que tentam manifestar-se em Trócadéro, mas são brutalmente reprimidas. Como na multidão havia personalidades e vedetes da vida cultural parisiense, a imprensa condena a polícia e o Governo.²⁰¹ Portanto a primeira manifestação reprimida no ano de 1968 foi uma passeata de cinéfilos. Poderíamos tentar desdobrar conclusões sobre este tema, sobretudo tomando o caso do *affaire* Langlois como *leit-motiv*. Layerle comenta que Langlois:

“(...) construiu sua obra (...) sobre a confiança dos depositantes e dos doadores, e sobre um ideal de *partilha* (de emoções, de conhecimentos e de contradições). Mas ali onde o animador apaixonado celebrava a epifania da projeção do filme, a maioria reclamava dos métodos apropriados à sua preservação física.”²⁰²

Este ideal de *partilha* de que fala Layerle é também uma utopia de concepção do lugar social do cinema. *Partilha* é também no sentido de socialização, Langlois imaginava que o papel de uma Cinemateca era essencialmente público e forçosamente voltado de maneira priorizada para a socialização deste acervo. Sendo arquivos e documentos que revelam pontos ocultos da história, existe aí uma concepção de cinema como *socialização da História*. E também uma busca de uma história oculta, apagada. Langlois é famoso por ter salvo (em seu banheiro e enterrando por muitos cantos da França) obras perseguidas durante a ocupação nazista e que provavelmente não seriam conhecidas, caso não fosse esta obsessão, esse espírito de desobediência de que lhe acusam seus críticos. Portanto, também não se trata de qualquer história. Langlois foi responsável pelo descobrimento e difusão de inúmeras propostas cinematográficas vanguardistas que desapareceriam, caso ele não houvesse descoberto, pesquisado e difundido. Assim, Langlois é a defesa da cultura, mas também da cultura que é

¹⁹⁹ BARONCELLI, Jean de. Citado por LAYERLE, Sébastien. Ibidem, p. 75 “Ce ne sont ni les bons comptables, ni les bons gérants qui manquent en France. Mais il n’y avait qu’un Henri Langlois. Allons-nous nous admettre qu’on nous le prenne?” (tradução nossa)

²⁰⁰ LANGLOIS; MYRENT. « Chapitre 11 On ne vit que deux fois (L’affaire Langlois) » in *Henri Langlois, premier citoyen du Cinéma*, p. 319.

²⁰¹ LAYERLE, Sébastien. *Câmeras em lutte em Mai 68*, p.29.

²⁰² LAYERLE, Sébastien. “Relâche. La date de la réouverture sera annoncée par voie de presse. » in *Révue CinémaAction No. 110 1^{er} trimestre 2004 – Le cinéma militant reprend le travail*, p. 75 (tradução nossa)

perseguida, ocultada e esquecida. De uma *contra-história* ou uma história a *contrapelo*, como se dirá. De uma história como resistência, mas também de uma história do cinema como desobediência. De modo que Langlois simboliza a cultura cinematográfica, não apenas sua paixão desinteressada pelo cinema, como pelo contrário, o quanto ela se liga ao seu compromisso com a história e com a educação. Portanto guarda um princípio político e social na concepção de Cinemateca.

O caso Langlois vai tornar-se um *affaire* internacional, os maiores nomes do cinema mundial (Chaplin, Kurosawa, Fritz Lang, Orson Welles, etc., entre tantos outros) ameaçam o Estado francês de retirar seus filmes e interditar suas projeções enquanto não o restituírem na Cinemateca Francesa. Fala-se pouco da participação de Chris Marker nestas mobilizações, mas seu nome figura na lista de assinaturas do manifesto do *Le monde*: “Scandale à la Cinémathèque”.²⁰³

Pierre Kast cineasta, que também havia trabalhado com Marker, estava presente e problematizava:

“Eu bem sei que é impossível gritar “Viva Castro!” sem gritar “Viva Langlois!”, nós podemos gritar “Viva Langlois!” sem pensar “Viva Castro!”. Mas enfim, essas brigas, esses panfletos, estas vigílias, estas discussões vão bem além do *affaire* da Cinemateca (...) O cinema se tornou uma coisa diferente de uma mercadoria vendida a varejo em lugares especializados. E defender a existência da Cinemateca francesa, curiosamente, é um ato político.”²⁰⁴

A primeira repressão de 1968 foi contra uma mobilização de cinéfilos, uma mobilização não conservadora de defesa da independência dos trabalhos de preservação e difusão do cinema. Uma defesa da cultura, mas de outra concepção do lugar do cinema na sociedade que, parafraseando Pierre Kast, não era uma mobilização automaticamente revolucionária, mas também não deixava de ser um posicionamento político. Um espírito de desobediência incrustado no amor louco pelo cinema que representavam Langlois e sua geração da Cinemateca. Jean-Jacques Lebel dá um testemunho marcante do momento. Numa publicação recente ele diz:

²⁰³ LANGLOIS; MYER. in *Henri Langlois, Premier citoyen du cinéma*, p.324.

²⁰⁴ KAST, Pierre. Citado por LAYERLE, Sébastien in “Relâche. La date de la réouverture sera annoncée par voie de presse. » in *Révue CinémaAction No. 110 1^{er} trimestre 2004 – Le cinéma militant reprend le travail*, p. 76 « Je sais bien que s’il est impossible de crier « Vive Castro ! » sans crier « Vive Langlois ! », on peut crier « Vive Langlois ! » sans penser « Vive Castro ! » Mais enfin, ces bagarres, ces tracts, ces permanences, ces discussions vont bien au-delà de l’affaire de la cinémathèque (...) Le cinéma est devenu quelque chose d’autre qu’une denrée débitée dans des endroits spécialisés. Et défendre l’existence de la Cinémathèque française, curieusement, c’est un acte politique. » (tradução nossa)

“(…) A marginalidade era deliberada, nós produzíamos uma cultura paralela. O cinema desempenhava um papel enorme nesta cultura. Quando defendemos Langlois em 68, não era apenas Langlois o amigo, era um território que não pertencia ao espaço capitalista, ao mercado do cinema, à arte francesa. Porque Langlois havia feito da Cinemateca um laboratório, traziam para ele os filmes, os cineastas, e ele os descobria conosco. (...)”²⁰⁵

E depois a seqüência dos fatos vai imprimir na história de 68 uma marca de minoria ativa do campo artístico, que se revelaram uma vanguarda da mobilização. Toda a mobilização de solidariedade com o Vietnã, desenvolvida também com a colaboração de *Loin du Vietnam* (1967) ,será reaproveitada nas lutas da Cinemateca e mais tarde no Maio. Na experiência cinematográfica de 68 vemos que cinema de invenção, cinema experimental, cinefilia, amor louco por cinema, criação de vanguarda e militância não se opunham. E isso as trajetórias militantes de um Chris Marker, de um Jean-Luc Godard, entre outros, testemunham exemplarmente.

(Fotograma do filme *Grands soirs et petits matins*/ Dir.: William Klein, na primeira fila: Alain Resnais)

Estados Gerais do Cinema, *Cine-tracts* e outros filmes e outras lutas

Quando estouraram as ocupações das universidades e as barricadas do Quartier Latin o mundo do cinema já está mobilizado. Uma das primeiras ações é interromper quase à força o

²⁰⁵ LEBEL, Jean-Jacques. *Cinema 68, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma* p.195 « (...)La marginalité était voulue, on produisait de la culture parallèle. Le cinéma joua un rôle énorme dans cette culture-là. Quand on a défendu Langlois en 68, ce n'était pas seulement Langlois l'ami, c'était un territoire qui n'appartenait pas à l'espace capitaliste, au marché du cinéma, à l'art français. Parce que Langlois avait fait de la Cinémathèque un laboratoire, on lui amenait les films, les cinéastes, et il les découvrait avec nous. (...)» (tradução nossa)

Festival de Cannes, acontecimento antológico. Nos primeiros dias, duas escolas de ensino profissional foram tomadas por Comitês de Ação, o IDHEC ²⁰⁶ e a *École National de Photographie et de Cinématographie*.²⁰⁷ O Sindicato dos Técnicos do Filme da C. G. T. radicalizou-se também e associou-se ao Comitê de Ação Revolucionária Cinema e Televisão, apoiados pelo o *Cahiers du Cinéma* que, dia 17 de maio, levantava a necessidade de: “denunciar e destruir as estruturas reacionárias de um cinema que se tornou uma mercadoria”²⁰⁸ e chamar para um plano conjunto das fileiras cinematográficas.

De modo que, em 19 de maio todas as categorias entraram em greve e formaram o que ficou conhecido como *États Généraux du Cinéma*/ Estados Gerais do Cinema com mais de 1.000 trabalhadores do ramo audiovisual, que se reuniam na Rua Vaugirard dividindo-se em comissões que debatiam todos os planos do fazer cinematográfico. Eles paralisam todos os campos da produção, criação e difusão da mundo cinematográfico francês durante meses.

De acordo com os comentadores Chris Marker não se envolve muito nos debates organizativos. Ele está preocupado em filmar e sua participação se dará de uma maneira muito curiosa, Chris Marker é citado por vários autores como o inventor da idéia dos *Cine-tracts*. Tratava-se de um projeto de realização de filmes coletivos, cujos equipamentos e películas seriam doados pelos Estados Gerais do Cinema, mas que deveriam ser sem som, apenas com imagens fixas e ter no máximo 2 minutos e 44 segundos, uma bobina de 16mm “destinada à suscitar a discussão e a ação.” Mas o pior disso tudo é: sem montagem... Com uma montagem estabelecida anteriormente a filmagem.

Num texto que faz o programa desta proposta e que pode ter sido escrito talvez pelo (ou com a colaboração do) próprio Marker o panfleto “*Cine-tractez!*” ²⁰⁹ diz:

« TENTEMOS EXPRESSAR POR *CINÉ-TRACTS* NOSSOS PENSAMENTOS E NOSSAS REAÇÕES! / Por quê? / Para: CONTESTAR – PROPOR – CHOCAR – INFORMAR – CONVENCER – PENSAR – CRIAR – RIR – DENUNCIAR - CULTIVAR / Com o quê? / Um muro, uma câmera, uma lâmpada iluminando o muro. / Documentos, fotos, jornais, desenhos, cartazes, livros, etc. (...) Idéias. »²¹⁰

²⁰⁶ (*Institute des Hautes Études Cinématographiques*/ Instituto de Altos Estudos Cinematográficos)

²⁰⁷ Escola Nacional de Fotografia e Cinematografia

²⁰⁸ LAYERLE, Sébastien. Ibidem, p. 77.

²⁰⁹ Reproduzido por LAYERLE, Sébastien. *Câmeras em luta em Mai 68*, p. 291.

²¹⁰ Reproduzido por LAYERLE, Sébastien. Ibidem, p. 291. « ESSAYONS D'EXPRIMER PAR CINÉ-TRACTS NOS PENSÉES ET NOS RÉACTIONS! / Pourquoi ? / Pour : CONTESTER – PROPOSER – CHOQUER – INFORMER - CONVAINCRE – PENSER – CRIER – RIRE – DÉNONCER – CULTIVER / Avec quoi ? / Un mur, une caméra, une lampe éclairant le mur. / Des documents, photos, journaux, dessins, affiches, livres, etc. (...) Des idées. » (tradução nossa)

Os *ciné-tracts* são bem esquecidos pelos estudiosos. E sabemos ainda pouco sobre sua repercussão e sobre os detalhes desta aventura. Mas o que parece imprescindível destacar é que dentro deste empecilho técnico, de imagens fixas, filmes sem montagem, existe um princípio técnico de caráter pedagógico, que obriga estas ações dentro do quadro dos Estados Gerais do Cinema, a necessariamente estabelecerem outra relação com a imagem na hora da projeção e outra relação com o fazer cinematográfico. Ou seja, Marker repõe a velha consigna *maiakóvskyana* “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”, no entanto, vai além. Ao restituir o cinema mudo, instaura uma recepção da história do cinema e uma relação alternativa com a experiência cinematográfica focada no debate, tem caráter organizativo; ao impor novas formas de produção, revoluciona o fazer cinematográfico. A imposição formal e técnica tem caráter estratégico nitidamente pedagógico, mas também de produção, por baratear os custos e facilitar o trabalho de laboratório e distribuição.

Durante estes anos com a cooperativa Slon da qual falaremos um pouco mais adiante, Marker realiza a série chamada de “Magazine de contre-information: On vous parle de...”. Talvez junto com os filmes como os dos Grupos Medvedkine, *Le sixième face du Pentagone* (1967) e *LIP, puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973); a série “On vous parle de...”, título homônimo de romance de Jean Cayrol, seja o trabalho mais militante de Chris Marker, no sentido de contra-informação disposta a urgência da difusão e da *denúncia*. Tivemos acesso na pesquisa e poderíamos enumerar aqui, apenas para se ter um quadro geral:

On vous parle du Brésil: Tortures (1969)

On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens (1970)

On vous parle du Brésil: Tortures (1970)

On vous parle du Brésil: Carlos Marighela (1970)

On vous parle de Prague: le deuxième procès d'Artur London (1971)

On vous parle du Chili: ce que disait Allende (1973)

Este trabalho também coletivo, corresponde a quatro anos de difusão dos problemas políticos mais candentes do mundo, sendo projetado em espaços alternativos, sindicatos, universidades, no bojo da efervescência de 68 e de suas “vidas ulteriores” para usar o vocabulário conceitual de Kristin Ross. Mas estes filmes e ainda muitos outros em que Marker colaborou, traduziu, montou, apoiou e difundiu também serão os fios que compõe a trama deste complexo tecido que é *Le fond de l'air est rouge* (1977), o *filme-soma*... De alguma maneira, durante estes anos, Marker foi um para-raio cinematográfico de lutas políticas ao redor de todo o planeta. Bernard Benoliel comenta que ISKRA a produtora que reunia estes

trabalhos « (...) (por influência original de Marker?) tem de original o fato de que ela considera a estética como uma política, a forma como uma necessidade e uma força. (...) »²¹¹

Outro filme fundamental foi *Kashima Paradise* (1974) dirigido pelo cineasta Yann Le Masson e pela socióloga Bénie Deswartes, sobre a realidade social japonesa e suas lutas. Neste filme Chris Marker colabora no comentário e podemos enxergar nitidamente diálogos entre *Kashima Paradise* (1974) e *Sans Soleil* (1984) e *Le fond de l'air est rouge* (1977). Há uma pequena brochura distribuída por ocasião do filme, que é acompanhada por um prefácio capital de Chris Marker. Ao comentar *Kashima Paradise* (1974) ele nos aproxima de uma perspectiva de definição da idéia do *filme-soma*. Ele diz: “Sabemos que o símbolo dos privilégios mágicos do cinema é quase sempre “a flor filmada em acelerado”, esta intrusão de um outro tempo no tempo familiar. Eis talvez o primeiro filme onde a história é filmada como uma flor.”²¹²

Esta talvez seja a melhor definição para o filme *Le fond de l'air est rouge* (1977). Ele é isso que maravilhava Marker em *Kashima paradise* (1974) a história dos anos 60 e 70 filmada como uma flor desabrochando.

(Fotograma de *Kashima Paradise* (1974)/ Dir.: Yann Le Masson; Bénie Deswartes)

²¹¹ BENOLIEL, Bernard. No site de ISKRA: « (...) (influence originelle de Marker ?) a ceci d'original qu'elle considère l'esthétique comme une politique, la forme comme une nécessité et une force.(...) » (tradução nossa) http://www.iskra.fr/front_office/iskra_home.php?vMenu=preface&vRubrique=iskra

²¹² MARKER, Chris. « Introduction » *Kashima Paradise*. On sait que le symbole des privilèges magiques du cinéma est souvent « la fleur tournée en accéléré », cette intrusion d'un autre temps dans le temps familier. Voici peut-être le premier filme où l'histoire est filmée comme une fleur. »(tradução nossa)

Comentários IV
Sobre a origem das imagens de
Le fond de l'air est rouge

Um filme *por fazer*

“Temos tendência a crer que Terceira Guerra mundial começará com o lançamento de um míssil nuclear. Eu penso ao contrário que se concluirá assim. Daqui pra lá continuarão a desenvolverem-se as figuras de um jogo complicado do qual a decifração arrisca dar trabalho aos historiadores do futuro, se ainda restar algum.”

C. Marker ²¹³

Le fond de l'air est rouge (1977) é primeiramente um filme de restos, resíduos de cinemas militantes. Talvez seja impossível traçar com exatidão qual foram as circunstâncias precisas de como se teve acesso aos documentos históricos existentes e quais os debates envolvidos na construção do filme. O testemunho de Valérie Mayioux é bem significativo para se ter algumas pistas:

« Um belo dia, desempregada, eu tinha decidido de ir colocar em ordem o depósito da ISKRA. Era literalmente um depósito, tinha estantes onde se empilhavam todas as latas de todas as pessoas que haviam gravado coisas em um momento ou em outro depois de 68, e que não haviam jamais feito nada. Tomadas de todos os tipos estavam acumuladas ali, cheias de etiquetas – etiquetas por vezes paranóicas, clandestinas, disfarçando o conteúdo da lata. Eu, então, tinha começado a abrir estas latas, um pouco enferrujadas (isso exigia mais na abertura da lata), a recolocar um pouco de ordem nisso tudo... e a descobrir tantas coisas formidáveis. Eu contava isso ao Chris., e eu lhe dizia “Existe um filme *por fazer*, um filme colagem que contasse uma história a partir de todos estes pedaços” Ele aceitou o desafio, e começamos, -era 1973- a catalogar o material do ponto de vista dele, com objetivos entretanto que foram acrescentados.”²¹⁴

ISKRA, faísca em russo e em homenagem ao legendário jornal do Outubro, era uma produtora cinematográfica francesa, cuja sigla representava *Image Son Kinoscope Realizations*

²¹³ MARKER, Chris. Préface 1977 in Encarte do DVD, p. 17 «On a tendance à croire que la Troisième Guerre mondiale commencera avec le lancer d'un missile nucléaire. Je pense plutôt qu'elle s'achèvera ainsi. D'ici là continueront de se développer les figures d'un jeu compliqué dont le décryptage risque de donner du boulot aux historiens de l'avenir, s'il en reste.» (tradução nossa)

²¹⁴ MAYIOUX, Valérie. Apud *Positif* n 433 Dossier Chris Marker op. Cit. « Un beau jour, au chômage, j'avais décidé d'aller mettre l'ordre dans l'arrière-boutique d'ISKRA. C'était littéralement une arrière-boutique, il y avait des étagères où s'entassaient les boîtes de tous les gens qui avaient tourné des choses à un moment ou à un autre depuis 68, et qui n'en avaient jamais rien fait. Des chutes de toutes sortes s'étaient amassées là, pleine d'étiquettes – étiquettes parfois paranoïques, clandestines, déguisant le contenu de la boîte. J'ai donc commencé à ouvrir ces boîtes un peu rouillées (ça relevait parfois de l'ouvre boîte), à remettre un peu d'ordre dans tout ça... et à découvrir des tas de choses formidables. Je racontais ça à Chris., et je lui disais : « Il y a un film à faire, un film collage qui raconterai une histoire à partir de tous ces morceaux » Il a relevé le défi, et on a commencé – c'était en 1973 – à répertorier le matériel de son point de vue à lui, avec des bouts qui s'étaient ajoutés entretemps. » (tradução nossa)

Audiovisuelles que se organizou em 1973 com remanescentes do maio cinematográfico e foi a produtora de *Le fond de l'air est rouge* (1977). Ela reuniu uma grande parte dos lançamentos de filmes militantes mundiais que foram realizados desde o período das barricadas até 1973 pela produtora belga S.L.O.N. (elefante em russo), mas uma sigla que significa *Société de Lancement des Ouvres Nouvelles*.²¹⁵

Em todo caso, enumeremos as siglas e os agrupamentos correspondentes aos documentos citados no letreiro final do filme, para se ter uma idéia mais apurada: “SLON, CREPAC, INA, ICAIC, AFI, ARC, UNICITE, Alliance des jeunes pour le socialisme, Rouge, Torr e Benn, Gamma, Visnews, Atelier Populaire, Newsreels, Neyrac Films, Film Polski, Actualités françaises, Pathé Cinéma.”²¹⁶ Mas levando em conta, que é possível não estarem cotadas todas as referências, principalmente considerando o estado dos arquivos, que descreve em testemunho V. Mayioux.

A SLON havia sido criada muitos anos antes na Bélgica como uma cooperativa de cineastas políticos, a partir da mobilização gerada por *Loin du Vietnam* (1967), porque a Bélgica possuía um sistema de censura mais permissivo, que possibilitava que se lançassem os filmes por lá e que assim fossem distribuídos e projetados na França, sem submeter-se à extradição das películas pela censura local. Marker já havia utilizado este recurso com *Les statues meurent aussi* (1953) que ficou censurado durante dez anos porque mostrava uma imagem do então jovem ministro socialista Mitterrand em visita à África durante a guerra colonial.

Mas se pensarmos bem, (aparte a experiência cubana, ainda que limitada por outros bloqueios), talvez este tenha sido o sistema de distribuição de filmes militantes mais bem desenvolvido da história mundial. Tanto a *Batalha do Chile* (1975), de Patricio Guzmán, quanto o famoso discurso de Che para os jovens (montado e exibido pelo próprio Marker) só puderam ser projetados na Europa graças a esta fabulosa acrobacia *alfandegária* belga. A SLON (depois ISKRA)²¹⁷ é uma produtora com um papel central na história do cinema militante, mas do cinema independente como um todo. No site da ISKRA lê-se:

« (...) Slon nasceu de uma evidência: que as estruturas tradicionais do cinema, pelo papel dominante que elas atribuem ao dinheiro, constituem nelas mesmas uma censura mais pesada que todas as censuras. Daí SLON, que não é uma empresa, mas uma ferramenta – que se

²¹⁵ POURVALI, Bamchade. Chris Marker, Col. Les Petits Cahiers, p. 39.

²¹⁶ MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge* (1977) letreiro final, p. 202.

²¹⁷ Hoje a ISKRA continua em pleno funcionamento distribuindo títulos por todo o mundo, eles possuem um site na internet: <http://www.iskra.fr/>

define por aqueles que participam nela concretamente – e que se justifica pelo catálogo de seus filmes, filmes QUE NÃO DEVERIAM EXISTIR! (...)”²¹⁸

Marker é reconhecido por todos como um homem secreto e misterioso: “(...) nunca soube onde Chris residia. Para correspondência uma caixa de correio”, comenta Pierre Neurisse,²¹⁹ o produtor do filme *Le fond de l’air est rouge* (1977). (Talvez até, por uma questão de segurança, afinal o filme divulga imagens que não são nada inofensivas, como são os casos dos treinamentos de tortura, com os exércitos, norte-americano e latino-americanos).

Conforme o depoimento dele a primeira montagem de *Le fond de l’air est rouge*, em 1977, tinha quatro horas e foi realizada em três ou quatro anos, a partir deste desafio de que falava Mayioux, um filme que *reste à faire* (por fazer) com as imagens de uma pequena cinemateca de filmes militantes que se acumularam no próprio *processo* do engajamento do cinema na luta social da ISKRA.

Marc Ferro se refere ao filme num texto chamado “Nove observações sobre a revolução no cinema”, dizendo:

“(...) Depois de maio 1968, esta (a esquerda revolucionária) não sabe mais onde colocar a câmera... Neste sentido *Le fond de l’air est rouge* (O fundo do ar é vermelho) de Chris Marker (1977), *filme soma*, soa os últimos sinos da idéia revolucionária, ao menos tal qual ela tinha surgido em seu foco europeu. Seu público militante segue ainda: diz que admira estes filmes, escreve nos jornais, mas as salas se esvaziam e é através de um terceiro circuito - fora do comercial, fora da televisão – que ele vive: através dos diferentes festivais. (...)”²²⁰

Ferro destaca aqui esta sobrevida independente que se instaura com este filme de Marker. De alguma maneira, este filme de 1977 é a passagem deste período para um momento onde os filmes militantes tornam-se artigos ocultos da cinefilia. Pode-se dizer que quando Marc Ferro coloca este sinal conclusivo de um período do cinema militante no *Le fond de l’air*

²¹⁸ BENOLIEL, Bernard. No site da ISKRA « (...)Slon est né d’une évidence : que les structures traditionnelles du cinéma, par le rôle prédominant qu’elles attribuent à l’argent, constituent en elles-mêmes une censure plus lourde que toutes les censures. D’où Slon, qui n’est pas une entreprise, mais un outil – qui se définit par ceux qui y participent concrètement – et qui se justifie par le catalogue de ses films, des films QUI NE DEVRAIENT PAS EXISTER !” (tradução nossa)

http://www.iskra.fr/front_office/iskra_home.php?vMenu=preface&vRubrique=iskra

²¹⁹ NEURISSE, Pierre. « O paradoxo » in *Bestiário de Chris Marker*, p. 79.

²²⁰ FERRO, Marc. “Neuf observations sur la révolution au cinéma » in *Cinéma et histoire*, p.253 « (...) Après mai 1968, celle-ci ne sait plus trop où donner de la caméra...En ce sens *Le fond de l’air est rouge* de Chris Marker (1977), *filme-somma*, sonne le glas de l’idée révolutionnaire, au moins telle qu’elle avait pu sourdre de son foyer européen. Son public militant survit pourtant : il dit qu’il admire ces films, l’écrit dans des journaux, mais les salles se vident et c’est au travers d’un troisième circuit – hors commercial, hors télévision – qu’il vit : au travers de différents festivals. (...)» (tradução nossa)

est rouge (1977), significa, de alguma maneira também, que o filme retoma e re-dispõe todo um período, como Ferro destaca, do qual os primeiros raios apareceram nos idos de 1968.

Para se ter uma noção mais aguda deste período ao qual Ferro se refere, é preciso retomar o conjunto de determinada trajetória. A trajetória começa com a obra de Chris, suas primeiras colaborações com Alain Resnais. *Nuit et bruillard* (1955) e *Les statues meurent aussi* (1950) já tinham um forte caráter de intervenção política sobre temas cruciais do pós-guerra europeu, a herança recente do barbarie concentracionária e o sistema colonial. Todos os seus filmes carregam, de uma maneira ou de outra, uma crítica anticapitalista, humanista, contra a guerra e o imperialismo.

“O que elas têm em comum?”

O desafio fica mais claro no prefácio de lançamento da primeira edição. Marker colocava um subtítulo onde figurava: *Scènes de la troisième guerre mondiale* (Cenas da terceira guerra mundial). Ele dizia em 1977:

« O que elas têm em comum, estas imagens esquecidas nos fundos das latas depois de cada filme terminado, estas seqüências montadas que num certo momento desaparecem da montagem, estas « tomadas », estes “não utilizados” (NU nos códigos dos montadores)? Era o primeiro projeto deste filme: interrogar de alguma maneira, em torno de um tema preciso (a evolução da problemática política no mundo nos anos 67/70), nosso recalque em imagens (...). Depois, outra forma de recalque me foi proposta pelo acaso de uma co-produção televisiva. Imagens utilizadas, montadas, transmitidas – mas televisivas, quer dizer imediatamente absorvidas pelas areias movediças sobre as quais se edificam estes impérios: varredura de um acontecimento por um outro, substituição dos sonhos pelo percebido, e queda final na imemória coletiva.”(...) ²²¹

A interrogação do filme é uma demanda da História, a busca para um nexo no conjunto dos fatos, no fundo das imagens. Interroga-se as imagens ali no abuso da falta de memória e no excesso da memória nos registros audiovisuais - o que exatamente as reúne? É a problemática inicial.

²²¹ MARKER, Chris. (Encarte do DVD) *Le fond de l'air est rouge*, p. 17 ibidem. "Qu'est-ce qu'elles ont en commun, ces images qui traînent au fond de nos boîtes après chaque film terminé, ces séquences montées qui à un certain moment disparaissent du montage, ces "chutes", ces "non utilisées" (NU dans les codes des monteurs)? C'était le premier projet de ce film: interroger en quelque sorte, autour d'un thème précis (l'évolution de la problématique politique dans le monde autour des années 67/70), notre refoulé en images(...) Depuis, une autre forme de refoulé m'a été proposée par le hasard d'une coproduction télévisée. Des images utilisées, montées, émises – mais télévisuelles, c'est-à-dire immédiatement absorbées par les sables mouvants sur lesquels s'édifient ces empires: balayage de l'événement par un autre, substitution du rêvé au perçu, et chute finale dans l'immémoria collective."(...) (tradução nossa)

Duas fontes principais de documentos históricos que são a origem das imagens recalcadas do filme: 1) filmes militantes clandestinos, censurados ou não utilizados; e 2) sobras do excesso de imagens da indústria cultural (agências de notícias, noticiários da TV). Portanto deste acúmulo de informações que se anulam umas às outras e que nos fazem esquecer os fatos mesmos por trás do jorro perpetuamente contínuo dos televisores. São conforme o autor, duas expressões do recalque da imagem – “*a imemória coletiva*”. Note-se que Chris Marker muitos anos depois, em 1998, fará um CD-ROM com este mesmo nome *Immemory*.

Mas, para aprofundar esta “imemória coletiva” revela-se que dentro da imagem - do fato televisionado - existe o fato *sonhado* e o fato *percebido*. A falta está presente no filme militante ou naquilo mesmo que não foi registrado pelo repórter e assim desapareceu da experiência do registro audiovisual. Nos dois casos: pela falta, a tentativa de se registrar aquilo que no afã da luta política resta como um *sonho*. Ou porque não atinge o público de massa, portanto figura como inexistente, distante do circuito de exibição. Ou porque nunca realiza integralmente seus pressupostos emancipatórios de supressão do sistema capitalista, de modo que permanece, neste sentido, utópico.

(Cartaz do filme *Le fond de l'air est rouge* s/r)

Falta e excesso, o abuso da memória na origem das imagens

“Reproduza esta informação, faça-a circular pelos meios ao seu alcance: à mão, à máquina, por mimeógrafo. Mande cópia para seus amigos: nove em cada dez estarão esperando. Milhões querem ser informados. O terror se baseia na incomunicação. Volte a sentir a satisfação moral de um ato de liberdade. Derrote o terror, faça circular esta informação.”²²²

Rodolpho Walsh

Enquanto isso há o fato *percebido*, aquele que é imediatamente verdadeiro, pela legitimidade do seu meio de transmissão, o que divulga a televisão é necessariamente existente e verdadeiro. O excesso, a exposição exagerada de informações nas imagens televisivas, é a busca da manipulação concertada da memória, o chavão da mentira repetida que se naturaliza como verdade. O recalçamento da memória dos documentos visuais, quando se revelam nos grandes meios, são elementos residuais que escapam da versão oficial, desfiguram-se na engrenagem dos dispositivos. O recalçamento figura como o *percebido* e como o verdadeiro, mas não é apreendido pelo livre entendimento aquele outro residual da vida humana que também está ali na imagem. Porque este último permanece, no excesso, mediado ideologicamente pelos aparatos orgânicos ao discurso oficial do Poder. De modo que, pelo excesso, ele desaparece no depósito comum do abuso da memória.

O documento militante expressa o recalçamento ideológico dos meios e faz o fato assemelhar-se a uma ficção, porque não lhe é permitido figurar como existente, nem como possível. Porque escapa à exibição pública e aos modos tradicionais dos meios de comunicação. Assim lhe é vedada a existência, como documento histórico com valor de veracidade.

As sobras que restam da produção de imagens da grande indústria são a expressão do recalçamento pelo abuso da memória. É um esquecimento, um deslize « accidental » de excesso de percepção do real por parte da História oficial. Faz com que se abstraia sua relevância - e por conseqüência, se suprima sua legitimidade de representação histórica. Fica ao gosto do

²²² WALSH, Rodolpho. jornalista argentino assassinado durante a ditadura militar. “Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copia a sus amigos: nueve de cada diez la estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote al terror, haga circular esta información” (tradução nossa)

discurso ideológico dos editores do canal televisivo, ou qualquer outro órgão midiático da indústria.

O estatuto das fontes de documentação são, nos dois casos, de recalcamento das imagens, necessariamente pontos de partida para um percurso de crítica da ideologia. A ideologia é a forma privilegiada de se inverter os valores e princípios de uma visão de mundo para o arranjo e o conserto dos abusos da memória e a manutenção do *status quo*, a legitimação da ordem, da autoridade e do poder.

A História humana que coloca em segundo plano suas imagens, estas fontes do filme, pelo abuso em duas frentes, fere princípios mínimos do funcionamento saudável da memória social. Seja pela falta, ou pelo excesso dela. A opção por estas fontes, e não outras, revela de súbito: a queixa da memória retalhada. A crítica da memória manipulada é também a escolha da crítica da ideologia.

O fato político é ficção, ele falta porque deve ser esquecido dentro dos sistemas predispostos pelos princípios da história oficial. O fato político é informação, mas também a excede. Mas através do discurso do Poder, deve vir diluído e desfigurado. A interrogação que faz o filme é uma forma de recusa à essa engrenagem. Temos a experiência humana por trás da imagem desfigurada na vivência da imagem e da técnica.

Se a História, desde o surgimento da sétima arte, nutre-se do audiovisual como experiência de registro, representação, documentação e exposição pública de uma narrativa ideológica própria, ela o faz para fixar obsessivamente uma forma recalcada de memória que legitime socialmente toda a sua « ficção oficial ». A escolha destas fontes é o atravessamento do limiar de uma posição que recusa radicalmente o papel ideológico do documento audiovisual para a memória coletiva. A opção por estas fontes é a queixa da memória audiovisual coletiva enferma, que é transformada em acusação da percepção viciada do espectador. Porque opera pela chave da indagação, a memória ferida deve ser destrinchada, as veias abertas do desrecalque audiovisual. A imemória não é nem a falta, nem a a-memória; nem o excesso, a desmemória; nem a inatualidade, a ex-memória.

Em outro filme, este já de 1984, o sindical *2084* (1984), ele diria: “É mais saudável imaginar outra coisa, por exemplo, que uma maneira de adquirir novas certezas é aprender a duvidar juntos.”²²³

²²³ LEVY Jaques. s/r « Il est plutôt sain d’imaginer autre chose, et par exemple qu’une façon d’acquérir de nouvelles certitudes, c’est apprendre à douter ensemble » (tradução nossa)

Comentários V

**“- БРАТЪЯ!”²²⁴ (-irmãos!) ou
No princípio era Eisenstein**

²²⁴ EISENSTEIN, S. Letreiro de *O Encouraçado Potchômkin* Apud *Le fond de l'air est rouge* (Traduz-se por - IRMÃOS !)

Apresentação do título e do prefácio imagético

« A markeritude é uma tomada direta sobre os homens, sobre a história e sobre a utopia, sobre a felicidade e sobre o direito a felicidade. Portanto sobre a política. O olhar de Marker é um olhar político, engajado, mesmo se ele sabe inserir na duração da luta uma partícula de calor, de humor, de ternura. Um piscar de olhos, um sorriso. »²²⁵ Jean-Pierre Jeancolas

« O lirismo das massas, o momento em que estão em bloco, é o hino. »²²⁶ S. Eisenstein

“Tela vermelha. Que se torna uma mancha/pinta (*tache*) vermelha sobre o fundo negro, em torno dela aparece o título O FUNDO DO AR É VERMELHO no silêncio. Uma vez o título composto, nós escutamos: Voz off. 1 (Simone Signoret) – “*Eu não estou entre estas pessoas que viram Potemkine quando ele saiu em cartaz, eu era muito pequena (...)...Eu me lembro*”²²⁷

Transcrevi acima o trecho inicial do roteiro publicado junto com a primeira montagem, porque ele ilustra um pouco certo gesto poético que guarda a escritura de Marker até na descrição mais prosaica de uma cena.

Um começo enigmático, uma “tela vermelha” que vira uma mancha vermelha, como um sol (- uma aurora ou um crepúsculo, onde o vermelho exaltado se enegrece e submerge num céu cor de ébano...). E do silêncio sepulcral, mecânico surge um título imperioso, “composto”, que quer mostrar como um título, ele próprio transluz um fundo, um conteúdo. De modo que o fundo é aquilo mesmo que está atrás, o que está dentro da tela. No limite o procedimento apresenta um ponto alto poético e outro mais simples, como se dissesse: “um letreiro pode ser feito de camadas”, quem sabe apontando até para uma interpretação do

²²⁵ JEANCOLAS, Jean-Pierre. “La centrale Marker 1967-1976” in *Positif, revue mensuelle du cinéma/ Dossier Chris Marker* No. 433(1977) p. 87 “La markeritude est aussi une prise directe sur les hommes, sur l’histoire et sur l’utopie, sur le bonheur et le droit au bonheur. Donc sur la politique. Le regard Marker est un regard politique, engagé, même s’il sait insérer dans la dureté de la lutte une particule de chaleur, d’humour, de tendresse. Un clin d’oeil, un sourire.” (tradução nossa)

²²⁶ EISENSTEIN, S. “La non indifférent nature” Apud. in AMENGUAL, Benjamin – *Que viva Eisenstein!* p. 165 “Le lyrisme des masses, au moment où elles font bloc, c’est l’hymne”(tradução nossa)

²²⁷ MARKER, Chris. *Le fond de l’air est rouge – Scènes de la troisième guerre mondiale*, p. 17 « Je ne suis pas parmi ces gens qui ont vu Potemkine quand c’est sorti, j’étais trop petite (...) ...Je me souviens... » (tradução nossa)

discurso, pois um discurso também pode ser feito de camadas. Esse movimento do fundo à superfície, lembra Paul Ricoeur é uma metáfora do movimento da memória.²²⁸

Mas passemos adiante, o recurso à lembrança, como uma consciência íntima do tempo. A memória arcaica de um filme se desdobra no comentário de Signoret, uma velha amiga de Marker²²⁹. Ela está numa posição de paralelismo com a projeção de um filme, um marco determinante do surgimento do cinema: o *Encouraçado Potemkine* (1925). Assim, Marker invoca uma tradição passada, circunscrevendo um princípio fundador de *Seu* cinema, que se oferece para o presente, para este filme que vai falar de um maio desejoso de ser outro outubro. É assim também a interpelação que o passado faz ao futuro, mas também a interpelação que o *cinema passado* faz ao *cinema futuro*, ou seja, pela construção de um cinema que se oponha “constantemente àquele dos Poderes”, como ele dirá no letreiro final do filme.

Por outro lado, se fixarmos a parábola do paralelismo suscitada poderíamos assim, a partir daí, reexaminar o significado desta cena para o filme de Chris Marker. Em *O fundo do ar é vermelho* (1977), a primeira imagem surge do próprio nascimento do cinema, referência às origens (diga-se de passagem, de um cinema muito específico, o cinema revolucionário soviético de Serguei Michailovitch Eisenstein). Ou seja, é como se nos dissesse simplesmente, (parafraseando a Bíblia, parafraseando Goethe): “No princípio era Eisenstein”. Esta insinuação é feita não pelas memórias de quem assistiu ao fato, nem ao lançamento do filme que documentava o fato, mas por quem: apenas lembra. Por esta voz anônima, enigmática que recorda, aparentemente de forma arbitrária, e em sua recordação vaga provoca tripla simultaneidade da memória dividida, entre: a imagem, o fato documentado e o espectador/interlocutor.

Quem é ela, do que trata o filme? É um documentário sobre Eisenstein? Ou um diário de cinefilia? Ou as memórias de alguém? Um testemunho? A voz não nos oferece nada, ela sobrevoa impassível. Interessa apenas o gesto prosaico e primordial de lembrar-se de um filme, que parece, num primeiro instante, invocar o cinéfilo que habita o espectador. Mas não é necessária cultura de cinefilia para se desfrutar o *Encouraçado Potemkine* (1925) e Marker oferece as primeiras imagens seguindo a sugestão elíptica da voz anciã e intrínseca ao, e coerente com, o projeto eisensteiniano.

²²⁸ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. p. 68.

²²⁹ POURVALI, B. Op. cit (Os dois se conheceram ainda jovens e estudaram no mesmo colégio tendo cursado aulas juntos, do ainda naquela altura jovem professor, Jean Paul Sartre e foram amigos durante toda vida, em entrevista recente afirma que ela era como uma irmã para ele.) p. 7.

Porque quando surge imponente a palavra “- БРАТЪЯ!” no letreiro, ela parece invocar algo para além do lugar do filme, enquanto marco técnico de renovação da linguagem tão celebrado no processo artístico de Eisenstein para tradição cinematográfica, um grito mudo do cinema (como aquele de Simone Weigel na clássica interpretação de *Mãe Coragem* do Berliner Ensemble quando Brecht ainda era vivo).

Este grito parece reivindicar alguma coisa outra de sua cinematografia, que parece ficar explícita, através deste belo e eloquente trecho de análise de Paulo Emílio Salles Gomes, sobre o *Encouraçado* datado de 1962:

“Ainda hoje *Potemkin* nos atinge como um grito. Não faz meditar ou imaginar, mobiliza nosso espírito através da emoção elementar da solidariedade. É um jato que possui a limpidez e a ordem de um clássico. Obra revolucionária calcada num momento histórico definido, a natureza de sua revolução é tão genérica que se torna válida universalmente. Não é preciso ser comunista, socialista ou anarquista para se apreciar *Potemkin*. Também é desnecessário conhecer o episódio da rebelião na Marinha russa durante os acontecimentos revolucionários de 1905 basta ao espectador a mediana e generalizada capacidade de se insurgir contra injustiça humana.”²³⁰

Paulo Emílio nos fala desta “natureza de sua revolução” que permite uma validade universal calcada no gesto da “mediana e generalizada capacidade” de insubmissão contra a injustiça e solidariedade para com os perseguidos e desamparados. Esta abordagem, levantada pelo crítico, nosso conterrâneo, é conveniente para o diálogo que os filmes estabelecem entre si. Porque permite, de alguma maneira, hipóteses mais afiadas para se interpretar o motivo de escolha e desta cena específica do filme, bem como quais são os seus significados para a opção pelo seu uso como uma figura de pórtico de *O fundo do ar é vermelho* (1977).

Quer dizer, em Chris Marker a seqüência que se segue depois da interpelação reenvia o espectador ao plano da história, no seu sentido mais cru. Depois de uma recordação de infância arcaica, que já possuía tripla simultaneidade: (1) do fato com o cinema; (2) do espectador com o cinema; e (3) do espectador com o fato. Agora, o gesto da lembrança se desdobra - em busca, em evocação, por elipse. Aquele significado buscado da lembrança adquire finalmente dimensões novas, instaura uma nova relação com a imagem. Ela é ficção, ao mesmo tempo: ela é história.

²³⁰ SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Potemkin e Outubro” in *Crítica de cinema no Suplemento Literário Vol. 2* p. 394.

(Fotogramas do prefácio de *Le fond de l'air est rouge* (1977))

O grito mudo do marinheiro para a História e o lirismo das massas

Surge a palavra: “- БРАТЯ!” (irmãos) num cirílico indecifrável, a alteridade inexpugnável do grito primeiro de recusa da opressão contra o proletariado. Quase como um ideograma que oculta uma relação enigmática e diversa com nossa idéia comum da própria concepção de letra. Da própria idéia que fazemos de escrita, como se fosse uma língua estranha, enigmática e extraterrestre.

Vemos melhor o que buscava apontar a lembrança que vinha se constituindo. Não era uma lembrança pura, era a circunscrição de um perímetro do imaginário social escolhido. Aquele de que Marker falava nos trechos da primeira parte do trabalho, o da “imemória coletiva”. Georges Sadoul falava assim, sobre o *Encouraçado*: “Em toda parte a censura proibiu Potemkin; em toda parte, os espectadores reuniram-se para aplaudi-lo em segredo.”²³¹

Dentro da “imemória coletiva” se aplaude em segredo esta interpelação arcaica, representação pioneira do imaginário socialista no cinema. Mas a operação fundamental deste prelúdio do filme é a passagem que via uma memória afetiva – individual e arcaica - passa ao estatuto de imaginário recalcado da sociedade. Afinal trata-se de um filme durante muitos anos proibido, algo oculto da nossa representação da História que permanece latente e enigmática, subconsciente em nosso imaginário. A presença do ausente - a lembrança - e o cirílico, quase como um monolito alienígena, marcam formalmente este divórcio entre o familiar privado e a experiência social, pública. Ou seja, todos estes elementos figuram como ferramentas de estranhamento.

²³¹SADOUL, G. in *História do Cinema Mundial Vol I, das origens aos nossos dias* - p. 173

Mas também despertam uma passagem de algo que está inoculado no próprio cinema, enquanto linguagem cinematográfica, enquanto meio técnico e acompanha sua origem. Essa é a possibilidade intrínseca, uma espécie de promessa social oculta da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, o cinema como socialização do lirismo. A coletivização de um lirismo muito particular de “validade universal” (P. Emílio op. cit.), que é o lirismo das massas do cinema socialista, se esboçava em todo imaginário revolucionário soviético e figurava tão simbolicamente em Eisenstein.

O gesto do grito mudo do marinheiro estará guardado e se reorganizará em todos os gestos subseqüentes, um marco de entrada do lirismo da memória. O lirismo do cinema reencontrado no lirismo mudo das massas. Este reencontro ressurgente enigmático como se desencontrado da vida mesma, ao fundo, clandestino, aplaudido em segredo e estrangeiro.

Esta familiaridade que nos une, onde comungamos em silêncio e em línguas não compreensivas imediatamente - ou como é o caso das imagens tremidas, todos trememos e as imagens nos fazem ver tremido. Mas não é pela língua imediata. A emoção elementar da humanidade está recalcada no inconsciente coletivo, assim como, esquecida nos rolos empoeirados das cinematecas, ou intraduzível no grito mudo do marinheiro. Silenciada. Ela tem que ser formalizada esteticamente, este é o desafio markeriano.

Todo este processo de despersonalização, de uma forma de representação do exílio da memória insurgente, é absolutamente coerente e expressivo da estética que propugnava Eisenstein. Ao eleger a representação da cidade e do encouraçado, que são elevados, pelo conjunto de detalhes, ao grau de personagens do filme, ele despersonaliza a figura do herói nas massas. Uma espécie de humanização do mundo expressa na estética do lirismo socialista eisensteiniano, como nos coloca bem Benjamin Amengual em seu estudo sobre o *Encouraçado Potemkine* (1925):

« (...) os diferentes pedaços de montagem que nós estudamos, provam bem que Eisenstein era bem consciente de uma outra possibilidade para o herói individual ou coletivo, de sair dele mesmo, de ultrapassar seus limites próprios e se unir à todos e ao Todo. (...) Para Eisenstein, é claro, como para todos os verdadeiros materialistas, o mundo – o porto, sua neblina, seu mar, o navio, a cidade, a nação – é humana, virtualmente humana em todo caso, e a tarefa do socialismo é de humanizar sempre mais. O mundo é sociedade. (...) »²³²

²³² *Ibidem* p. 165 « (...) les différents morceaux de montage que nous avons étudiés, prouvent bien qu'Eisenstein était conscient d'une autre possibilité pour le héros, individuel ou collectif, de sortir de lui-même, de franchir ses limites propres et de s'unir à tous et au Tout. (...) Pour Eisenstein, bien sûr, comme pour tous les véritables matérialistes, le monde – le port, ses brumes, la mer, le navire, la ville, la nation – est humain, virtuellement humain en tout cas, et la tâche du socialisme est de l'humaniser toujours davantage. Le monde est société. » (tradução nossa)

Portanto o que Marker destaca na memória do cinema é o ato poético, o grito que permanece para a História. Ainda que restrito aos “aplausos em segredo”. Uma despersonalização subjetiva da memória através da percepção da continuidade perdida dos gestos. Gestos unidos em comunhão “com todos e com o TODO”, essa é a linha dos “verdadeiros materialistas” em Amengüal, espectador de Eisenstein.

A palavra “- БРАТЬЯ!”, sob esta perspectiva, é quase um *sensu communis* deste cinema que ele evoca, uma espécie de fraternidade implícita ao desejo primordial do cinema político, um código onde todos comungamos que Marker quer colocar em evidência, quiçá “a emoção elementar de solidariedade” de que falava P. Emílio.

História e *pathos* do imaginário social

É de amplo conhecimento o trabalho da ficção do próprio autor soviético sobre a reconstituição da história no *Encouraçado Potemkine (1925)*, mas vale passar o olho sobre a forma como Marker nos apresenta a questão das escadarias de Odessa:

“(…) Historicamente, nunca houve massacre nas escadarias de Odessa. É uma idéia genial do diretor. (“Foi a própria fuga das escadarias que engendrou a idéia da cena” Foi o seu levantar vôo que fez voar a imaginação do diretor” escreve Eisenstein num artigo de 1945.) Ele não sabia que ao mesmo tempo, ele colocava em cena o imaginário de diversas gerações.(...)”²³³

Portanto, para ele, não interessará tanto a veracidade das imagens como critério de aproximação da história, interessa ao filme solicitar as imagens, sua agregação de valor semântico ao imaginário da História. Aqui está circunscrito certo estatuto de relação entre o filme e a História, pois em seu comentário a história adere mais ao imaginário, que à representação por imagens da História, a veracidade não se resigna ao que a imagem representa, mas aos sentidos que elas conferem à História pelos imaginários de diversas gerações. A História, como pensa Marker, é humana e se mantém viva através dos imaginários. Em alguma medida a História só é integral, enquanto história social e esta busca portanto, não estará direcionada à história morta, exclusivamente objetual, tal qual os museus,

²³³ MARKER, Chris. (Encarte do DVD) *Le fond de l'air est rouge* (1977) ARGOS/ISKRA 2008 « Historiquement, il n'y a jamais eu de massacre sur les marches d'Odessa. C'est une idée géniale de metteur en scène. (« C'est la fuite même des marches qui a engendré l'idée de la scène » C'est leur volée qui a fait s'envoler l'imagination du metteur en scène » écrit Eisenstein dans un article de 1945.) Il ne savait pas qu'en même temps, il mettait en scène l'imaginaire de plusieurs générations. » (tradução nossa)

os monumentos, obras, sítios e livros. Este debate aparece em várias de suas obras, principalmente em seu *Les statues meurent aussi* (1950).

A fraternidade de olhares debruçados por imagens da luta social, que reúne os restos de recalçamento do imaginário por uma continuidade suprimida, vai ficar evidente com o conjunto da cena que se desenrola na sequência.

Carrossel da morte e a “Nova esquerda” como práxis das dissidências do stalinismo

Após o mudo grito potemkiniano, aparecem mãos em gesto de paz e em seguida o intertítulo “*Mains fragiles*” (“Mãos frágeis”) da primeira parte do filme. Isto nos sugere certa adjetivação irônica da retórica pacifista e do espontaneísmo estudantil que vamos tratar mais adiante, mas também denota certa fragilidade da *práxis* revolucionária, que vai se delinear nas expectativas suscitadas pelo desfalecimento da hegemonia stalinista no movimento e pelo germinar da nova esquerda com os dissidentes políticos: sejam maoístas, anarquistas ou trotskistas.

A sequência adiante é a luta de classes reencontrada na história, metamorfoseada num balé de revoltas e repressão. Vemos pessoas descendo uma escadaria em Odessa em plano e em contra plano, pessoas sobem num funeral das vítimas argelinas do massacre Charonne. Uma montagem paralela reúne Charonne e *Potemkine*, mulheres enxugam as lágrimas, homens fazem um gesto de reverência, nas duas situações. E vemos o funeral de Pierre Overney, em Paris e em 1968. Um carrossel de morte, uma espiral de revolta e repressão que salta para uma convergência circular e sequenciada do gesto do cinema e dos fatos documentados, dispersos na História. Esta sequência vai nos permitir examinar formalmente como opera o papel da despersonalização. Mas gráficamente vemos que as linhas de movimento das multidões, os gestos dos policiais atacando as pessoas, pessoas se desviando de golpes tudo se passa num movimento de linhas pendulares que vão da direita para esquerda e da esquerda para direita.

Ela realiza, de acordo com as anotações do roteiro²³⁴, o seguinte percurso que irradia incidindo nos revezes históricos: mãos e punhos cerrados (Odessa, Black Panthers por todos os cantos). Pessoas caminham, um morto, a lamentação, o cortejo, o velório, o cortejo, o

²³⁴ Foi publicado a partir primeira montagem, nesse sentido, existem chances de haver boas imprecisões o que não impede o sentido da interpretação.

enterro e a revolta (enterros dos assassinados argelinos de Charonne, funeral de Camilo Torres em Cuba, Gilles Tautin e Pierre Overnay em Paris com o cortejo *sorbonnard* ou trotskista). As mãos se fecham, punhos se erguem, vozes se levantam, organizam-se (aqui aparece o nome de Chris Marker e isso também traria um sentido novo para nossa interpretação), a escadaria (Odessa/Cuba). O massacre, a fuga, o desespero, a repressão e a queda. Mãos da repressão, bombas e fuga, espancamentos, prisões, enfrentamentos generalizados (Odessa, Charonne, Berkeley, Quartier Latin, Índia, Alemanha, Bélgica e Japão). Se do Potemkin com Signoret, instauramos uma relação da imagem com a História, vemos bem que a História é a “História da luta de classes” que assume sua integralidade na simultaneidade das cenas. Manifestantes de Berlim enfrentam policiais de Berkeley, a repressão em Paris ataca uma passeata em Cuba. Já não estamos em conflitos localizados - a luta de classes é uma só. Atinge a totalidade social e será a mesma entre os oprimidos organizados e as forças de repressão dos opressores por todas as partes do planeta. Os gestos são os mesmos e tornam-se cúmplices de uma mesma grande engrenagem, a continuidade é extremamente acentuada pela montagem ao relacionar os gestos inclusive plasticamente nos cortes, de modo que um braço se ergue em um país e se encerra em outro.

Cada gesto guarda em si o grito do marinheiro potemkiniano assim como dos barricadeiros de maio. Aquilo que era uma mera fantasia, uma “atualidade reconstituída” à moda dos filmes da origem, alcançava ecos em todas aquelas imagens, numa macabra irmandade no caso da repressão e numa fraternidade utópica de solidários no caso dos manifestantes, que rimava revolta e repressão como uma constante mecânica, uma espécie sinuosa, quiçá cética, quiçá melancólica, de ciclo infalível.

Chris Marker: política como compromisso com a História

Em um catálogo editado por ocasião de uma mostra de Marker em Portugal, ao escrever uma sinopse de *Le fond de l'air est rouge* (1977), ao citar Odessa, ele destaca: “O compromisso na História.”

De forma que Marker parte destes pressupostos documentais históricos e os dispõem formalmente, retomando certo princípio poético de montagem que já estava prefigurado no *Potemkine*, que Amengual descreve bem sobre S. Eisenstein, mas que facilmente caberia para se descrever *O fundo do ar é vermelho* (1977): “A montagem elabora o poema formal, uma

sinfonia plástica. Ela une os planos segundo suas linhas de força, seu tema gráfico, sua tonalidade dominante, seus movimentos internos de expansão ou concentração.”²³⁵

Marker deve conferir plasticidade à despersonalização lírica. Como em Eisenstein também figura a intervenção de uma demanda da prática: “(...) Nós paramos a história até o ponto onde ela pode passar a “ativa” da revolução.”²³⁶

No entanto, tanto o lirismo eisensteiniano, quanto o de Chris Marker trabalham com a sentimentalidade do patético. Eles cumprirão o contraponto da adesão do hino a uma positividade da História. O lirismo em ambos é marcadamente crítico, a experiência épica é, ainda que de intervenção e engajamento, uma “trama patética de emoções”. Como diz Benjamin Amengual:

« (...) É que para Eisenstein a história não é exatamente aquilo que ela é para os historiadores. Ela não se separa do *patetismo*. E o patetismo não é nada além que o percurso sensível, emocional e conceitual também, de um itinerário que decalca, em acelerado, o processo racional ao longo do qual, segundo o materialismo histórico, natureza e história encontram sua unidade “se nossa época chegasse a assimilar cientificamente todos os mistérios da estrutura das coisas (...) então nós estaríamos no direito de procurar nos documentos do passado se não uma elaboração metódica deste sentimento de unidade do desenvolvimento com natureza e história e sua ascensão aos métodos concretos de escritura, ao menos de um testemunho deste sentimento, visto enquanto trama patética de emoções.” ²³⁷

Não estaremos próximos de um sistema formal complexo que busca exprimir uma espécie rara de *pathos* de insurgência daquela “natureza da revolução” de que falava Paulo Emílio, entre a subjetividade patética da memória e as contradições coletivas da História? Parece-me que o movimento entre humanidade e história que sugere o lirismo de Marker também está neste perímetro conceitual do debate do *patético* eisensteiniano, sugerido pela análise comparativa desse prólogo potemkiniano.

²³⁵ AMENGUAL, Benjamin. op. cit. p. 163 “La montage élabore le poème formel, une symphonie plastique. Il unit les plans selon leur lignes de force, leur thème graphique, leur tonalité dominante, leurs mouvement interne d’expansion ou de concentration.” (tradução nossa)

²³⁶ AMENGUAL, Benjamin. op. cit. p. 152 « (...)Nous arrêtons l’histoire au point jusqu’où elle peut passer “a l’actif” de la révolution. » (tradução nossa)

²³⁷ AMENGUAL, Benjamin. op. cit. p. 172« (...)C’est que pour Eisenstein l’histoire n’est pas exactement ce qu’elle est pour les historiens. Elle ne se sépare pas du *pathétisme*. Et le pathétisme n’est rien d’autre que le parcours sensible, émotionnel et conceptuel aussi, d’un itinéraire qui decalque, en l’accélérant, ce processus rationnel au long duquel, selon le matérialisme historique, nature et histoire trouvent leur unité « si notre époque parvenait à assimiler scientifiquement tous les mystères de la structure des choses (...) alors nous serions en droit de se chercher dans les documents du passé sinon une élaboration méthodique de ce sentiment de unité de démarche avec la nature et l’histoire et de son accession aux méthodes concrètes de l’écriture, du moins un témoignage sur ce sentiment, vu en tant que trame pathétique des émotions » (tradução nossa)

« O ensaio é a forma que pensa »

Também nos aproximamos da problemática da « inteligência verbal », « matéria primordial » deste ensaio « apesar de escrito por um poeta » de que falava Bazin. Ela está implícita nesta filiação de Marker a Eisenstein, pela de certos paradigmas de montagem do *cinema intelectual* de que nos fala Amengual: “(...) um fator essencial da obra de Eisenstein, o cinema intelectual, no qual a narrativa e o drama deveriam se superar, se abolir para renascer na forma de movimento do pensamento, de dialética (...) a montagem também suscita o movimento da idéia.”²³⁸

Em outra chave, este é um problema da história do cinema ensaio, que a partir de seus momentos posteriores, fora formulado por Godard da seguinte forma: “O ensaio é a forma que pensa”, (*“L’essai c’est la forme qui pense”*).²³⁹ Diante deste paralelismo poderíamos apontar certa continuidade entre o projeto idealizado por Eisenstein do “cinema intelectual”, como um projeto prenunciatório incrustado nesta busca comum ensaística. Pela *‘forma que pensa’*, ou por uma forma que trata de pensar uma forma que faz pensar e que partilharam ambos cineastas, cada um à sua maneira, Godard e Marker. Ainda que em distintos momentos de suas trajetórias.

O patetismo insurgente e o lirismo sem respostas

Retomemos essa passagem do *patetismo* insurgente ao cinema intelectual. Não se trata do jogo teatral meyerholdiano, de circo e acrobacias, de Eisenstein que Marker quer resgatar. O lirismo dele não é o do riso escancarado, mas aquele da ironia fina, da ternura e da melancolia pelo recitativo da palavra, onde a narração é ensaística. A ternura e a melancolia são registros historicamente associados ao romantismo, daí a opção por caracterizá-lo pelo lirismo. Debray comenta bem este aspecto e parece que encerra bem esta parte:

"Deve-se a Chris Marker uma fórmula célebre e repetida em toda a parte: "O humor é a delicadeza do desespero". Chris Marker é um homem delicado e a sua obra está moldada no

²³⁸ AMENGUAL, Benjamin. op. cit. p. 152 « (...)un facteur essentiel de l’oeuvre d’Eisenstein, le cinéma intellectuel, dans lequel récit et drame devraient se dépasser, s’abolir pour renaître en forme de mouvement de pensée, de dialectique (...) le montage suscite aussi bien le mouvement de l’idée” (tradução nossa)

²³⁹ GODARD, J. L. citado por BAEQUE, A. op cit p. 13

humor. O paradoxo é que ela seja tão pouco desesperada. Não só porque decompõe, desde há trinta anos, todos os sobressaltos de esperança e os nossos lapsos de consciência, toda a fiada das nossas primaveras: de Israel, de Havana de Hanói, de Paris, de Santiago, de Praga, e de outras partes. Mas também ele superou a sua própria fórmula de modo que ao dar atenção às suas imagens, apetece corrigir assim: o humor é o pudor da ternura."²⁴⁰

Marker não é um artista que agencia respostas, mas em *Sans Soleil* (1982) ele nos regala uma pergunta, que dialoga estreitamente sobre este nosso último ponto: “Será que escrevemos a história com a ternura?” Por isso o problema da política, da ação e do posicionamento. A resposta será negativa, daí a melancolia markeriana. No entanto seu compromisso de ação é com a história, como vamos ver mais à frente, a política e a palavra através do cinema.

Benjamin dizia que “só por amor aos desesperados conservamos ainda a esperança”; o humor é o amor do desesperado, para Marker o humor é utópico, ele é: “a delicadeza do desespero”. Mas não nos precipitemos, afinal, como bem nos dirá outro avô da ternura, Carlos Drummond: “Lutar com palavras é a luta mais vã. Entretanto lutamos mal rompe a manhã. São muitas, eu pouco...”²⁴¹

²⁴⁰ DEBRAY, Régis. *O bestiário de Chris Marker*, p. 66

²⁴¹ ANDRADE, Carlos Drummond. “Lutador” in *José* (1942)

PRIMEIRA PARTE
As mãos frágeis

1. Do Vietnã à morte do Che

1967: Do Vitenã à morte do Che, a markeritude

“O sangue não foi derramado, logo não aconteceu nada”²⁴²

Alexander Kojève, 1968

“Sim, a moral, uma palavra que não me dá medo. A moral, algo que desde Maio de 68 não se podia mencionar. (...) Os herdeiros de 68 haviam imposto a idéia de que vale tudo, de que não existe diferença entre o bem e o mal, entre o verdadeiro e o falso, entre o belo e o feio, queriam nos fazer crer que o aluno vale tanto quanto o professor, (...) que a vítima conta menos que o delinqüente, (...) que não poderia existir uma hierarquia de valores, (...) que se havia acabado a autoridade, a cortesia, o respeito; que não havia nada grande, nada sagrado, nada admirável; nenhuma regra, nenhuma norma, que nada estava proibido”

Nicolas Sarkozy, 2007 ²⁴³

“(...) É assim que avança a História, tapando a memória como se tapam os ouvidos. Ela não escuta nada, ela tem apenas um aliado àquele que falava Brando em Apocalipse: o horror. O horror tem um nome e um rosto. (...) Eu escrevo tudo isso de outro mundo, o mundo das aparências, de certo modo os dois mundos se comunicam. A memória é para um o que a história é para o outro: uma impossibilidade. A lenda nasce da necessidade de decifrar o indecifrável. A memória deve se contentar com o seu delírio, com sua deriva. Um instante parado poderia queimar, como uma imagem de filme bloqueada durante a fôrnalha do projetor. A loucura protege como a febre.(...)”

Chris Marker in *Sans Soleil* (1982)

O filme parte da seguinte interpelação às imagens desamparadas e não aproveitadas: "o que elas têm em comum?". Esta interpelação, que motiva o processo de montagem de reposição dos fragmentos em novas associações, é fundamentalmente um questionamento histórico neste autor sempre identificado com o lugar dos viajantes do tempo, alegoria do cinema e tema emblemático do seu cinema tão bem levantado na ficção poética-científica de *La jetée* (1962).

O recalçamento histórico reúne estas imagens e Marker faz uma nova disposição delas para que, através da montagem, a opacidade de uma revele, pelo seu contraste, as contradições

²⁴² KOJÈVE, Alexander. Citado por MATTOS, Olgária. In *Advinhas do tempo: êxtase e revolução*. p. 78-79

²⁴³ SARKOZY, N. Citado em *La rebelión del 68* – orelha do livro - Si, la moral, una palabra que no me da miedo. La moral, algo que desde mayo de 1968 no se podía mencionar. (...) Los herederos del 68 habían impuesto la idea de que todo vale, de que no hay diferencia entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso, entre lo bello y lo feo; querían hacernos creer que el alumno vale tanto cuanto el maestro, (...) que la víctima cuenta menos que el delincuente, (...) que no podía existir una jerarquía de valores, (...) que se había acabado La autoridad, la cortesia, el respecto; que no había nada grande, nada sagrado, nada admirable; ninguna regla, ninguna norma, que nada estaba prohibido.”(tradução nossa)

da outra. Portanto, não é a simples oposição, mas a contradição revelada no diálogo entre as imagens e suas nuances, sempre suscitada por um terceiro ponto encadeado.

Paul Ricoeur: Memória e Poder

A memória - conforme Paul Ricoeur²⁴⁴ - é sempre retomada, na tradição filosófica, pelo seu caráter *associativo*. Seu encadeamento aparece diversas vezes como um ponto de partida, às vezes em exercício, às vezes espontâneo. Esta seria uma fronteira investigável em toda fenomenologia da memória. O uso da memória no filme, singela irrupção, no curto-circuito entre a recordação, a lembrança e o imaginário, rompe a correia de transmissão do esquecimento e da naturalização do esquecimento, mostrando os momentos de nudez das contradições do Poder. A luta contra o Poder se identifica com a luta contra o esquecimento, conforme podemos notar na essência do discurso transcrito nos letreiros finais do filme, onde se dedica o trabalho aos “verdadeiros autores”²⁴⁵, anônimos câmeras que voltaram suas lentes para as barricadas e as lutas destes anos irredutíveis. Este será um dos pilares da interpretação do trabalho e assim restará transmitir estas questões para a análise da narrativa do filme.

Monólogo e polifonia da montagem

Marker responde ao monólogo do triunfalismo com a polifonia de Maio, sua preocupação com a restituição deste encontro das vozes vem acompanhada deste projeto de montagem dialética. Pela triangulação, recurso formal que destila sua proposta de dispersão do poder:

« E depois, sobretudo existe este diálogo possível entre todas estas vozes que só ilusão lírica de 68 havia conseguido fazer se encontrar por um curto momento. O refluxo veio, cada um voltou para a sua monofonia triunfalista ou enraivecida. A montagem restitui, esperamos, à história sua polifonia. Nenhuma advertência gratuita aqui, muito menos essa malícia curta que consiste em os homens em contradição com eles mesmos (quem não o esteve, ao menos uma vez?). Cada passo desse diálogo imaginário visa criar uma terceira voz produzida pelo encontro entre as duas primeiras, e distinta delas... Enfim não é exatamente isso a dialética? Não eu não me gabo de ter conseguido fazer um filme dialético. Mas eu tentei por uma vez (tendo passado

²⁴⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*

²⁴⁵ MARKER, Chris. Letreiro final do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977)

minha vida abusando do poder do documentário dirigente) devolver ao espectador, pela montagem, seu comentário, quer dizer seu poder. ”²⁴⁶

Portanto, uma questão central para a narração será a de investigar este pressuposto formal de ruptura com o comentário dirigente, com um cinema que revela de imediato certa superficial intimidade com o espectador. Ainda que suas narrativas sempre tenham um humor terno e provocador, ele não irá se reduzir ao encadeamento por contradições que vêm afirmar uma exclusiva abordagem da história.

O desrecalque é uma denúncia do exílio do tempo, de nossa distância do tempo das imagens. Nossa distância para com as imagens é mútua e dará o tom do posicionamento do autor, criando certa abertura para a posição do espectador.

O cinema como uma política da memória

“Para evocar o passado sob forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso poder sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo.”
H. Bergson²⁴⁷

Pela montagem a dialética das vozes se revela certa dialética com o espectador. A posição da narração, como abstração reflexiva das imagens de um montador, aproxima o espectador da simultaneidade comum ao autor, ao mesmo tempo, ela só pode confessar seu espanto, sua distância. O que se desprende da mais radical igualdade do olhar é a mais radical perplexidade diante da contingente alteridade da existência no tempo e no espaço, uma indagação claramente expressa em uma rara entrevista em que ele deu nos anos 90: "O que me interessa é a história. A política me interessa apenas na medida em que carrega a marca da história no presente. Com uma curiosidade obsessiva (...) eu continuo a perguntar: como as

²⁴⁶ MARKER, Chris. Encarte do DVD *Le fond de l'air est rouge* ARGOS/ISKRA 2008, p. 18 « Et puis surtout il y a le dialogue possible entre toutes ces voix que seule l'illusion lyrique de 68 avait fait se rencontrer un court moment. Le reflux venu, chacun est rentré dans sa monophonie triomphaliste ou rageuse. Le montage restitue, on l'espère, à l'histoire sa polyphonie. Pas de rapprochements gratuits ici, pas non plus de cette courte malice qui consisterait à mettre des hommes en contradiction avec eux-mêmes (qui ne l'a pas été, au moins une fois?). Chaque pas de ce dialogue imaginaire vise à créer une troisième voix produite par la rencontre des deux premières, et distincte d'elles... Après tout, c'est bien ça la dialectique? Non, je ne me vante pas d'avoir réussi à faire un film dialectique. Mais j'ai essayé pour une fois (ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentaire dirigeant) de rendre au spectateur, par le montage, son commentaire, c'est-à-dire son pouvoir. » (tradução nossa)

²⁴⁷ BERGSON, H. *Matière et mémoire* Citado por RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. p. 67.

peessoas conseguem viver neste mundo?" ²⁴⁸ Portanto através da história o artista pode, pelo acerto, arranjo e montagem dos documentos despersonalizar sua subjetividade enquanto ação política. Nesta fala, Marker declara tentar se desembaraçar do estigma de um cinema engajado ou político. Para ele “a política é a arte do compromisso (é o que deveria ser – pois onde não há compromisso, existe apenas a força bruta) e (esta) me entedia profundamente”. Ou seja, tentemos destrinchar: sua arte do compromisso, sua política, está direcionada à História. Através da subjetividade, entranhada na linguagem cinematográfica de montagem horizontal de documentos históricos esquecidos. Logo, a memória impedida inaugura uma forma nova de realização política objetiva: o cinema. Uma política enfaticamente crítica e reflexiva. Uma política da subjetividade e da memória, do cinema para a História.

Odessa imaginária

No entanto, seu compromisso com a História é indireto. Marker quer restituir os contextos originais às cenas. Não num registro da pretensão do verídico, paradigma primordial do próprio cinema, mas nos sentidos que as imagens emprestam à história e, sobretudo: “o signo ou o grito que escapou ao repórter estrangeiro numa ação, confrontado ao comentário político desta ação.” ²⁴⁹

A cena de Helena, a intérprete de turistas que nada fala de si e apenas apresenta pequenos pontos da sua rotina profissional, também corrobora esta apreciação do problema. Depois de assistirmos às imagens da Odessa eisensteiniana, voltamos ao sítio da Odessa estática, monumental e turística, cujo sentido histórico, por ordem de entrada, é dado pela outra Odessa: a *imaginária*. Mas esta cena tem também o caráter de nos indicar como a Odessa imaginária é o que Paul Ricoeur chama de lugar de memória:

“(…) Esses *lugares de memória* funcionam principalmente à maneira (...) dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta. Os lugares ‘permanecem’ como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam (...)” ²⁵⁰

²⁴⁸ MARKER, Chris. Apud Interview with Dolores Walfish (in *The Berkeley Lantern*, November 1996 /Disponível na internet)

²⁴⁹ MARKER, Chris. Encarte do DVD *Le fond de l'air est rouge* ARGOS/ISKRA 2008 , p. 17. “(...) le signe ou le cri échappé au reporter étranger à une action, confronté au commentaire politique de cette action.” (tradução nossa)

²⁵⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 40

Odessa imaginária e real é o paradoxo deste lugar de memória. O lugar, o monumento, inventado ou não, distante na história, estranho à memória permanece intraduzível e através de Helena, formaliza-se essa tensão, por um complexo jogo associativo. Helena é a imagem deste intérprete que diariamente se coloca para traduzir este espaço e estas datas, que são fenômenos solidários da memória. No entanto, se voltarmos para a constante triangulação interlocutória com o espectador, de que falávamos, ela é, ao mesmo tempo, a metáfora direta da nossa relação de exílio para com o verdadeiro sentido da História dentro das imagens, sedenta por tradução. A intérprete desperta a metáfora do turista da memória que se aproxima dos monumentos com a distância das culturas, dos imaginários e das línguas e tem para si esta intérprete que vai traduzir a história, mas nunca poderá traduzir o sentimento e as emoções das culturas, dos imaginários e das línguas, tradução nenhuma tornará o lugar um espaço de memória. Uma metáfora que se desloca pelas interlocuções dos sentidos não fixados, para nos denunciar certa impermeabilidade da história provocada pela distância e pelo exílio humano de realização plena da sua relação com a memória individual e coletiva. E também de nossa pretensão imediatista de se apoderar dos significados ocultos, como turistas bons burgueses digestores da cultura de massa, que acreditam absorver os paradigmas de uma *bildung* com o simples disparar automático de uma Kodak.

A realidade em ruídos

Somos cortados por uma narração que parece agora introduzir o filme propriamente dito e ela começa assim: “... *et tout a basculé avec les années 60...*” (“...e tudo entrou em colapso nos anos 60...”.) Mas, assistimos imagens de ordem entre crianças e depois; uma grande família que recebe um presente: uma TV. Um símbolo de uma nova ordem, um passaporte para o “modelo universal de civilização”²⁵¹, uma espécie de altar onde se reza diariamente em louvor do consumo e para toda a família. Um novo espaço de sociabilização, ali onde espaço se fará rompido. Mas ao fundo, tudo balança e já se antevê o colapso, (ouvem-se os tremores na China, em Cuba), mas “tudo se cristalizou em uma palavra: *Vietnã*.”

Marker aponta no roteiro uma transição para a entrada dos ruídos desenvolvidos por sintetizador:

²⁵¹ MARKER, Chris. « *Le fond de l'air est rouge* » (1967)

“(…) Eu utilizei deliberadamente no seu registro mais agressivo, em oposição ao calor « sinfônico » da música de Berio que enquadra o filme. Dois modos musicais, que se opõem como se opõem o calor da ilusão lírica ao gelo da guerra política que é a única *realidade* (subentendido que temos o direito algumas vezes, de negar a realidade.) (...)”²⁵²

Agora vemos com mais clareza a ruptura de Marker com o estatuto da verossimilhança ou da *verdade* para a composição da obra. Ele diria certa vez, esta frase lapidar: “A verdade é o artifício.”²⁵³ A ruptura se dá quase que exclusivamente como opção pela via da crítica da ideologia, transposta também na premissa de ruptura com o comentário dirigente “(…) a guerra política é a única realidade, entendendo que temos o direito e às vezes o dever de negá-la”. De modo que: os ruídos cumprem um papel de transição - mas, sobretudo um papel de um apontamento para certa irrealidade dos fatos, certa perplexidade diante deles. As tragédias se passam como ruídos de um aparelho que não consegue transmitir direito, como se olhássemos para as coisas com certa descrença, certa dúvida: “poderia mesmo ter se passado isso? Como isso pôde acontecer? Será que estamos ouvindo direito?” Certa dúvida sobre nossa capacidade de percepção da realidade se instaura como efeito do sintetizador como som de fundo. Que vai casar perfeitamente com a cena.

O napalm e as farpas da realidade

Para a sequência do piloto no bombardeio de napalm, Chris Marker destaca um comentário no encarte distribuído sob a rubrica de *Information*, que apresenta bem questões necessárias para sua interpretação que transcrevemos aqui:

“(…) A sequência do piloto americano não mostra que os americanos jogavam napalm no Vietnã, mas um americano se mostrando ao jogar napalm no Vietnã. O modo de informação faz parte da informação e o enriquece. É um dos princípios de escolha dos documentos: cada vez que fosse possível (tela de televisão, linhas do kinoscópio, citações de atualidades, carta gravada em mini-cassette, imagem tremida, voz de rádios, comentários das imagens em primeira pessoa por aqueles que a captaram, lembram as condições de filmagem, câmera clandestina, *ciné-tract* (cine-panfleto) (...), aproximar o documento das circunstâncias concretas de sua elaboração, fazer de modo que a informação não apareça como uma *cosa*

²⁵² MARKER, Chris. Roteiro publicado de « *Le fond de l'air est rouge* »(1977), *Lib. François Maspero Paris 1978- p. 24* « (...) Je l'ai utilisé délibérément dans son registre le plus agressif, en opposition à la chaleur « symphonique » de la musique de Berio qui encadre le film. Deux modes musicaux, qui s'opposent comme s'oppose la chaleur de l'illusion lyrique à la glace de la guerre politique qui est la seule *réalité* (étant entendu qu'on a le droit, et quelque fois le devoir, de nier la réalité) » (tradução nossa)

²⁵³ MARKER, Chris. Citado por LAMBERT, Arnaud. Also known as Chris Marker, p. 102 “La vérité, c'est l'artifice” (tradução nossa)

mentale, mas como uma matéria com a sua granulação, sua aspereza, e algumas vezes suas farpas. (...)”²⁵⁴

A cena que se pretende a mais verídica, a mais direta guerra política, no sentido que ele deseja mostrar, a guerra na sua *práxis* mais crua, se agrega a este som. Ouvimos a decolagem do avião, há um resto de canção com violinos que parece a trilha sonora de “O vento levou” e não percebemos ainda o que vai acontecer. Marker realiza uma montagem paralela entre os bombardeios e as vítimas dos bombardeios sendo apresentadas em júri.

Num primeiro momento, o piloto surge como um *ranger*, um *cowboy* do imperialismo. É farta a filmografia que romantiza o soldado americano piloto de caças. Ele está contente e excitado com sua missão e interage com a câmera como quem faz uma reportagem. Ele se entusiasma listando seu poder de fogo e assim Marker parece nos mostrar que existem dois planos — o das vítimas e o dos algozes, imagem que ele vai retomar mais para o fim do filme. As vítimas são a perplexidade e o pudor diante do terror, os algozes são o lúdico jogo da destruição em massa, um safári, o qual como dizia Kissinger²⁵⁵ num outro filme de Marker, é imprescindível para salvar as vítimas da sua própria “irresponsabilidade política”. Ao mesmo tempo, vamos vendo que esse duplo de vítimas e algozes é a representação do duplo entre causas e efeitos, que se irradia. A guerra fria que era anunciada na narração, por Marker, tem seus efeitos. Os bombardeios, as bombas de napalm também.

Numa cena de particular estranhamento vemos uma moça e num rápido *travelling* a percebemos sem pernas. Aqui também, quiçá uma metáfora sobre o desastre da guerra e seus abismos. Todos estão sem chão conforme a perspectiva do piloto e da bomba. Vemos um plano das bombas caindo, com a câmera na vertical, todos estão diante da grande queda, o Vietnã como um abismo que suga bombas. A vertigem diante da atrocidade é uma fraternidade da abjeção que nos reúne a todos.

²⁵⁴ MARKER, Chris. Encarte do DVD *Le fond de l'air est rouge* ARGOS/ISKRA 2008 p. 10 « La séquence du pilote américain ne montre pas que les Américains napalmeient le Viêt-nam, mais un Américain se montrant en train de napalmer le Viêt-nam. Le mode d'information fait partie de l'information, et l'enrichit. C'est un des principes de choix des documents: chaque fois que c'était possible (écran de télévision, lignes du kinescope, citations d'actualité, lettre enregistrée sur mini-cassette, image tremblée, voix de radios, commentaires des images à la première personne par ceux qui les ont captées, rappel des conditions de tournage, caméra clandestine, ciné-tract...), rapprocher le document des circonstances concrètes de son élaboration, faire en sorte que l'information n'apparaisse pas comme *cosa mentale*, mas comme une matière avec son grain, ses aspérités, quelquefois ses échardes » (tradução nossa)

²⁵⁵ Esta fala de Henry Kissinger é apresentada no filme *La spirale* (1976), num depoimento em tribunal sobre as interferências da CIA no processo de preparação do golpe militar contra o governo da Unidade Popular de Salvador Allende. Ela também se reproduz na fala do fascista Marechal Petain na África ao defender o colonialismo francês.

Escola das Américas e o extermínio seletivo

A próxima seqüência traz imagens da Escola das Américas, uma espécie de universidade anticomunista, criada pelo governo americano no Panamá: “*C’était comme tout le reste dans ces camps*” (“Tudo era assim nesses campos”). O comentário ressalta os anfitriões que vão de estandes em estandes apresentando técnicas e aparatos para repressão anti-subversiva, como se estivessem num show, ou numa “feira de automóveis”.

Para além dos recursos formais utilizados nestas seqüências, os simulacros são sistematicamente revelados nas suas conseqüências mais desumanas. Ou seja, aquele pequeno grupo de pessoas se entretendo em aprender novas táticas (é um grupo seletivo de genocidas que vão se refestelar nas ditaduras latino-americanas que despontam por esses anos), serão as *mãos sujas* dessa guerra teleguiada, algo muito concreto e muito além da “guerra fria”.

A montagem paralela se repete agora entre o exercício, a simulação na Escola das Américas e a realidade contra vietnamitas indefesos. Tão distantes e tão próximos, um do outro. Para se acabar com a ameaça comunista seria necessário o passo decisivo para a repressão e extermínio seletivos, daí a importância da tortura e da polícia política. Algo que já existia, mas que deverá adquirir um caráter industrial nesses tempos. Toma dimensão de um massacre administrado de proporções continentais. Terá assim de atingir o paradigma da eficácia que vai se estabelecer nessa nova era com paradigmas industriais.

É preciso massificar as táticas anti-subversivas, sistematizá-las em escala mundial. Nesse sentido, o internacionalismo que vai se delineando na luta em defesa do Vietnã e na sedimentação da guerrilha como alternativa terceiro-mundista que será apresentado mais à frente no filme, é acompanhado em paralelo pela decisiva frente imperialista de internacionalização da *eliminação seletiva*, cujo projeto é exterminar os opositores sem exposição pública, inculcando o medo e a desinformação. Aqui, Marker revela claramente que dentro desta espiral anticomunista se insinua um terreno fértil para o fascismo neocolonial, ou imperialista.

A guerra política seletiva vai destilar os instrumentos de guerra psicológica e a tortura vai cumprir um papel determinante neste processo. Não apenas como meio de conseguir informações dos opositores capturados, mapeando como desmontar a estrutura de uma organização, mas também para inculcar medo e alavancar uma escalada de violência, acirrando os ânimos sociais e impedindo campos de mediação. Dividindo assim, as sociedades entre o totalitarismo, ocupação ou guerra civil, ou luta armada.

Paul Virilio tem uma passagem que nos parece útil para interpretar este ponto:

“(…) As primeiras armas espaciais da segunda guerra mundial ao clarão de Hiroshima, a *arma do teatro* substitui o *teatro de operações* e, ainda que fora de moda,, esse termo de arma do teatro empregado pelos militares é revelador de uma situação: a história das batalhas é antes de tudo aquela da metamorfose de seus campos de percepção. Dito de outra maneira, a guerra consiste menos em solapar vitórias “materiais” (territoriais, econômicas…) que em se apropriar da “imaterialidade” dos campos de percepção.”²⁵⁶

O saldo final da guerra do Vietnã seria um desastre para os E. U. A., mas o teatro desenvolvido com a guerra foi fundamental para cristalizar a paranóia coletiva na guerra fria. Não apenas aquela do enfrentamento nuclear, mas à do opositor que no terceiro mundo vinha subterraneamente tornando-se mais material, do que se imaginava, criando frentes. A esquerda vinha se organizando e crescendo, assim como a repressão. Conforme ficará mais explícito ao mundo depois de experiências como a crise nuclear do conflito com Cuba e o resultado final da onda de repressão das ditaduras na América Latina.

No entanto, interessa-nos ressaltar aqui essa apropriação dos campos de percepção, de que fala Virilio. Porque quando assistimos ao piloto, num primeiro momento ele nos parece um jovem jogando um videogame? Porque ficamos tão distante dos efeitos daquelas bombas, que seria necessário mostrar suas vítimas para que tomemos ciência de sua plena gravidade? Algo desta apropriação de campos de percepção está na capacidade do piloto transformar um massacre numa experiência lúdica. E assim, por uma estranha identidade onde a sociedade começa a participar desse jogo, a barbárie vira um jogo lúdico, fruto de uma banalização do mal incrustada no discurso social militarista, as imagens espetacularizadas guardariam o significado oculto daquelas imagens aventurosas de batalha.

²⁵⁶ VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma I Logistique de la perception* p. 10 « (...)Des premières armes spatiales de la seconde guerre mondiale à l'éclair d'Hiroshima, l'arme de théâtre a remplacé le théâtre d'opération et, bien que démodé, ce terme d'arme de théâtre employé par les militaires est révélateur d'une situation : l'histoire des batailles c'est d'abord celle de la métamorphose de leur champs de perception. Autrement dit, la guerre consiste moins à remporter des victoires « matérielles » (territoriales, économiques...) qu'à s'approprier de « l'immatérialité » des champs de perception. » (tradução nossa)

Espanha, Vietnã e as revoluções dentro da Revolução

“Não há tempo a perder. Se nós continuarmos a assistir passivamente à reconstituição sistemática e progressiva do poder burguês, a classe operária espanhola terá perdido a ocasião excepcional que lhe oferece a História de se emancipar e de dar à revolução mundial uma impulsão potente. Depois será muito tarde.”
Andrés Nin, líder do POUM/ 14 de março 1937²⁵⁷

A comparação de Paul Vergès entre a Guerra da Espanha e o Vietnã - “*la guerre du Vietnam c’est la guerre d’Espagne d’aujourd’hui*” (“a guerra do Vietnã é a guerra da Espanha de hoje”) - não é nada arbitrária. Marker faz uma montagem paralela entre as duas experiências que têm princípios ativos, muito parecidos com os que já trabalhamos antes. Um boi na Espanha, um no Vietnã, um tiro ali outro aqui, os mortos na Espanha, os mortos no Vietnã, ruínas aqui e ruínas de lá e é como se perdêssemos a noção do tempo e do espaço. Mas, no entanto, já não se trata de dizer que os bois daqui são como os de lá, mas de mostrar quais elementos políticos esse paralelismo nos permitia.

Primeiramente, como irá ficar mais claro na segunda intervenção de Vergès, a palavra Vietnã reunia à todos, uma espécie de palavra mágica cuja tradução era uma profunda solidariedade universal e o reconhecimento mútuo geracional, duas fulgurações da solidariedade e da esperança depositadas de gerações, Espanha e Vietnã.

Em seguida, que a guerra de Espanha trazia em si um problema crucial para os revolucionários. Em parte, para um grupo que possuía uma visão crítica do stalinismo, o fracasso da Espanha se deu pelo papel fratricida e autoritário que desempenhou o P.C.E. (Partido Comunista Espanhol) dividindo e depois abertamente reprimindo anarquistas e trotskistas²⁵⁸. Portanto o contexto de “traição” não era apenas das democracias ocidentais, como diria Vergès. Este dirigente do P. C. F.²⁵⁹ seria se quisermos um legítimo representante do stalinismo francês. Depois da denúncia dos crimes de Stálin e certa autocritica geral por parte da esquerda mundial – no entanto, nada na prática havia sido transformado na atitude dos PC’s.

²⁵⁷ NIN, Andrés. *A guerra civil de Espanha*, pg. 103

²⁵⁸ Refiro-me aqui, ao P. O. U. M. (Partido Obrero de Unificación Marxista), que embora tenha sido renegado por Trotsky, é mais identificável sob esta rubrica, porque fazia a crítica da burocratização soviética e do congelamento da Revolução Russa.

²⁵⁹ *Parti Communiste Français*/(Partido Comunista Francês)

Assim, se refletirmos mais um pouco, a ascensão dos grupúsculos será uma clara consequência da afasia reinante na mobilização comunista. Se nos aproximarmos dos debates que nos brindam diversos comentadores de esquerda, a guerra civil espanhola - para anarquistas e trotskistas mais radicais - deveria transformar-se em revolução ou necessariamente fracassaria. Transformar a guerra civil em processo revolucionário era decisivo para a vitória definitiva sobre o avanço fascista. É desse fracasso que fala Vergès, mas sem citar o papel do PCE e do stalinismo.

Antifascismo, antiimperialismo e revolução social

Deixemos mais em evidência o problema: Buenaventura Durruti, famoso líder anarquista da F. A. I. – C. N. T.²⁶⁰ faria pela primeira vez o uso desta expressão “*revolução dentro da revolução*” (tão importante para o nosso filme) em 1936, para se referir a essa necessidade de transformar a guerra civil, em processo revolucionário. Vejamos um trecho de um discurso seu:

“(…) O antagonismo é evidente. (...) Como democratas burgueses, estes senhores não podem ter outras idéias senão as que professam. Mas o povo, a classe operária, está cansada de ser enganada. Os trabalhadores sabem o que querem. Nós lutamos não pelo povo, mas com o povo, quer dizer, pela *revolução dentro da revolução*. Nós temos consciência de que nesta luta não estamos sós, *y que no podemos contar nada más que con nosotros mismos* (e que não podemos senão contar conosco). Para nós não quer dizer nada que exista União Soviética em uma parte do mundo, porque sabíamos de antemão qual era sua atitude em relação à nossa revolução. Para a União Soviética o único que conta é a sua tranquilidade. Para gozar desta tranquilidade, Stalin sacrificou os trabalhadores alemães à barbárie fascista. (...)”²⁶¹

Essa fala que diz contar apenas “*con nosotros mismos*” reaparece entre operários, com Fidel na narrativa da crise do Caribe e também com Durruti, repete-se constantemente e parece, num primeiro momento, um discurso recorrente de uma busca por autonomia. No caso espanhol os anarquistas reivindicavam que, para o fim do fascismo na Espanha, apenas a

²⁶⁰ (F. A. I.) Federação Anarquista Ibérica, (C. N. T.) Confederação Nacional dos Trabalhadores da Espanha.

²⁶¹ DURRUTI, B. Citado por PAZ, Abel (pseudônimo utilizado por Diego Camacho) *Durruti en la Revolución española*. “(...) El antagonismo es evidente. (...) Como demócratas burgueses, esos señores no pueden tener otras ideas que las que profesan. Pero el pueblo, la clase obrera, está cansado de que se le engañe. Los trabajadores saben lo que quieren. Nosotros luchamos no por el pueblo sino con el pueblo, es decir, por la *revolución dentro de la revolución*. Nosotros tenemos conciencia de que en esta lucha estamos solos, y que no podemos contar nada más que con nosotros mismos. Para nosotros no quiere decir nada que exista una Unión Soviética en una parte del mundo, porque sabíamos de antemano cuál era su actitud en relación a nuestra revolución. Para la Unión Soviética lo único que cuenta es su tranquilidad. Para gozar de esa tranquilidad, Stalin sacrificó a los trabajadores alemanes a la barbarie fascista. (...)” (tradução nossa)

revolução social daria forças suficientes para o proletariado resistir. A revolução social era a base elementar da interrupção do avanço fascista e já era nítido o fracasso republicano e sua timidez em contra-atacar e resistir ao avanço franquista.

Republicanos e comunistas de várias cepas reivindicavam a construção de um Exército regular e uma república com governo centralizado para a resistência. Esta problemática do debate entre resistência ao fascismo e revolução parece-me central para se entender os debates das lutas anti-imperialistas do terceiro mundo.

Tanto as resistências contra a ditadura, quanto a resistência contra a ocupação imperialista traziam este problema. As duas possuíam na revolução social um impasse entre o fracasso completo, ou a queda na ditadura fascista ou a repetição de outro governo democrático, mas capitalista. Tanto no caso imperialista, quanto no caso fascista, a única maneira de se resistir ao totalitarismo era a *práxis* revolucionária. A guerra civil de Espanha tinha deixado isto claro e os mesmos elementos se entrevistavam naquele período.

A luta antiimperialista reunia a geração jovem da esquerda dos anos sessenta, assim como a luta anti-fascista havia reunido outras gerações, em outros tempos. Tanto no caso anti-fascista quanto no anti-imperialista, o imobilismo da política soviética tinha apresentado a face estéril dos PC's.²⁶²

Para toda uma geração ficava cada vez mais claro na luta que a única maneira de resistir, seja com o viés democrático, seja com o nacional, era transformar o confronto num processo revolucionário anticapitalista. O próprio processo revolucionário de tomada dos meios de produção era o único fermento capaz de fortalecer os combatentes para enfrentar um conflito de armamentos tão desproporcionais. Problemas tão parecidos na Espanha e no Vietnam.

Começa então a se desenhar uma narrativa do retorno da revolução social como paradigma de um tempo, a revolução de 1917 não estava tão morta, nem o grito de *Potémkine*. Também é certo que a opção pela revolução socialista era necessariamente uma passagem de anticorporativismo, e uma compreensão da necessidade de uma unidade nas lutas políticas.

²⁶² LUPTON, C. Catherine Lupton comenta que C. Marker, ao editar uma revista chamada DOC para o *Travail et Culture*, teria tentado publicar o texto de Malraux "*Espoir*" ("Esperança", Romance sobre Guerra Civil na Espanha) e teria sofrido censura do P. C. F., pela proximidade de Malraux com De Gaulle, chegando a pedir demissão do emprego em protesto à intervenção arbitrária dos comunistas na edição.

Lamento hiperbólico do vietnamita e terror psicológico

Quando na seqüência da Escola das Américas, os apresentadores se referem à guerra psicológica, há um corte e somos levados à cena de um avião que atravessa a selva vietnamita vociferando os choros de um guerrilheiro abatido, onde exorta seus companheiros a abandonar a luta. Impossível poder imaginar o grau de terror psicológico que poderia ter esta atividade entre os combatentes vietnamitas bombardeados ao ouvir diariamente um choro de um companheiro seu sob tortura, escondido, em luta no meio da selva tropical.

Esta cena que tem uma plasticidade impressionante. Se por um lado cumpre a mesma chave de reposição de causas e efeitos, de simulacros e ações concretas, por outro também provoca uma auto-ironia para com o próprio filme que, em alguma medida, também ensaia o gesto de amplificar as dores e desesperos dos oprimidos. Algo daquele choro oriental, indecifrável, inalcançável, algo enfim deste lamento está na base do filme. A melancolia de que falávamos antes parece reincidir aqui.

Assim, como a apropriação dos campos de percepção de que falava Virilio, as armas do teatro são mais eficazes conforme a altura da crueldade e da subjetividade investida; nisso os americanos nunca deixaram nada a desejar.

Em seguida temos três seqüências que se irradiam num esquema de causas e conseqüências. Da guerra propriamente dita, em seu simulacro e em sua expressão concreta, transitamos para a forma pela qual ela se organiza no imaginário dos americanos.

Temos duas seqüências de tortura na Escola das Américas e na prática no Vietnã, de choques elétricos e de afogamentos. Depois, a cena de uma passeata em defesa do não alistamento e da deserção, e neonazistas que defendem o bombardeio e apresentam o seu plano de deportação em massa de negros “*back to África*”. Reafirmando o parentesco de neonazistas, KKK engajados na manutenção do sistema racista nos EUA e o imperialismo.

Nova elipse e estamos em plena Wall Street com um grupo de homens, empresários e acionistas, aos gritos de *bomb Hanói*, logo após termos assistido aos bombardeios. Portanto a curva é radical e foi invertida, porque mostrava primeiro as conseqüências e agora as causas. Vemos que a barbárie veste-se de terno e gravata e se comporta como uma torcida de futebol organizada, ela não é tão invisível assim, nem tão imaterial, está um pouco por todos os lados.

“Somos todos grupúsculos!”²⁶³

“Um fantasma ronda o mundo capitalista: é o dos grupúsculos”²⁶⁴
Henri Weber e Daniel Bensaïd (1968)

Aparece então novamente Vergès e dá o contorno necessário para visualizar a dimensão que tomara a solidariedade internacional pelo Vietnã. O simples ressoar dessa palavra era como uma linguagem secreta, que reunia todos os jovens do planeta, uma expressão da paz, uma “elementar emoção de solidariedade”, como dizia P. Emílio sobre o *Encouraged Potemkine* (1925).

Aquilo convergia para as contradições mundiais, para Vergès luta socialista e luta pela paz ali se identificavam. Contam com “suas próprias forças” como dizia Durruti, mas agora pela virtude da conduta de seu partido, o que caracteriza sua linha política e ainda destaca a “serenidade” e o “realismo” dos vietnamitas. Mas sempre respaldando a virtude do partido.

Em seguida temos um rápido trecho no meio com a narração de Simone Signoret. O texto ilustra bem o enfrentamento de concepções que iria se traduzir, num enfrentamento de palavras de ordem. Enquanto a palavra de ordem geral era “Paz no Vietnam”, para os trotskistas era “*Solidarité avec les peuple vietnamiens*” (“solidariedade com o povo vietnamita”) até “*FLN vaincra*” (“Força de Libertação Nacional do Vietnã vencerá”) da Juventude Comunista Marxista Leninista, maoístas, conforme nos mostra Laurent Joffrin²⁶⁵. Esse debate será, de alguma maneira, o germe das querelas entre os grupúsculos de extrema esquerda, um campo fértil para os rachas e para a proliferação do sectarismo.

Mas, aquilo que se ousava nas palavras de ordem da extrema esquerda, tornava-se um fato e os vietnamitas do subsolo minavam a tentativa de ocupação imperialista. De modo que, até os partidos comunistas que não ousavam defender a vitória do povo vietnamita, porque contradizia a consigna soviética de “revolução num só país” foram obrigados a ceder criando um curto circuito nos dogmas que o stalinismo por tantos anos apregoava.

Pol Cébe faz então sua primeira aparição. É um personagem muito importante de toda a nossa história, voltaremos a ele em outra ocasião, bastaria apenas ressaltar seu papel em

²⁶³ « Nous sommes tous des groupúscules ! » - Palavra de ordem gritada nas ruas de Paris em 17 de maio de 1968.

²⁶⁴ WEBER; Bensaïd, Henri; Daniel. *Maio 68 : un esayo general*, p 17. “Un espectro vuelve a cernirse sobre el mundo capitalista: el de los grupúsculos.” (tradução nossa)

²⁶⁵ JOFFRIN, Laurent. *Mai 68, Histoire des événements*.

demonstrar a tomada de consciência que foi para muitos as guerras coloniais e os movimentos de solidariedade aos povos colonizados. A Indochina, a Argélia, muitos começaram seu processo geracional de conscientização mobilizando-se em solidariedade a estas lutas.

Marker tem um papel importante nesta história, pois *Le Joli Mai* (1962) exhibe imagens diretas do massacre de Charonne, quando centenas de argelinos foram assassinados e jogados no rio Sena. A gênese da conscientização de Cêbe leva-o ao socialismo e assim ao proletariado.

Deslocamento de sentido e corte por associação, e temos Saint Nazaire 1967, uma greve de dois meses da Sud-Aviation. Uma greve um pouco diferente, pois se tratava de paralisar os trabalhos de uma Cia. de Aviação. Havia sido a greve mais longa da França, desde a II Guerra Mundial.

Há também a solidariedade de classe testemunhada por um operário que explica como os pescadores da região ofereciam peixes aos grevistas. Um delegado da CGT exalta que o essencial desta greve era a “dignidade humana”, o que nos lembra todo o debate que havíamos levantado anteriormente na dissertação sobre as greves da Rhodiacéta.

Outro ponto importante é o diálogo inter-geracional dos operários mais antigos que comparavam a greve de 1967 à de 1936. Naquela ocasião a solidariedade internacional estava voltada para a Espanha como havíamos visto anteriormente.

2 de junho de 1967, O Shah em Berlim, circunferência de um panorama intergeracional da solidariedade

Desenha-se uma espécie rara de antologia, de panorama geracional da solidariedade internacionalista. Essa unidade de todos em 1967 pela solidariedade ao Vietnã começa em 1964 em Berkeley, conforme René Vienét²⁶⁶, porque ela: “(...) Colocava em questão a organização da vida do país desenvolvido, a começar pela natureza do ensino, e dava o sinal de uma revolta que se estendeu à quase todos os países europeus.”²⁶⁷ As imagens de Berkeley entram no meio da fala de Vergès. Mas o estopim da construção de uma consciência por parte

²⁶⁶ VIENÉT, René. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, p.19

²⁶⁷ VIENÉT, René. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, p.19 «(...) mettait en cause l'organisation de la vie dans le pays développé, à commencer par la nature de son enseignement, et donnait le signal d'une révolte qui s'est étendue dans presque tous pays européens” (tradução nossa)

dos jovens no primeiro mundo, das mazelas e opressões das lutas terceiro-mundistas, tem um epicentro que será outro. Como nos diz Dani Cohn Bendit, o:

“2 de junho de 1967 (...) Reza Pahlavi, o Sha da Pérsia (atual Irã) visita Berlim junto com sua esposa a imperatriz Farah Diba. Ainda que muitos dos visitantes vissem nos regentes um casal dos sonhos, a cidade havia decretado alerta máximo. As autoridades prevêm manifestações de protesto. (...) Os ânimos estão muitos quentes. Poucos dias antes, o escritor Bahman Nirumand denunciou ante 3.000 estudantes que abarrotavam a aula magna da Universidade Livre de Berlim o regime criminoso imperante na sua pátria. A polícia, com a ajuda de tropas de choque civis armadas com porretes, ataca brutalmente os reunidos.”²⁶⁸

As imagens do confronto de 2 de junho de 1967, quando é assassinado um jovem manifestante, são extratos de um filme militante feito pelo movimento estudantil berlinense. René Vienét, um situacionista cineasta e militante, faz um comentário interessante, sobre isso:

“(…) A questão negra, a guerra no Vietnã e Cuba ocupavam um lugar desproporcional, e mistificador, na luta, no entanto real, dos estudantes americanos. Este “antiimperialismo”, reduzido à uma aprovação puramente contemplativa, quase sempre dominou os movimentos de estudantes da Europa. Depois do verão de 1967, as manifestações de Berlim Oeste haviam tomado um rumo violento; elas se estenderiam a toda Alemanha em resposta ao atentado contra Dutschke.”²⁶⁹

Importa-nos destacar neste testemunho esta idéia de que, segundo Vergés, a solidariedade à luta vietnamita era de aprovação “puramente contemplativa”. Até que ocorre o caso de Dutschke, que é destacado com a mesma ênfase por Chris Marker. Com a quebra do corporativismo, suscitada pela morte do militante em ação de solidariedade internacionalista com o Irã, a luta mostra a verdadeira face da repressão imperialista. Obriga àqueles que amadureciam politicamente pela esquerda nestas primaveras, a enfrentar a “violência organizada” da direita, como dizia Dutschke em reunião na Universidade em cena do filme. Outro destaque é Debray, de forma que, num primeiro momento, ressent-se a repressão quando ela toca europeus.

²⁶⁸ COHN-BENDIT, Daniel/ DAMMANN, Rüdiger. *La rebelión del 68*, p. 13 “2 de junio de 1967(...) Reza Pahlavi, el sha de Pérsia (actual Irán) visita Berlín junto con su esposa la emperatriz Farah Diba. Pese a que muchos alemanes veían en los regios visitantes a una pareja de ensueño, en la ciudad ha decretado la alerta máxima. Las autoridades prevén manifestaciones de protesta. (...) Los ánimos están muy caldeados. Pocos días antes, el escritor exilado Bahman Nirumand ha denunciado ante los 3.000 estudiantes que abarrotan el aula magna de la Universidad Libre de Berlín el régimen criminal imperante en su patria. La policía, con la ayuda de tropas civiles de asalto armadas con porras, carga brutalmente contra los reunidos.” (tradução nossa)

²⁶⁹ VIENÉT, René. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, p.19 «(...) La question noire, la guerre du Vietnam et Cuba occupaient une place disproportionnée, et mystifiante, dans la lutte, cependant réelle, des étudiants américains. Cet «anti-impérialisme», réduit à une approbation purement contemplative, a presque toujours dominé les mouvements des étudiants d'Europe. Depuis l'été de 1967, les manifestations des étudiants de Berlin-Ouest avaient pris un tour violent; elles s'entendirent à toute l'Allemagne en réponse à l'attentat contre Dutschke.” (tradução nossa)

É bom lembrarmos que no final de 1967, a maioria das universidades alemãs estava ocupada, o que forneceu um modelo sólido para ação estudantil na França, em 1968. Este elemento contemplativo da solidariedade filantrópica fora radicalmente transformado, como mostra a fala de Dani Cohn-Bendit, pela potencialidade de romper com o típico corporativismo das lutas estudantis para ir em direção de “(...) uma contestação radical da sociedade. Foi nisso que a Alemanha foi efetivamente um estimulante (...)”²⁷⁰ e assim uma incontornável cumplicidade com os povos oprimidos do terceiro mundo se desenhava.

Vemos cortes fragmentários e a bicicleta de Rudi Dutschke ao chão, eclipse, corte - subtítulo e o atentado que ele sofre um ano depois do incidente com o Shah. O atentado contra Dutschke, um ano depois, também seria ciclicamente, um momento decisivo das noites das barricadas e marcaria o tom da necessidade do contra-ataque e da radicalização estudantil do ano seguinte. O corte, marcado pela violência, é entrecortado por uma volta às escadarias de Odessa que rimam plasticamente com o desfile de soldados do *Potemkin*, com La Paz, na Bolívia. Para circunscrever o caso de Régis Debray, que aparece em uma imagem, que depois reaparecerá por inteira, revelando Debray a observar pela televisão a notícia da morte de Che.

Outra associação é feita pelo comentário: Rudi escrevera sobre a “revolução dentro da revolução” e Debray também, e ao tentar desentranhar o que estava em jogo na estratégia das guerrilhas, teria utilizado o mesmo nome. “A revolução dentro da revolução” seria espécie de conceito aplicável a uma série de posicionamentos extremamente críticos dos parâmetros tradicionais da esquerda. A quebra da ortodoxia, a quebra do corporativismo, a quebra da centralidade do partido e da classe operária, outra interpretação do processo revolucionário que a simples tomada do poder, etc. Seria necessário desenvolver melhor esta problemática.

As mãos e a *práxis*

O que está em jogo no primeiro momento não é a teoria do foquismo em si. Marker faz a partir desta metonímia de títulos, uma passagem para uma parábola central no seu filme: “as mãos”. Dirá certa feita Godard, fazendo certo coro ao problema: « Les uns pensent, dit-on, les autres agissent, mais la vraie condition de l’homme, c’est de penser avec ses mains. » (“Alguns pensam, dizem alguns, os outros agem, mas a verdadeira condição do homem, é de

²⁷⁰ COHN-BENDIT, D. In op. Cit. MARKER, Chris. Roteiro do filme *Le fond de l’air est rouge* (1977), p. 37 “(...) une contestation radicale de la société. C’est ça que l’Allemagne effectivement est un stimulant. (...)” (tradução nossa)

pensar com suas mãos.”) Talvez, como se sublinhasse certa relação imediatista que possuímos com nossa *práxis*, aqui me parece que Marker faz uma pontuação semelhante. Fica evidente que o diretor, dispondo através dos comentários e da montagem - uma narrativa, ele contorna o perímetro de uma questão sobre o problema do que significa a “revolução dentro da revolução”. Um filósofo preso por escrever um livro. O livro adquiriu uma aura, esboça-se aí o “*fetischismo da teoria*” que assolava estas gerações de militantes.

O comentário que se segue é de François Maspero, que foi o editor do livro e um personagem central de um filme de Marker desses anos de militância: *Le mots ont un sens – Portrait de François Maspero* (1970). Ele foi, de alguma maneira, um dos responsáveis por forjar o imaginário da esquerda intelectualizada da época e cujo paradigma, enquanto intelectual, fica bem expresso neste testemunho tirado do filme: “Eu sou um burguês que luto sempre para trair a burguesia, e para trair melhor.” ²⁷¹

Marker coloca ironicamente esta impotência do intelectual que não pode fazer uma revolução com livros. A gênese da parábola das mãos no *Le fond de l’air est rouge* (1977) esta no fracasso da palavra, na ruína da palavra. Não basta o lançamento de um livro para realizar uma revolução, a impotência da subjetividade é o impasse para a passagem à ação. As mãos entram, como uma metáfora da *práxis*. O problema da teoria só poderá resolver-se quando superados os estigmas da ideologia imbricada nos dilemas da *práxis*. Os seres humanos, ao fazer, se fazem, sejam ao fazer livros filmes ou ações políticas. Em cada caso existe uma dimensão da *práxis* específica onde ela desenvolve um determinado grau abstrato de conscientização ou princípio emancipatório de *refuncionalização* tal qual a utopia “revolução dentro da revolução”. “Mudar o mundo e depois mudar o mundo mudado.” (Brecht) Questão que fica bem representada na seqüência que vai de um livro de Marxismo Leninismo até a relação fanática do *meeting* de *Black Panthers* ou dos maoístas franceses. Outra maneira do filme de exercitar a crítica da ideologia.

Aqui ressurgem os ruídos que havíamos comentado antes, apontando outro momento do onírico patético como crítica ao dogmatismo. “É esta a resposta?” perguntavam os panteras negras de São Francisco. Marker parece dizer que indagarmos juntos não representa depositar expectativas nas respostas, não se trata de responder, mas de indagar. Ele esboça um estilo

²⁷¹ MASPERO, François Apud *Le mots ont un sens – Portrait de François Maspero* citado por JEANCOLAS, Jean-Pierre “La centrale Marker 1967-1976” in *Positif, revue mensuelle du cinéma/ Dossier Chris Marker* No. 433(1977) p. 89 «(...) Mois je suis un bourgeois qui lutte toujours pour trahir la bourgeoisie, et pour la trahir mieux. » (tradução nossa)

quase filosófico na forma do filme, daí o papel de ilustração da teoria da forma ensaio, de Adorno.

Enquanto na China, jovens chineses se atraem e se entediam com os panfletos. A revolução cultural teria sido para muitos “*a revolução dentro da revolução*”, era a revolução de outubro dessa geração, mas com as devidas contradições e ilusão que nos põe o contraste entre os dois momentos históricos.

Tanto a via antiimperialista, quanto a via chinesa rompiam com a monolítica relação verticalizada do partido ortodoxo. Já se insinua a identidade de ruptura com o monopólio do partido que virá adiante. A fantasia dos maoístas era como diz a voz *over*, de que: “Esta coisa era a Revolução cultural, quer dizer, nessa fase lá, a subversão, a submersão das instituições e do partido ele mesmo por uma vaga revolucionária”²⁷² E depois uma nova atitude...

A nova atitude, nova esquerda: o sectarismo como solução ao sectarismo

Neste instante temos um ponto de viragem. A solidariedade internacional, o anti-corporativismo estudantil e a re-organização do proletariado francês provocaram uma mobilização considerável. Duas ordens se enfrentam, uma topografia do confronto de rua, Marker espacializa a manifestação. Como se dispusesse as peças de um xadrez prosaico da militância. Cansados da brutalidade tão bem simbolizada em Charonne, uma nova atitude, um impulso inevitável e espontâneo do contra-ataque, de resistência, de auto defesa e a partir daí, uma questão de espaço. Entre manifestantes e a repressão, apenas um espaço.

A conquista do direito de manifestações em períodos de ascensão da luta política é um passo evidente da classe trabalhadora, e num plano muito elementar ela depende disso. Certa conquista do direito simbólico ao espaço, uma espécie de radiografia, que evidencia o enfrentamento simbólico subterrâneo.

A diversificação das pautas. O ressurgimento da mobilização operária. A ruptura com o corporativismo em vários níveis. Entre nações, entre categorias de produção e também a iminência de uma identidade que cruzava grupos sociais antes divididos, apresentava outras perspectivas de organização. 1967 anuncia em tudo as revoltas de 1968.

Mas entre as duas ordens, havia o contraste daqueles que representavam a expressão mais radical de recusa das ordens, que viriam a cumprir esta espécie de contraponto espelhado

²⁷² MARKER, Chris in “*Le fond de l’air est rouge*”- p 41 «cette chose était la Révolution culturelle, c’est-à-dire, dans cette phase-là, la subversion, la submersion des institutions et du parti lui-même par une vague révolutionnaire” (tradução nossa)

que é a caracterização do sectarismo que Chris Marker está tentando maliciosamente desenvolver. Em outubro de 1967 havia um confronto entre os grupos de jovens da CGT e os maoístas ou pró-chineses como dizem os franceses. Aquilo tinha um novo sentido e o desejo de unidade também. Um novo problema surge de dentro da “revolução dentro da revolução”.

Esta é a gênese da nova esquerda; a emergência de uma guarda a necessidade de se forjar uma outra, a nova direita. O espetáculo da mitologia do novo líder carismático pós-moderno está germinal e umbilicalmente atrelado à falência de uma velha direita, que vai ser coroada com a derrocada do General De Gaulle.

O martírio de Guevara, o aviso do alarme de incêndio

“Ele morreu justo quando mais precisávamos dele/ Porquê ele morreu?/ Estava doente?/ Tinha ele perdido sua fé?/ Foi talvez um sacrifício?/ Mas se ele estava doente, porque não o ajudamos?/ Ele parecia um Cristo descido da cruz/ Detesto os heroísmos da dor/ Detesto a mística da ressurreição/ Nós o abandonamos/ Quando deveríamos tê-lo ajudado com toda nossa força/ A mesma terra que bebeu seu sangue não era sua terra/ Só a terra aonde está a vida é sua/ E agora estamos fazendo dele um mártir/ Para aliviar nossa consciência/ Ou estou cometendo um erro?/ Foi ele talvez o único a ousar/ A sua morte nos ensinou nossa covardia/ Aprenda Aprenda Aprenda/ A luta continua.”
Peter Weiss

“Peço o impossível, o mais imerecido: peço que seja a sua voz a que aqui se ouça; que seja a sua mão que escreva essas linhas. Sei que é a absurdo e que é impossível e por isso mesmo creio que ele escreve isto comigo porque ninguém soube melhor do que ele até que ponto o absurdo e o impossível serão um dia a realidade dos homens, o futuro por cuja conquista ele deu sua jovem e maravilhosa vida. Usa então a minha mão uma vez mais, meu irmão: De nada haverá valhido te haverem cortado os dedos; de nada lhes haverá valido te haverem assassinado e escondido teu corpo com suas torpes astúcias. Toma a minha mão e escreve. Tudo quanto ainda me falte dizer e fazer, eu direi e farei sempre contigo ao meu lado. Só assim terá sentido continuar vivendo”
Julio Cortázar²⁷³

A ruptura de Fidel com os Partidos Comunistas ortodoxos fora uma ruptura com o monopólio da representação do imaginário revolucionário. Esse espelhamento vai reunir o Vietnã, as guerrilhas e o novo movimento operário francês. A Revolução cubana passava a oferecer a todo proletariado mundial a perspectiva de uma revolução popular que não fosse

²⁷³ CORTÁZAR, Julio. Op. Cit. BOAL, Augusto. « A lua muito pequena e a caminhada perigosa » in *Revista Aparte* No. 1 Março-Abril 1968. p. 76

necessariamente alinhada com nenhuma das duas grandes potências, ou dos grandes blocos da guerra fria.

A guerrilha: “O partido não é mais a expressão única das vanguardas”

Pequeno *détour* para o caso da Venezuela. A linha política dos partidos comunistas na América Latina era legalista e na maior parte em prol de alianças com a burguesia local, quando muito eles acreditavam na insurreição de tipo bolchevique, urbana, de massas proletárias. Recusavam a transformação da luta antiimperialista em luta revolucionária. O caso de Douglas Bravo é um lampejo trágico de como a obsessão pela expressão única da vanguarda revolucionária vai ser o marco das cisões entre guerrilha e partidos de esquerda.

Fidel denuncia o abandono de Bravo e ele reivindica uma luta entre pobres e ricos e não uma luta contra o governo. Rechaço de um etapismo de alianças para reformas de base nacional. A direita ergue-se das divisões da esquerda. E Marker coloca esta fala em *over*, deixando mais claro qual caracterização da problemática das cisões ele pretende suscitar:

« (...) Nada em comum com a China, a não ser a heresia maior: o partido não é mais a expressão única da vanguarda. Ele pode ser contestado ou superado. Não que os partidos comunistas sejam sistematicamente opostos à luta armada como nós diremos um pouco apressadamente no Quartier Latin. Mas o problema é: direção do partido ou direção da guerrilha? E a resposta cubana, aquela de Douglas Bravo e mais tarde do Che: unidade da direção político-militar, encarnado no foco guerrilheiro. Na sua variante mais estrita, nós chamamos isso *foquismo*, a teoria do foco. Mas de toda maneira a questão da direção única está no centro do debate: ela explica um pouco o que se vai se passar na Bolívia... E é lá, na Venezuela, que se consumou a dissidência do movimento revolucionário latino-americano, com o risco de fazer da guerrilha, uma ponta-de-lança sem lança. (...) »²⁷⁴

A cisão que ressalta Marker será o elemento determinante que fará a arapuca de isolamento, reunindo teses da crise da direção, com a ortodoxia leninista do Partido único contra o sectarismo burocrático dos PC's. Os dissidentes guerrilheiros queriam romper com a ortodoxia reivindicando mais ortodoxia. Assim criavam as condições propícias para o isolamento e para tornarem-se alvos fáceis para repressão. Esta espiral de isolamento foi a

²⁷⁴ MARKER, Chris. “*Le fond de l’air est rouge*” Roteiro publicado p. 46 « (...) Rien en commun avec la Chine, sinon l’hérésie majeure : le parti n’est plus l’expression unique de l’avant-garde. Il peut être contesté ou dépassé. Non pas que les partis communistes soient systématiquement opposés à la lutte armée comme on le dira un peu vite au Quartier latin. Mais le problème c’est : direction du parti ou direction du maquis ? Et réponse cubaine, celle de Douglas Bravo et plus tard du Che : unité de la direction politico-militaire, incarnée par le foyer de guérilla. Dans ça variante la plus stricte, on appelle ça le foquisme, la théorie du foyer. Mais de toute façon la question de la direction unique est au centre du débat: elle explique un peu ce qui se passera en Bolivie... Et c’est là, au Venezuela, que s’est consommé le schisme du mouvement révolutionnaire latino-américain, au risque de faire de la guérilla un fer de lance sans lance. (...) » (tradução nossa)

mesma tragédia que aconteceu na Bolívia com a morte de Che Guevara marco no imaginário *soixante-huitard*.

Fidel, carismático, fala que o pior defeito é a falta de experiência, mas onde estiver o Che a “arte revolucionária” será aplicada, “não há fracasso possível”. Ironicamente esta é a ácida introdução ao Che como tema e personagem oculto deste pequeno preâmbulo chuvoso, cheio de uma mórbida melancolia do martírio. A bela morte é sinônimo de solidão nessa narrativa.

Vemos Mario Monje que faz a passagem para a belíssima “Carta a Maria Antonia” lida por Fidel numa transmissão, um momento histórico, que culmina na frase: “outras terras do mundo reclamam o concurso de meus modestos esforços.” Vemos imagens aéreas da Bolívia. A canonização espetacular do Che como mártir que confessa sua consciência diante da morte, como contingência da luta revolucionária é a acusação de toda a impotência diante daquela cisão de Douglas Bravo. A transmissão ao vivo dessa carta épica, um circo armado para canonizar o Che como mártir da coroação de Fidel como encarnação sucedânea da dissidência socialista guerrilheira. O elogio de Che à condução de dirigente de Fidel possui algo de um fanatismo monárquico e sua irônica trajetória vai imprimir certa ingenuidade na admiração de Che. Mas como adverte no final: “A história (...) sempre tem mais imaginação que os homens.”

Enquanto isso surgem imagens da singela casa de Maria Antonia, que nos sugere um fenômeno solidário da memória e da história, através da datação e da localização, comprovam um elo inseparável entre a problemática do tempo e do espaço no filme.

O mesmo movimento circular que vimos, para acercar-se ao tema da guerra do Vietnã no mundo, agora é feito com o impacto da morte do Che e de sua significação para o imaginário político desta geração que vinha germinando entre os dias de 1967 que antecipavam o belo maio, sempre rompendo o monólogo triunfalista.

“Marx isn’t old fashion”²⁷⁵

Assim, vemos um corte e temos um rapaz que afirma não ter o Che como *maître à penser*, mas K. Marx, que “não envelheceu”, “a exploração permanece, todavia a mesma, sistemática”. As imagens de um lixão acompanham a voz *off* do rapaz que também assiste

²⁷⁵ “Marx não está fora de moda” – Frase dita no filme *‘Le fond de l’air est rouge’* (1977)

estas imagens. A composição desentranhada entre imagem e texto oral da entrevista causa um sinuoso estranhamento. A falta de instrução, o sofrimento existe hoje como nos tempos de Marx. Sim, ele falava dessa imanência da luta de classes dentro do capitalismo. Mas observando aquelas imagens atrozistas da miséria percebemos a barbárie da exclusão que os governos impõem às populações do terceiro mundo e somos conduzidos a imaginar que as coisas possam até ter piorado um bocado. Tudo fica mais carregado de sentido quando pelas legendas percebemos que aquelas eram imagens da Venezuela de Douglas Bravo.

“Marx não envelheceu. (...) As idéias não envelhecem...”, enquanto aparecem imagens de urubus disputando restos de comida putrefata, que é o principal alimento de muitas populações ao redor do terceiro mundo.

Para o rapaz as pessoas são tão mal instruídas quanto no tempo de Marx. É Fidel que vai aparecer para fazer um contraponto aos que são não instruídos como ontem, na Universidade em março de 1967, agora eles são mal instruídos pelo abuso dos manuais de marxismo e pelas “fraseologias estereotipadas”, pelo “clichê” e pelo jargão esquerdista, “até algumas mentiras”.

A metáfora do livro de Régis Debray, a metáfora de Maspero, o livro como a insuficiência da teoria para a revolução reincide aqui, é um excesso de teoria que desfigura a revolução. Aparece Fidel, novamente dizendo que os revolucionários não estão necessariamente nos partidos e que alguns são como “seitas”, as cenas contrastam radicalmente. A ruína da palavra é também que ela nos trai.

Na seqüência vemos aquele discurso que qualificávamos de autônomo na boca de Durruti, reivindicando *contar con nosotros mismos*, transformado numa panacéia perigosa porque envolvida na neblina fina da guerra fria e que adquiria contornos nucleares pelos lábios de Fidel Castro. Mudou também o pano de fundo, Fidel passou da selva tropical em meio às intempéries para a retaguarda dos microfones, sua passagem individual ao espetáculo. Marker delineia uma personalidade, através das passagens de cenários dos discursos de um dirigente.

A denúncia contra a ideologia feita por Fidel, porque completamente deslocada dos acontecimentos reais, justifica uma série de comportamentos tão contrários ao que ele defendia alguns momentos antes. Num primeiro momento, a crítica aos manuais, que é mais objetivamente a maneira de uma crítica da ideologia, discurso pronunciado na Universidade se juntarmos os textos, é seguido de um discurso chauvinista de retórica nacionalista vulgar, além de ser o avesso da posição que Fidel havia tomado na Crise do Caribe.

A narrativa é completamente invertida, vemos como a crítica da ideologia, torna-se ela própria, uma ideologia, quando associada a interesses de manutenção da ordem, da autoridade e do poder. Num primeiro momento, o carisma de Fidel está identificado ao processo revolucionário e à ruptura com a expressão única da vanguarda pelo partido. Agora, está pela contenção, argumentando com valores de honra e coragem a necessidade da autonomia e a crítica aos intelectuais e sua covardia.

A morte de Che é o coroamento da partida da grande montanha russa que vai transformar absolutamente a memória da Revolução cubana e a representação do imaginário socialista mundial. Tudo ficará mais evidente no processo de ascensão e queda da figura de Fidel Castro. A narrativa da morte de Guevara vai sendo contrastada por vários ângulos.

Loin du Vietnam, mas próximos do Quartier Latin

Vemos os jovens rapazes assistindo um filme numa sala de edição, na moviola em maio de 1967, um ano antes. Eles assistem à leitura realizada, ao que me parece pelo próprio Chris Marker do manifesto pela Tricontinental de Guevara, projetado no filme *Loin du Vietnam* berço da produtora SLON, avó dos arquivos da ISKRA.

Fora um projeto que reuniu centenas de artistas e técnicos contra a guerra e solidários ao povo vietnamita. Gente como Alain Resnais, Williem Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch e Jean-Luc Godard. Um grito de solidariedade para com o povo vietnamita, dos cineastas que vinham sendo chamados algumas vezes, como a *rive gauche* da *Nouvelle Vague* de então.

Marker coordenou este trabalho. Num texto publicado na semana da estréia do filme feita em Besançon, a revista Cinema 67 editou este testemunho registrado na ocasião:

“(…) Pela primeira vez na história do cinema, homens sentiram a necessidade DE SE UNIR e de trabalhar VOLUNTARIAMENTE por uma causa. A mais bela: aquela da PAZ, da justiça, aquela da liberdade dos homens de escolher seu destino, AQUELA DO POVO VIETNAMITA O que vai estar em questão sobre este telão?

Daquilo que se passa do outro lado do mundo?

De eventos terríveis sobre os quais não podemos fazer nada?

Não!

VAI DEPENDER DE NÓS.

De nossa atitude diante do mundo no qual nós vivemos nossa vida cotidiana.

No Vietnã se enfrentam duas potências que nós conhecemos bem também: os ricos e os pobres, a força e a justiça, a lei do dinheiro e a esperança de mundo novo.

A NECESSIDADE DE UM MUNDO NOVO.

E se este filme nos é ofertado em homenagem à greve “Rhodia” de março, se nesta noite os maiores nomes do cinema estão misturados àquele do C. C. P. P. O. para uma *première* européia, mais que o prestígio nós vemos um encorajamento a continuar nossa luta e a necessidade de nos unir mais e mais: intelectuais, operários, artistas, militantes...

Mais que um testemunho,

Mais que uma obra prima, ESTE FILME É UM EXEMPLO!

Nosso desejo para terminar será que outros artistas, outros técnicos, outros homens, compreendam a necessidade de continuar sobre o caminho que abriram os realizadores de *‘Loin du Vietnam’*, sobre um novo elo dado ao cinema por nosso camarada Chris Marker (...)

276

Mas na cena de *Le fond de l’air est rouge* (1977) temos outro texto, o famoso texto de acusação de Che Guevara. Temos um texto que o reúne a esta experiência da solidariedade internacional com o Vietnã. A “revolução dentro da revolução” era também este gesto do grito cinematográfico imprimir “um, dois três Vietnãs” dentro dos próprios militantes, dentro da própria esquerda.

A acusação principal do texto e algo no tom da leitura de Chris parece reforçar isso - é contra as potências socialistas que viraram as costas para os direitos mínimos internacionais em troca de uma superficial tranquilidade.

O texto que havia sido um texto fundamental do filme e de todas as organizações internacionalistas desta época. Um manifesto radical de unidade das populações pobres dos países do hemisfério sul terceiro mundista. O comentário diz que era uma lógica aterradora. “Aterrador, como só / a lógica pode aterrar. / Nenhum espaço para o diletantismo / nem para a conciliação. / Isso se faz compreensível porque, depois dos elogios calorosos que se seguiram / à morte do Che.../... se podia perceber com clareza uma sensação de alívio.”

Uma questão de espaço, mas agora em uma lógica da política como guerra, que já estava prefigurada na opção pela expressão única da vanguarda sob direção política militar da

²⁷⁶ CINÉMA 68 no. 122 – jan 1968 pg 38 «Pour la première fois dans l’histoire du cinéma, des hommes ont senti le besoin DE S’UNIR et de travailler BENEVOLEMENT pour une cause. La plus belle : celle de la PAIX, de la justice, celle de la liberté des hommes à choisir leur destin, CELLE DU PEUPLE VIETNAMIEN/ De quoi va-t-il être question sur cet écran ?/ De ce qui se passe à l’autre bout du monde ?/ D’événement terribles auxquels nous ne pouvons rien? / Non! / IL VA S’AGIR DE NOUS. / De notre attitude face au monde dans lequel nous vivons notre vie quotidienne. / Au Vietnam s’affrontent deux puissances que nous connaissons bien aussi: les riches et les pauvres, la force et la justice, la loi de l’argent et l’espoir-d’un monde nouveau. / LA NECESSITE D’UN MONDE NOUVEAU. / Et si ce film nous est offert en hommage à la grève “Rhodia”de mars, si ce soir les plus grands noms du cinéma sont mêlés à celui du C.C.P.P.O. pour une première européenne, plus que le prestige nous y voyons un encouragement à poursuivre notre lutte et la nécessité de nous unir de plus en plus: intellectuels, ouvriers, artiste militants... / Plus qu’un témoignage, / Plus qu’un chef-d’oeuvre, CE FILM EST UN EXEMPLE! Notre souhait pour terminer sera que d’autres artistes, d’autres techniciens, d’autres hommes, comprennent la nécessité de continuer sur le chemin qu’ont ouvert les réalisateurs de “Loin du Vietnam”, sur l’élan nouveau donné au cinéma par notre camarade Chris Marker” (tradução nossa – Mantivemos na trad. a diagramação original da revista para sublinhar o aspecto gráfico que os organizadores da reportagem quiseram imprimir no texto.)

guerrilha, que figurava no debate sobre a Venezuela. Entre dois pólos contrários, uma situação extrema, onde nenhuma das partes da sociedade pode simplesmente se abster, todos devem posicionar-se. Essa situação extrema, aberta às exceções é a zona da anomia que Chris Marker quer destacar desta lógica terrorista do Estado e do imperialismo. Ao fundo deste comentário temos a paisagem derramada da Bolívia, em horizonte aberto para a História, oferecendo um contra ponto plástico para a maneira encurralada do texto.

E depois um alívio...Todos foram aplacados por esse alívio, a própria existência viva do corpo daquele Cristo na terra dos pobres era uma interpelação ameaçadora, porque interpelava a toda a humanidade com o seu sacrifício, porque era a denúncia ambulante de nossa covardia, parafraseando Weiss na epígrafe: “sua morte nos ensinou nossa covardia.”

A aliança entre americanos e bolivianos para capturar os guerrilheiros. Os detalhes acompanhados de uma música de violinos do tipo de um suspense sensacionalista e um militar americano um pouco gordinho explica. Atrás dele os prêmios das caçadas, chapéus de guerrilheiros, chapéus de selva, chapéus de camponeses – as medalhas do extermínio.

Temos a cena de Debray assistindo as notícias da morte de Che. “Guardá-lo vivo?” Sim ou não? Uma decisão técnica avaliada por especialistas. Mas tudo se passou mais ou menos como um filme, ele descreve dados técnicos, uma descrição protocolar. Um detalhe macabro, tal qual cangaceiros do nordeste brasileiro queriam cortar-lhe a cabeça e guardá-la intacta. Era preciso para Marker romper com essa mistificação, restituir a morte à sua banalidade real transmitida nas narrativas oficiais, seu resultado mecânico, os dilemas administrativos de como construir a narrativa da representação do suplício do veterano guerrilheiro. O caminho despersonalizado e labiríntico das ordens. “Não era melhor deixá-lo vivo” para assassinar o mito? Os bolivianos não agüentariam o fato político. A decisão sobre a vida ou a morte dos seres é aquele último ponto que determina de onde emana a experiência do poder. Aquela cumplicidade que Che denunciava na URSS é deslocada para a dispersão, a queixa torna-se acusação, todos somos culpados de silêncio, de cumplicidade. E vemos o cadáver exposto, ao som do sintetizador, cercado pelo público com um som lembrando um ritmo indígena, moderno. Um mantra secreto de mártires aymarás, que se recita para el Che em sua despedida definitiva e que os reúne.

Enquanto isso a *via crucis* começa, passamos a examinar os pontos de construção administrada da imagem da morte, os detalhes necessários. O General americano aponta que o maior erro de Che fora não ter conseguido o apoio do PC Venezuelano. Ao que se segue o depoimento de Mario Monje, que demonstra que o fracasso da aliança com o PC não fora um

equívoco acidental, mas uma opção política. Fruto de uma cisão estratégica histórica que até hoje divide a memória da esquerda dos povos da América Latina, a insurreição armada como direito de rebelião contra o Estado ilegal. Monje caracteriza um Che preocupado com sua auto-imagem, afeito a um debate de estratégias, exatamente aquele debate da direção revolucionária que aparecia no testemunho de D. Bravo era um prenúncio do que aconteceria na Bolívia com Che e M. Monje. A solidão do povo vietnamita era a mesma de Bravo e agora Che era mais uma vítima na espiral da morte e da repressão.

”Che me daria a razão” afirma Monje, arrogando-se esse papel da testemunha de falar, *em nome* daqueles que morreram e não puderam dar a sua palavra. O estatuto de testemunha de Monje é algo difícil de imaginar... Mas sua ligação com Fidel e a difícil revisão de todos aqueles que fizeram a opção armada, seria o álibi e hobby mundial - desfigurar e descaracterizar a imagem quixotesca de Che. A memória ferida seria sufocada como este cadáver sem o direito a morte digna. Não bastava arrancar-lhe o direito a vida, mas seria necessário arrancar-lhe o direito a morte mesma.

"(...)1967 viu o surgimento de uma raça peculiar de adolescentes, todos tinham o mesmo aspecto, se reconheciam imediatamente uns aos outros. Pareciam ter um conhecimento mudo, mas absoluto de certas questões, enquanto eram completamente ignorantes em outras. Pareciam incrivelmente hábeis com as mãos na hora de fazer cartazes, de manipular paralelepípedos, escrever com spray mensagens curtas e criptografadas que se mantinham na memória. Todo o tempo buscando novas mãos que passassem a mensagem que haviam recebido, mas que não sabiam ainda como decifrar. Escreveram inclusive em um pasquim: "Os operários tomarão as bandeiras da luta das mãos frágeis dos estudantes". Mas isso foi no ano seguinte...."

A primeira hora do filme é circunscrita ao ano de 1967 ela é a narrativa da gênese do ano mítico de 68. “O Vietnã e a morte de Che” foram marcos de viragem para toda a consciência de um tempo, reuniram elementos de uma alquimia implacável e combustível. O mistério da geração foi como estas mãos frágeis vieram a empunhar primeiro os estandartes do proletariado de 68. Que dinâmica escondida fermentava no imaginário social desta geração? Esta primeira parte da análise de *Le fond de l’air est rouge* (1977) tenta cobrir este percurso traçado na experiência do filme.

2. Maio 68 e tudo isso...

« Mai 68 et tout ça... »

“A burguesia criou um mundo à sua imagem. Camaradas!
Destruamos esta imagem”
Jean-Luc GODARD, 1970²⁷⁷

“O importante, é que a ação teve lugar, enquanto todo mundo julgava
impensável, se ela teve lugar desta vez, ela pode se reproduzir.”
Jean-Paul Sartre, 1968²⁷⁸

“A luta de classes não termina em maio”
Daniel Cohn-Bendit, 1970²⁷⁹

Segunda hora: « Mai 68 et tout ça... ». Se levarmos até às últimas conseqüências uma determinada interpretação geracional do filme, ele começa efetivamente no final da primeira hora. Esta disposição e forma de apresentação do ano chave, que poderia parecer a princípio fatalmente para alguns como prato principal do filme. No entanto, apesar de surgir sumariamente, ele se anuncia durante toda a primeira parte.

Até que no final faz uma enunciação direta sobre a juventude da época. O que de alguma maneira representa uma assertiva sobre certa interpretação da História que parece se revelar na narrativa. Diz, à maneira markeriana, que 1968 não brotou ao azar, que seu surgimento provém do desenvolvimento de certas forças políticas com as contradições que se desdobram daí. Ainda que durante o filme, o ano irrompa aparentemente abrupto, justo pela boca do General De Gaulle e que naquele momento para muitos a rebelião da juventude também tenha parecido ter sido surpreendentemente criada a partir do nada.

Para retomar de maneira conclusiva a análise da primeira parte, poderíamos caracterizar que começa de uma circunscrição do processo formativo do imaginário político da década. Ele foca essencialmente nestes dois pontos que estão em evidência no próprio título: “O Vietnã e a morte do Che”. Mas após feita uma análise mais detida, podemos vislumbrar um pouco melhor outros significados das escolhas feitas pelo autor. Vietnã e utopia guevarista ou o sonho cubano são fios narrativos que permitem circunscrever dois pólos opostos, mas

²⁷⁷ GODARD, Jean-Luc. Citado por BAECQUE, Antoine de. *GODARD, biographie*, p. 674 « La bourgeoisie a crée un monde à son image. Camarades ! Détruisons cette image. » (tradução nossa)

²⁷⁸ SARTRE, Jean-Paul. Citado por ROSS, Kristin in *Mai 68 et ses vies ultérieures*, p. 7 “L’important, c’est que l’action ait eu lieu, alors que tout le monde la jougeait impensable. Si elle a eu lieu cette fois-ci, elle peut se reproduire » (tradução nossa)

²⁷⁹ COHN-BENDIT, Daniel. In *Ni dieu ni maître* emissão da *Radio Télévision Suisse* (1970). Ver link: <http://archives.tsr.ch/player/contestation-anarchisme>

complementares. Representam ao mesmo tempo em dois extremos que se espelham, pelos lados da repressão e da rebelião, dois casos que são signos de perspectivas políticas alternativas dentro da lógica binária da guerra fria.

A formação de uma constelação da temática vietnamita permite desnudar as familiaridades ideológicas entre imperialismo, xenofobia, sistema financeiro, guerra fria, repressão, nazi-fascismo e ditaduras latino-americanas. Do outro lado, através da solidariedade internacional, temos a formação de uma constelação da utopia dos dissidentes, as dissidências do stalinismo, seus impactos no meio operário e estudantil, problemas das estratégias revolucionárias com o stalinismo, o internacionalismo e a solidariedade revolucionária, o caso de Rudi Dutschke, Régis Debray, Cuba e a guerrilha são o fio narrativo para falar de certa mobilização das dissidências e seus paradigmas entre a teoria e a práxis. Esses dois círculos concêntricos, que via suas associações de significado compõem o grande leque da formação de um imaginário político geracional, via repressão e rebeldia, entrevemos a tragédia e a utopia de sua gênese.

O conhecimento mudo dos paralelepípedos

“Então, o que é preciso compreender, é que ao mesmo tempo a enormidade e a insignificância de maio 68. Mas para isso é preciso ressuscitar o seu caráter de evento-esfinge.”
E. Morin, 1978²⁸⁰

Marker se refere a “uma raça de adolescentes bem estranha”. Marcada por uma identificação imediata ainda que puramente derivada deste reconhecimento imediato, uma semelhança que reunia, dessa mensagem muda que a sua própria adolescência buscava transmitir. A juventude era o signo de recusa, de um grupo social constrangedor, para a totalidade das sociedades do pós-guerra, ainda mais tensionadas pela guerra fria nos 60.

A política de controle social vivia no campo ocidental um claro atavismo, vinha acompanhada de alguns ideais, que haviam sido prefigurados no pós-guerra, como a universalização do acesso aos direitos cuja promessa nunca se realizaria completamente.

Ao mesmo tempo, esta outra ordem econômica do pós-guerra também não desenvolvera recursos para uma incorporação destes novos excedentes populacionais, de

²⁸⁰ MORIN, Edgar “Mais(1978)” in *Mai 68, La Brèche suivi de Vingt ans après*, p. 201 « Alors, ce qu’il faut comprendre, c’est à la fois l’énormité et l’insignifiance de mai 68. Mais pour cela il nous faut ressusciter son caractère d’événement-sphinx. » (tradução nossa)

modo que vigorava a iminência, para grande parte destas gerações, do desemprego, inclusive entre universitários, pesquisadores e quadros técnicos do trabalho intelectual, todos estavam vulneráveis à “proletarização” ou fadados a ela como dirão alguns, entre eles, Guy Debord.

A juventude representava um incômodo sob todos os aspectos, ela era - para o conjunto conservador da sociedade -, a depositária de todos os pecados sociais e se reconhecia nessa ameaça comum. Nesta liberdade iminente de des-identificação com toda espécie de poder, ou autoridade institucional, política ou produtiva. E. Morin destaca bem este aspecto neste trecho:

“(…) É na juventude que o caráter verdadeiramente moderno da revolta anti-autoritária se exprime claramente, quer dizer de maneira *antipaternelle* (poderíamos traduzir antipatriarcal). É lá o ponto avançado de um movimento de questionamento radical da civilização adulta, da noção de adulto pai se apresentando como uma imagem de realização do *homo sapiens*, ao que vai se opor uma imagem inalcançada do *adolescente permanente*, da qual a confluência com a idéia trotskista de revolução permanente é impressionante”²⁸¹

O perímetro de caracterização do espírito adolescente de recusa vai descrever o traçado da profunda ambigüidade da geração idolatrada. A circunscrição dessa geografia irreparável do imaginário da juventude *soixante-huitard*, nesse sentido, é cirúrgica, precisa e determinante. Ela apresenta os fatos. Depois certa recepção geracional dos fatos. Então, os fatos desencadeados alhures pela recepção geracional da solidariedade com os fatos. Pois não esqueçamos que esta juventude que se quer apresentar é essencialmente francesa, até na escolha destes encadeamentos entre imaginários políticos. Antecedentes dos fatos e uma memória que liga o passado e o presente do filme. E esta especificidade da relação com o passado e a memória fica mais clara assim.

Pois quando o filme invoca estes antecedentes, num primeiro momento, eles são estranhos à primeira temática invocada. Como fica mais evidente nos momentos como o da solidariedade com a Espanha, guerra da Indochina, guerra da Argélia e da greve francesa de 1936. Liga fatos aparentemente extemporâneos, mas cuja associação é o que permite a costura filosófica de uma interpretação peculiar da História. É o recurso associativo de montagem que

²⁸¹ MORIN, Edgar. “Une révolution sans visage” in *Mai 68, La brèche suivi de vingt ans après*, p. 103 «(…) C’est dans la jeunesse que le caractère vraiment moderne de la révolte antiautoritaire s’exprime clairement, c’est-à-dire de façon antipaternelle. C’est là la pointe avancée d’un mouvement de mise en question radicale de la civilisation adulte, de la notion d’adulte père se présentant comme image achevée de l’*homo sapiens*, à quoi va s’opposer une image inachevée d’adolescence permanente, dont la confluence avec l’idée trotskiste de révolution permanente est étonnante.» (tradução nossa)

põe em movimento o imaginário político. Uma espécie nova de filosofia da história que exige outra relação com as imagens e com o cinema. Diz o texto:

"(...)1967 viu o surgimento de uma raça de adolescentes bem estranha. Todos tinham o mesmo aspecto, se reconheciam imediatamente uns aos outros. Pareciam ter um conhecimento mudo, mas absoluto de certas questões, enquanto eram completamente ignorantes em outras."

Aqui, enunciada pela primeira vez a estranheza desta juventude, surge o problema da geração, tal e qual.

Este teria sido também, numa primeira mesa redonda do *Cahiers du Cinéma* (1977) o maior incômodo expressado pelos debatedores. Destaco especialmente a reação virulenta de Serge Le Perón, ao criticar a escolha destas vozes que fazem a narração e comentário, (no debate elas são diretamente identificadas à geração precedente àquela dos anos sessenta):

"(...) Estas vozes justamente, conhecidas, codificadas, que ressoam logo de início qualquer coisa, elas tem um estatuto bizarro em relação a estes dez anos. Elas são efetivamente as vozes da geração de antes da nossa, elas fazem como se elas falassem do interior, dizendo na verdade, que elas nunca foram. É isto que me incomoda mais no filme, a idéia de *tutelar as crianças de Maio 68*, estes da geração dos anos 60. O "nós" faz como se estas vozes fizessem parte, corpo e alma, com toda a crença que isso implica, dessa época, enquanto elas já estavam, por causa da ideologia de esquerda, do estatuto que ela oferece aos intelectuais por exemplo – fora. Como se nós acreditássemos no sentido da história mas que não acreditássemos jamais nos eventos quando eles acontecem, como se nós soubéssemos anteriormente que eles fossem dar errado, sempre. (...)"²⁸²

Podemos imaginar, que especificamente este trecho do filme fora provavelmente significativo para este incômodo por parte do crítico Le Perón. Em um primeiro momento contesta-se que estas vozes são paternas e infantilizam a geração dos anos 60, em um segundo momento ela é contemplativa e identificada ao lugar do intelectual de esquerda. Mas se agregarmos o antagonismo que Marker suscitava entre a polifonia e o triunfalismo, talvez se pudesse concluir que ele estava mais próximo do intelectual, que do paternalismo. Le Perón na verdade tem uma implicância política, diz que o filme é *trop Maspero* ("muito Maspero").

²⁸² LE PERÓN, Serge. « Table Ronde sur « Le fond de l'air est rouge » », *Cahiers du cinéma* jan 1978 no. 284 p. 47 «(...) Ces voix justement, connues, codées, qui résonnent d'emblée de quelque chose, elles ont un statut bizarre par rapport à ces dix années. Elles sont effectivement les voix de la génération d'avant la nôtre, elles font comme si elles parlaient de l'intérieur tout en disant qu'au fond, elles n'en ont jamais complètement été. C'est ça qui me gêne plus dans le film, l'idée de paterner les enfants de Mai 68, ceux de la génération de années 60. Le "nous" fait comme si ces voix avaient fait partie, corps et âme, avec toute la croyance que ça impliquait, de cette époque, alors qu'elles étaient déjà – à cause de l'idéologie de la gauche, du statut qu'elle offre aux intellectuels par exemple - dehors. Comme si on croyait au sens de l'histoire mais qu'on ne croyait jamais aux événements quand ils arrivent, comme si on savait d'avance qu'ils allaient mal tourner, toujours. (...) » (tradução nossa)

O que de alguma maneira invoca uma guerrilha editorial que existia na época, que valeria estudar. Afinal, Marker realiza *On vous parle de Paris: Portrait de François Maspero* (1970), que é um filme militante por excelência e versa especificamente sobre este editor, o que demonstra que Le Perón provavelmente tinha esta conclusão desde antes do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977).

No entanto, a reprovação que Le Perón lhe faz persiste de acordo com ele a polifonia markeriana é restrita a uma geração mais velha que a de 68. Fiquemos com estas questões em mente para avançar na análise.

O jogo das consignas distraídas e a febre *fraternitária* da comunicação

Vamos nos deter um pouco nesta sequência... Marker não se remete ao clichê do *babyboom* face sociológica da nefasta visão de controle social que vigorava sobre esta juventude, uma visão policial da história. Ele vai da morte de Guevara, esculpindo camadas da gênese da imagem do Che e a complexa teia que a envolve, até este “conhecimento mudo” que se apresentava nestas insígnias distraídas. Frequentemente se destaca a importância das consignas e palavras de ordem para se caracterizar as estratégias de intervenção da geração. Dizia E. Morin em “La commune étudiante”²⁸³:

“(…) Nós desembocamos em um florescimento de teses, de cartazes, nós saímos à procura ou à descoberta de outra vida, nós vivemos esta outra vida na febre *fraternitaire* (“fraternitária”) das comunicações, trocas, nos auditórios, nas aulas, entre amigos... Nunca escutamos tanto, nunca nos falamos tanto, “Eu não tenho nada a dizer, mas eu quero dizer”, escreveu uma mão anônima nas inúmeras inscrições. (...)”²⁸⁴ p 35

Estas palavras de ordem distraídas e bufônicas como dirá Marker depois, farão a imagem do mito de 68. Morin, ao descrever esta “febre *fraternitária* de comunicações”, está de alguma forma esbarrando numa concepção familiar a Marker. “Uma outra vida guarda a febre das imagens” - Estão anunciando os dois. Um mundo duplo que guarda um segredo, que protege, mas que também revela.

²⁸³ MORIN, Edgar. “La commune étudiante” in *Mai 68, La brèche suivi de vingt ans après*.

²⁸⁴ MORIN, Edgar. Ibidem, p. 35 «(…) On débouche sur une efflorescence de thèses, de placards, on part à la recherche ou à la découverte d’une autre vie, on vit cette autre vie dans la fièvre *fraternitaire* de communications, échanges, dans les amphithéâtres dans la cours, entre copains... Jamais on n’a tant écouté, jamais on n’a tant parlé, «Je n’ai rien à dire, mais je veux le dire» a écrit une main anonyme parmi les innombrables inscriptions. » (tradução nossa)

Renée Vienet descreve bem, em um trecho de seu testemunho sobre a parte dos situacionistas nessa nova “forma de agitação”, que não era tão nova assim e que em sua fala, espelha esta espécie de supervalorização da inscrição e da intervenção nos muros, é a apologia situacionista: “(...) Eles se colocam no dever de escrever seus *slogans* sobre todos os muros, inaugurando assim, uma forma de agitação da qual o sucesso foi estrondoso, e que se tornaria uma característica original do período de ocupações. (...)” ²⁸⁵

Tudo isto está de alguma forma sintetizado no filme naqueles “*placards*” distraídos, onde liamos “*Stop the war on Vietnam*” (“Pare a guerra no Vietnã”) e “*Pátria o muerte*” (“Pátria ou morte”) da cena dos estranhos adolescentes markerianos. Duas palavras de ordem, que em grande medida, se contradizem e se opõem. Luta armada ou fim da guerra? Um aceno de paz e um aceno de violência em uma passagem. Uma passagem que reúne uma a outra. A imagem do Che? Não entendemos muito bem, mas que deve figurar neste silêncio da moça em foco - seu “conhecimento mudo” geracional.

A caracterização que Marker faz desse modo, se aproxima um pouco dessa mecânica criativa, mas ironicamente esvaziada que sublinhava Edgar Morin na busca adolescente desta outra vida febril das imagens e inscrições.

Um texto impresso e outra interferência feita à mão, que escreve em outra língua, em espanhol e não em inglês, “*pátria o muerte*” (“pátria ou morte”) com uma caligrafia primitiva. Assim, paralelamente apresenta o que também elas ocultavam para aqueles mesmos que a carregavam. De modo que ao repetirem estas imagens de Che infinitamente, elas substituíam o debate próprio de responsabilidade e compromisso que, em última medida, se invocava, no seu espectro trágico, a ação guerrilheira.

A imagem, nesse sentido, poderia ser o pântano espetacular da desfiguração da práxis. Espantosa a ironia que se cria, de como a imagem daquele Che, cujo crepúsculo assistimos, parece-nos agora irreparavelmente estrangeira nesta reprodução no dorso da jovem manifestante. Marker imprime a ambigüidade e contradição nesta economia desordenada de aparecimento das imagens.

Ele figura em planos, muito curtos, o surgimento deste adolescente, que se reconhecia imediatamente como negação de algo nunca enunciado. Negação, que soa incompleta. Nunca praticada até as últimas consequências, na versão primeiro mundista (a não ser em algumas

²⁸⁵ VIENET, Renée. *Situationistes et Enragés dans les occupations*, p. 34-37 «(...) Ils se mirent en devoir d’écrire leurs slogans sur tous les murs, inaugurant ainsi une forme d’agitation dont le succès fut foudroyant, et qui allait devenir une de caractéristiques originales de la période des occupations. (...)» (tradução nossa)

trágicas exceções como Baaden e Meinhoff e as brigadas vermelhas na Itália). Ou seja, a constelação de violência envolvida na opção guerrilheira que se apresentava em Che - se anunciava e se abstraía nestes adolescentes primeiro mundistas.

Apenas os casos como o de Douglas Bravo e Che, na primeira parte do filme, figurariam como uma prática radicalmente coerente. No entanto, viriam visivelmente a tratar-se de martírios, de guerras perdidas. Em *Sans Soleil* (1982), como veremos também surgiria o debate sobre a esquerda de Narita e Amílcar Cabral, tragicamente fracassada também.

Tentando dialogar com o M. Le Perón, aparte o orgulho ferido geracional, Marker não é nada paternalista, ao contrário. Ao manter o “conhecimento mudo” da geração petrificado na imagem enigmática da moça que, quase como uma esfinge, observa tudo e, também nos observa, mostrando certo constrangimento do nosso próprio olhar. O olhar esfinge é também um gesto de identidade. O “conhecimento mudo”, que vemos nela, é nosso também. Sua distância para o Che, também é nossa.

Mas continuemos no texto para aproximar-nos do que finalmente se afigura:

“Suas mãos eram incrivelmente hábeis na hora de fazer cartazes, de manipular paralelepípedos, de escrever com spray mensagens curtas e criptografadas que se mantinham na memória. Todo o tempo buscando novas mãos que passassem a mensagem que haviam recebido, mas que não sabiam ainda como decifrar. Escreveram inclusive em um pasquim: “Os operários tomarão as bandeiras da luta das mãos frágeis dos estudantes”. Mas isso foi no ano seguinte(...)”

Até que, a partir da imagem do Che surge uma sentença que retira o debate do destino individual do mártir. Enquanto a fala de Mario Monje, para certo balanço geral, fazia a passagem para a “esfinge de 68”. Digo “esfinge de 68”, pois me parece a melhor maneira de caracterizar esta efígie de moça que surge no começo do texto de Signoret e comunica-se com a epígrafe de Morin. Angelical e muda, ela repete o mesmo gesto da moça do mercado na África, anos depois, no filme *Sans Soleil* (1982). Ela ignora o olhar da câmera, até que o percebe e se demora aparentando ignorar, até que levanta seu olhar na nossa direção.

Esse olhar inundado de graça e fugidio, super-exposto ao sol. Esta imagem de uma adolescente angelical, inocente, mas com um olhar agudo sobre a manifestação de Washington sobre o Pentágono, que fora apresentada no filme lançado na época, o engenhoso *La sixième face du Pentagone* (1968), provérbio oriental transformado em ação direta.²⁸⁶ Acompanha o texto um ruído como o rumor de um monge tibetano que cria um contraponto, uma espécie de

²⁸⁶ « Si les cinq faces du Pentagone te paraissent imprenables, attaque par la sixième » Proverbe Zen in “*La sixième face du Pentagone*”(1968)(tradução nossa)

estranha mística da tragédia e do desencontro. A “febre fraterna da comunicação” não presumia o trabalho de decifração. Elas guardavam o signo de uma fragilidade: “Os operários tomarão as bandeiras da luta das mãos frágeis dos estudantes”.

Vemos que estávamos desde sempre entre mãos frágeis. Todo este olhar generoso e solidário para com o Che e o Vietnã trazia a efusão adolescente desta geração e que ela mesma anunciava sua própria supressão enquanto protagonista de um processo político mais amplo. Suas bandeiras de luta foram feitas para serem arrancadas pelos operários, o impulso de uma práxis que deveria em algum momento se auto-suprimir.

O grande apego que desenvolviam com relação àqueles que eles gostariam de ver substituindo-os nas ruas, mas também àqueles que os estudantes irremediavelmente idealizavam sem pudor. Marker no texto de apresentação da última edição do filme em DVD em 2008, ressalta:

“CRS/SS” não é um slogan de Maio 68. Ele aparece já durante a greve dos mineiros em 1948, basta ver o filme de Louis Daquin para ver pintado sobre um muro. Pequeno exemplo entre mil da mistificação desordenada que nunca cessou de envolver os ventos desta década prodigiosa. Este slogan repetido à sociedade como expressão mesma da desmesura e da ignorância dos jovens burgueses exaltados havia sido traçada na origem por uma mão proletária. O que não lhe dá mais nuance. (...)”²⁸⁷

Assim fica mais nítido como Marker caracteriza este jogo repetição desencontrada das consignas. Surge esta idéia de “mistificação desordenada”, ao colocar na seqüência imagens contrastantes com o discurso. Vemos na seqüência: o rosto angelical da moça loira, o rosto retalhado da criança africana. A afirmação de semelhança da geração torna-se irônica por demais. Quase uma piada amarga da História, uma tragédia. Fala-se da habilidade das mãos da *agit-prop* sessentista francesa e vemos a mesma geração, mas *terceiro mundista*, manipulando armas e dividindo o arroz. Quão absurda, de repente soa aquela primeira e imediata identidade, aquele “conhecimento mudo”. A desmedida da radicalização, no limite, nunca estaria entre os cartazes colocados nas paredes pelos “jovens burgueses”. Com a doçura das mãos generosas da geração, “a ternura não escreve a História”, ele diria em *Level Five (1996)*, como levantávamos antes.

²⁸⁷ MARKER, Chris. « *Le fond de l'air est rouge* » (2008) encarte do DVD p. 2 « « CRS/SS » n'est pas un slogan de Mai 68. Il apparaît déjà pendant la grève des mineurs en 1948, il suffit de regarder le film de Louis Daquin pour le voir peint sur un mur. Petit exemple entre mille de la mythification désordonnée qui n'a jamais cessé d'envelopper les événements de cette décennie prodigieuse. Ce slogan répété à satiété comme l'expression même de la démesure et de l'ignorance de jeunes bourgeois exaltés avait été tracé à l'origine par une main prolétarienne. Ce qui ne le rend pas nuance. » (tradução nossa)

O que aparece como contraponto desta irônica desmedida da radicalização do *agit-prop* são algemas, uma pistola sendo montada. De forma que o registro operacional da montagem associativa não reúne por confirmação, mas por contraste e contradição. Vemos um sutiã sendo desprendido com um gesto de teatralidade libertária, mas típico da maneira como a publicidade aproveitara-se dos símbolos de uma década para alavancar o consumo. Mas na verdade a imagem foi tirada de *La guerre est finie* (1966) de Alain Resnais (e aquelas mãos, são as mãos de um grande amigo seu o ator Yves Montand, numa cena linda de amor). Por fim, vemos livros sendo dispostos na estante, retomando o hiper-dimensionamento da teoria e do discurso exposto no momento François Maspero, Fidel Castro, Régis Debray e Panteras negras, maoístas e o livro vermelho da primeira hora. Como ficará mais evidente na cena da carta sobre León Nicod mais à frente.

Narita e Sorbonne

No entanto, ainda que seja a primeira parte do filme me parece central retomar o discurso de uma sequência de *Sans Soleil* (1982). Ele é a síntese markeriana da geração de 68. Trata-se de um texto longo, no entanto, imprescindível para se rastrear mais de perto o significado para os dois filmes da visão movimentada que Marker tem dos problemas da opção guerrilheira e aquilo que ela invoca como consequência para estas figurações legendárias do imaginário político geracional:

“(...) Aquilo em Narita me devolvia um fragmento intacto, como um holograma quebrado, era a imagem da geração dos 60. Se o amor é amar sem ilusão, posso dizer que a amei. Ela me exasperava constantemente, eu não aceitava sua utopia que era unir na mesma luta aqueles que se revoltam contra a miséria e aqueles que se revoltam contra a riqueza. Mas ela dava o grito primordial que as vozes menos ajustadas não sabiam ou não ousavam gritar. Reencontrei lá camponeses que se descobriram na luta. Ele tinha fracassado no concreto. Ao mesmo tempo, tudo o que ganharam numa abertura sobre o mundo em conhecimento de si mesmo apenas a luta poderia ter-lhes trazido. Entre os estudantes, alguns se massacravam entre si, nas montanhas em nome da pureza revolucionária e outros que estudaram tão bem o funcionamento do capitalismo para combatê-lo, que hoje lhes oferecem seus melhores quadros.”

“O movimento teve por todo lado seus palhaços e seus arrivistas, incluindo os arrivistas do martírio, mas ele englobou aqueles que diziam com Guevara que tremiam de indignação a cada injustiça cometida. Eles queriam dar um sentido político à sua generosidade, e sua generosidade duraria mais que a sua política. Eis porque eu nunca deixarei de dizer que os vinte anos não são a idade mais bela da vida. (...)”²⁸⁸

²⁸⁸ MARKER, Chris. “*Sans Soleil*”(1982)

São muitas as imagens e conceitos que Marker põe em movimento neste trecho de comentário de alguns segundos. O “fragmento intacto” de Narita em polvorosa estudantil é também, a reencarnação deslocada, o “holograma quebrado”. Vemos na cena o símbolo da Quarta Internacional, reimpresso em tantos cantos do planeta e ainda assim sempre discreto, desconstruído e perdido. Sempre em segundo plano, na poluição de panfletos.

Sua declaração de amor desencantado só pode ser representada tendo esta distância no tempo e no espaço como ponto de partida. Simultaneamente temos uma dimensão mais sensível da crítica que Marker vem tecendo à geração. No entanto, na sequência passamos da moça angelical a uma criança africana com o rosto retalhado, este ímpeto adolescente que se reconhecia e se solidarizava, esta generosidade “que duraria mais que a sua política”. Este movimento que aparece em *Sans Soleil* (1982) se explica muito bem neste outro, entre os adolescentes engajados dos anos 60 e os paradigmas da prática envolvidos nos debates do período.

Os dois filmes acabam por se comunicar intimamente e despertam uma maneira mais apropriada de vermos o paradigma markeriano de 68, tanto em um quanto em outro. Toda crítica da ideologia corre o risco de tornar-se ideologia ela mesma. Sua melancolia, seu olhar desencantado, não é um olhar científico. Ele tem em vista uma diferenciação que o próprio comentário enuncia como paradoxo de unidade prometida da geração entre os “aqueles que se revoltam contra a miséria e aqueles que se revoltam contra a riqueza.” Com esta síntese vemos o quanto do romantismo que imprimimos às imagens do *Le fond de l'air est rouge* (1977), não desabrocham quicá exclusivamente dos nossos olhos.

Parece-nos uma diferenciação colada a não reconciliação, que ele desenvolverá mais à frente, entre operários, revoltados com sua própria miséria, e estudantes, revoltados com seu destino inevitável de incorporação automática no sistema.

O desequilíbrio das demandas seria também a ponta de lança do espaço forjado para uma nova unidade. O “grito primordial” que reagrupava, pelo sentimento de solidariedade, as “vozes menos ajustadas”, faz relação direta com os debates que vínhamos desenvolvendo no começo do trabalho: Vietnã, lutas anticoloniais, antiimperialistas. Algo também no primeiro ecoar dos marinheiros falava sobre este questionamento sísmico do monopólio do partido e da hierarquia, exposto nas estruturas já débeis, que o stalinismo havia controlado por tantos anos.

O grito “fracassa”, mas os lutadores não deixariam de aprender. Enquanto os estudantes em seus “massacres” ideológicos, de tanto estudar e praticar a crítica da ideologia capitalista, foram tomar parte nas linhas de frente do grande circo de horrores do

neoliberalismo. As primeiras vítimas da recuperação social são também os primeiros algozes da nova ordem mundial.

Isto, Marker diz na década de 80, antevendo muito do que viria depois entre os quadros da esquerda socialista francesa. A recuperação social do discurso fora mais eficiente justamente naqueles que num primeiro momento, se arrogavam os mais ortodoxos conhecedores da macabra engenharia do sistema opressor. Trocando em miúdos, alguns dos mais ardorosos maoístas de 68 foram os primeiros a virarem a casaca.

Dentro do fracasso, poderíamos esboçar uma sistematização em três oposições, que se sobrepõem, formando uma espécie de tipificação da militância do movimento: 1) revoltados contra pobreza X revoltados contra a riqueza; 2) os que se descobrem na luta e aprendem com abertura para o mundo X os que estudam a luta e trocam de lado; e finalmente: 3) palhaços e “arrivistas do martírio” X indignação contra a injustiça.

A antinomia entre a eficácia da generosidade e a eficácia da política, posta nessa vaga perspectiva de uma filosofia da História via imagens, é similar ao raciocínio enunciado na já citada pergunta de *Level Five* (1996), parafraseando: “Será que escrevemos a História com a ternura?”. A negativa é o *cogito* da desilusão da narrativa com o “monólogo triunfalista”, autocentrado da geração.

Sua recusa dos vinte anos é para ele a recusa de seus próprios vinte anos nos anos 40 do sinuoso pós-guerra francês. De modo que, longe de ser paternalista com *les enfants de 68* Marker não é nada complacente. Ele é tudo menos condescendente com a geração.

Também não parece que seja um desapego, ou uma falta de engajamento ou uma paralisia no lugar do espectador engajado e do intelectual de esquerda como caracterizava o crítico Le Perón. Marker tem, em toda a sua obra, a juventude como uma temática constante. Ele parece interrogar as juventudes exercitando a interrogação sobre a sua própria juventude ou a juventude como uma idéia.

A ordem inumana da juventude

Em seu romance *Le coeur net*²⁸⁹, há um trecho, onde um personagem jovem debate sobre a juventude como outro colega e discorre sobre o problema, talvez uma fala aproximativa desta problemática:

²⁸⁹ MARKER, Chris. in *Le coeur net*, Col. « Esprit », Ed. du Seuil Paris, 1949 - p. 67

“(…) Você sabe, é quase impossível falar da juventude, porque ela é muitas coisas ao mesmo tempo, não sei... É a galinha dos ovos de ouro. É preciso esperar um milagre cotidiano, e não buscar mais longe. Mas uma das únicas coisas certas, é essa espécie de osmose que empresta a cada geração a ótica da outra. Você fala da adolescência, como se nós falássemos de um homem “maduro”: como de uma desordem. E eu, o homem maduro – não brinque, por favor – Eu te digo que o que me assombra na adolescência é ao contrário sua ordem, sua *ordem inumana*. Não é a toa que recrutamos militantes políticos. Você me repreende por ciscar em todos os sistemas, enquanto você, você está prestes a escolher um, a assumir totalmente através todos os encaminhamentos, até todas as fragilidades que fazem você escolher. É a ordem dos fichários, dos armários. O A é fiel ao B, e assim por diante. Minha desordem como você diz, que é uma ordem, se define por coisas que se opõem que se combatem. Se o seu é uma ordem de fábrica, o meu será o de um... sistema planetário. (...)”²⁹⁰

Esta fala parte de Van Helsen um personagem extrovertido, provocado por Jerry que o acusa de um desprendimento teórico e um “culto ao belo desespero”, “um pecado da adolescência”. Van Helsen expõe sua ordem de tensões, uma ordem implacável e inumana, própria da juventude que segue cegamente a “óptica” que outras gerações criaram. Ao que Van Helsen responde: “O signo da maturidade, é talvez simplesmente de não ter mais vergonha de suas – como eu diria – adolescências...”²⁹¹

A adolescência desavergonhada de Van Helsen parece ajudar uma interpretação da complexa e abstrata caracterização de um espírito adolescente feita por Marker. No final deste diálogo ele adquire um tom muito mais grave e Van Helsen, falando de seu belo desespero explica:

“(…) O que conta é de esperar a morte deixando ao redor de si sua marca, pelos teus atos. Como uma cera perdida, você compreende. Você constrói sua concha em torno de si e quando a morte vem lhe caçar, ao menos ela fica presa na armadilha. Ela se torna tua própria estátua. (...)”²⁹²

²⁹⁰ MARKER, Chris. Ibidem, p. 67 « (...) Tu sais, il est presque impossible de parler de la jeunesse, parce qu'elle est trop de choses à la fois, parce qu'elle est insaisissable quand on y est, irretrouvable quand on n'y est plus, que sais-je... C'est la poule aux oeufs d'or. Il faut en attendre le miracle quotidien, et ne pas chercher plus loin. Mais une des seule choses certaines, c'est cette espèce d'osmose qui fait emprunter à chaque génération l'optique de l'autre. Tu parles de l'adolescence comme il te semble qu'en parlerait un homme « mûr » : comme d'un désordre. Et moi, l'homme mûr – ne rigole pas s'il te plaît – je te dis que ce qui m'effraie dans la adolescence, c'est au contraire son ordre, son ordre inhumain. Ce n'est pas pour rien qu'on y recrute les militants politiques. Tu me reproches de glaner dans tous les systèmes, alors que toi, tu es prêt à en choisir un, à l'assumer totalement à travers tous ses cheminements, jusqu'à toutes les fragilités qui te font choisir.) C'est l'ordre des fichiers, des placards. Le A est fidèle au B, et ainsi de suite. Mon désordre comme tu dis, qui est un ordre, se définit par des choses qui s'opposent, qui se combattent. Si le tien est l'ordre d'un atelier, le mien serait celui d'un... système planétaire. (...) » (tradução nossa)

²⁹¹ MARKER, Chris. Ibidem, « Le signe de la maturité, c'est peut-être simplement de n'avoir plus honte de ses – comment dirait-je – adolescentillages.... » (tradução nossa)

²⁹² MARKER, Chris. Ibidem « (...)Ce qui compte, c'est d'attendre la mort en laissant autour de toi ton empreinte, par tes actes. Comme une cire perdue, tu comprends. Tu bâtis ton moules autour de toi, et quand la mort vient t'en chasser, elle du moins y reste prise au piège. Elle devient ta propre statue. (...) » (tradução nossa)

Como já tratamos no primeiro Comentário desta dissertação, nesta citação “l’empreinte” que é uma marca, como seu pseudônimo em inglês “Marker”, uma frase fundamental para pensarmos sua inclinação para o uso deste “nome artístico”. Depois que nesta frase transparece algo da herança existencialista, nesta marca dos atos sobre a vida. Quando a morte vem nos caçar, a armadilha que deixamos para ela é a mesma que ela nos confere, sermos resultados de nós mesmos, de nossas ações, a imagem fixada de nossa vida é o espelho petrificado de nossa *práxis*.

O adolescente permanente de que fala Morin me parece correspondente a esta adolescência desavergonhada de Van Helsen no romance, ela permanece sempre a meio caminho, entre algo como um espírito crítico muito radical e algo como um comportamento obstinado, uma teimosia, um caráter irascível, uma adolescência. Portanto, me parece que, para Marker, toda vez que se invoca a temática da juventude, mais que a juventude ela mesma, interroga-se o que determina nas personalidades de todos (jovens ou não), certo espírito adolescente.

A interrogação a geração de 68 é denúncia de onde nossa crítica perde o pudor, mas também onde a falta de pudor adolescente perde a espírito crítico. Também pode representar a adolescência em certo sentimento elementar de recusa de toda autoridade, não resulta em um niilismo irrealista. Portanto vemos bem que de alguma forma, a problemática da juventude figura como uma forma de transparecer, naquilo que é comum a todos em nossa juventude: paradigmas da ideologia e da utopia dentro da *práxis* e assim, nossa relação com a própria experiência da existência. As imagens do passado mobilizadas para decifrar o presente, como ele dirá claramente muito mais tarde em *Le souvenir d’un avenir* (2001).

Num texto seu de juventude, um ensaio sobre o dramaturgo Jean Giraudoux (*Giraudoux par lui-même*), ao comentar um personagem Chris Marker diz sobre o autor, sugerindo certo equilíbrio com o desafio da juventude e de sua superação sem supressão (*aufhebung*):

“O que impressionava em Giraudoux jovem era a maturidade. O que impressionava em Giraudoux maduro era a juventude. Não é que as idades são estanques, e que cada uma comporta sua maturidade, o amadurecimento dele que faz do homem jovem, do homem e do idoso três seres mais que três marcas – três seres capazes cada um de uma perfeição irredutível aos outros? (...)”²⁹³

²⁹³ MARKER, Christian. *Giraudoux par lui-même* - p.70«(...) Ce qui frappait en Giraudoux jeune, c’était la maturité. Ce qui frappait en Giraudoux mûr, c’était la jeunesse. N’est-ce pas que les âges sont étanches, et que

Neste trecho enxergamos certa reincidência de um equilíbrio, numa outra ordem de maturidades e juventude reencontradas, re-dispostas. Quando Marker diz que “amou sem ilusão” a geração de 68, ele parece sugerir um diálogo com a frase do livro sobre Jean Giraudoux que colocamos de epígrafe desta dissertação: « *La haine fait des révoltés, l’amour fait des révolutionnaires.* »²⁹⁴ (“O ódio faz revoltados, o amor faz revolucionários”). O amor que faz revolucionários na década de 50, em 1982, ano de *Sans Soleil* é sugestivamente um amor sem ilusões. Aqui temos também um sinal, o que representa este amar sem ilusões?

“Porque às vezes as imagens começam a tremer?”

A primeira parte termina ironicamente com o General De Gaulle: “o ano de 1968, eu o saúdo com satisfação por que...”. Mal sabia o General o que viria pela frente. Mas fica a história reclamando jocosa da realidade este espantoso surrealismo dos fatos, essa radiante surpresa impressa na imaginação fértil da História. A partir disso, começa a segunda parte “*Mai 68 et tout ça...*” da primeira metade “*Les mains fragiles*”. Na cena inicial, não por acaso, os ruídos de sintetizador atingem seu grau máximo. Como se estivéssemos na casa de máquinas da consciência markeriana.

Lembremos sempre que as imagens tremem em dois momentos. Na cena das manifestações e quando Fidel Castro dá o apoio à invasão da Tchecoslováquia. Uma nas mãos da militância na rua e outro num paradigma do poder. Pensemos mais abstratamente. O que ruge para o espectador comum destas imagens? São imagens tremidas e provocam uma sensação insuportável. A maior parte das pessoas não reage bem às imagens deste tipo. O modelo de fotografia tradicional se reduz a um padrão artificial de estabilidade e fixação do olhar da câmera. O tremor é uma denúncia da humanidade manuseando o instrumento. Interferindo e determinando seu estatuto de olhar dentro do imaginário social. Denomina: precariedade e artesanato.

Por outro lado, a câmera na mão, de certa forma, quando é recuperada pela indústria torna-se ascensão e queda da humanidade na História do olhar cinematográfico. É a simulação de um acaso, de uma intervenção imprevisível humana suprimida que é restituída a partir da

chacun comporte sa propre maturité, son mûrissement à lui qui fait du jeune homme, de l’homme et du vieillard trois êtres plutôt que trois jalons – trois êtres capables chacun d’une perfection irréductible aux autres? (...) » (tradução nossa)

²⁹⁴ MARKER, Chris. *Jean Giraudoux par lui-même* p. 26.

indústria. A espontaneidade como artifício. Em um momento este artesanato da câmera na mão é a reconstrução da linguagem com independência da produção, como cinema direto, cinema verdade. Em outro momento, dentro da própria história da indústria cinematográfica, é um esteticismo mercadológico. O olhar da mão também foi útil ao apanágio do consumo, a recuperação social que a indústria técnica faz da linguagem do cinema direto, de seus procedimentos formais é eficaz. O capitalismo recupera uma força formal daquilo que antes representava todo um posicionamento de realizadores e cineastas para, em outro contexto, diluir seu significado político. Repondo de uma maneira ou de outra, para a história da cultura, uma falsa antinomia entre estética e política, entre experimentalismo formal e revolução.

(Fotografias de filmagem de *La sixième face du Pentagone* (1967)/ Dir.: Chris Marker/ Chris Marker é interceptado pela polícia em Washington, 1967)

Num primeiro momento, podemos reconhecer o tremor como uma confissão de fragilidade da câmera. Uma confissão de humanidade. Uma condição de testemunha do fogo-cruzado. Logo, nos apercebemos de uma seqüência de situações de confronto. O gesto narrativo é de interrogação. Interroga-se o tremor. E assim nos deparamos com a confissão involuntária também daquele cinegrafista que treme de indignação contra a repressão: um câmera-militante. Ou simplesmente o que treme de medo, o momento onde falam as mãos por olhares.

Os testemunhos dos tremores vão se sucedendo e temos um caso de uma câmera que treme sozinha numa passeata de direita que é reprimida no Chile, ali ele se questiona: “talvez por emoção, de ver as mangueiras utilizadas no contra-senso.”

A imagem absoluta que se desprende e paira através da interrogação é, no limite, distanciando-se um pouco do filme em si, uma destas assombrosas cenas que insistem em repetir-se pela História num carrossel macabro de atrocidades que se oferecem à humanidade. As imagens do massacre e a imagem do *cameraman* assassinado, que filma a própria morte, estas são as cenas mais paradigmáticas deste tipo de situação. Como foi o caso recente, em 2006 na comuna de Oaxaca com o ativista do *Independent Media Center* (Centro de Mídia Independente)²⁹⁵ Brad Will assassinado ao filmar as lutas das barricadas. Estas são as últimas imagens que se desprendem da espiral do tremor, elas figuram como o cume do desespero da câmera *militante*. As mãos frágeis também são da câmera militante, isto anuncia esta sucinta alegoria. Também as câmeras caem com Che ou como o Che. Se a câmera também é mortal, o olhar também é mortal.

Como nos diz Virilio depois do desenvolvimento técnico dos aparatos de guerra: “(...) o campo de batalha transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis. (...)”²⁹⁶

Mas, no entanto, as batalhas de rua que compõem invariavelmente o repertório temático do cinema militante, presumem-se permitir a presença da câmera civil, da dita “imprensa livre”. A nossa câmera militante está aí neste espaço, como alguém que fura uma brecha. Sua câmera e sua condição de jornalista até um determinado ponto permitem certa capacidade de deslocamento e certa proteção. Imagina-se que ambas as partes consideram a imprensa neutra e independente, de modo que não impeçam o seu trabalho. Protege-se por um lado. Mas por outro, como um escorpião pode ferir-se daquilo mesmo que o protege - que é sua condição de testemunha ocular disposta à perenidade. Capaz de registrar para imortalidade qualquer deslize de ambos os lados. De modo que, sua condição de testemunha pode, para cima e para baixo, ser uma ameaça de denúncia, que também intimida, ou que necessita ser interrompida por aqueles a quem intimida.

Essa condição Chris Marker deixara evidente em um texto que acompanha sua exposição *Staring Back* (“Olhando para trás”):

“Naqueles anos, eu cheguei à conclusão que a única arma que poderia ser sensível contra os policiais era uma câmera de filmar. Não é tão glorioso, mas algumas vezes eficiente. Com uma pequena 16mm, roubada de um pagador da UNESCO, eu peguei a minha primeira filmagem de manifestações, um pouco embaçada, roubando luz do povo da televisão. E isso foi no momento decisivo da minha “carreira” (essa palavra desprezível) de filmes. Em outro tempo,

²⁹⁵ C. M. I. - Centro de Mídia Independente, < <http://www.indymedia.org/> >

²⁹⁶ VIRILIO, Paul in *Guerra e cinema*, p. 34.

imagino que teria me contentado em filmar garotas e gatos. Mas você não escolhe o seu tempo.”

Assim, através deste pequeno trecho, vemos como Marker voltou sua câmera para estes acontecimentos e não outros. Foi vítima e cúmplice de uma urgência de seu tempo. Uma determinação da sua angústia do tempo. Nesta exposição, mais do que em qualquer outra obra (se é que vale a pena falar de obra no caso markeriano, da maneira tradicional como concebemos as obras) há uma estetização constante do registro de manifestações sociais e políticas.

Vemos em um primeiro momento um apreço enorme pelo registro dos rostos em momentos fugazes. Também assistimos a algo além do que uma testemunha da contra-informação da esquerda, porque existe nestes gestos uma interrogação estética.

Todos estes rostos flagrados ao azar são interrogados. Ao mirar suas fotos, nos perguntamos o tempo todo o que quer nosso autor? Qual sua pergunta para estas imagens? Porque estes pequenos instantes de manifestações são tão importantes para ele? Buscar o autor é buscar sua subjetividade em estado crítico. “Não é tão glorioso” ele nos adverte, mas afirma: “algumas vezes eficiente.” A câmera protegia, como em *Setembre Chilien* (1973) de Bruno Muel, que filma o funeral de Pablo Neruda alguns dias depois do golpe militar. É a câmera que protege, mas em outras ocasiões é ela também que o sentencia.

Neste testemunho novamente recordamos P. Virilio, pois reincide esta identidade entre a câmera e a arma, como ele prefigurava no livro *Guerra e cinema*. Nos enfrentamentos de rua que Chris Marker filmava também há esta identidade. Ainda que não deixemos de lado sua recomendação com relação à “guerrilha”, como vimos no Comentário sobre o cinema como arma. Há certo imperativo categórico da função social e do uso e instrumentalização deste testemunho da câmera militante. Mas Marker parece querer reposicionar esta capacidade de engajamento do cinema na luta política.

É um engajamento do imaginário, não apenas um instrumento técnico na guerra. Seu olho é uma arma para uma perspectiva de emancipação e não simplesmente os olhos dos militantes como figuração dos olhos do partido, instrumento mecânico de uma idéia vulgarizada de revolução. Mais do que um instrumento da luta, mas um sujeito, com sua cultura, sua sensibilidade, sua subjetividade. Como dizia Maspero no final do filme *On vous parle de Paris: Portrait de François Maspero* (1970), como já citamos em parte:

“Essa noção, que é de Nizan, e que para mim é capital, é que, na luta contra o capitalismo, onde o essencial é eternamente trair a burguesia empregando, se for possível suas próprias armas, mas aí se trata da cultura burguesa e de colocá-la à disposição daqueles que lutam contra ela, mas a noção de traição da burguesia é a noção mais importante. Eu sou um burguês que traiu a burguesia e que luta todo dia para traí-la e para trair melhor.”²⁹⁷

Esta fala de Maspero que finaliza um curta bem ao gosto do cinema mais militante de Marker, ou seja, há na série *On vous parle de Paris: Portrait de François Maspero* certo estatuto do posicionamento do intelectual e do artista que parece sugerir muitas hipóteses para interpretarmos nosso autor.

De qualquer maneira, a idéia de cinema militante pode ser interpretada como um conceito prematuro, cunhado para designar como um gênero o conjunto amplo e informe de filmes que tratam diretamente de lutas sociais e políticas ou que contornam o espectro de um cinema de tendência anticapitalista. Um leque plural e mal definido que transita entre todos os outros gêneros e abarca tanto a ficção vagamente ligada com o tema social e político, quanto o material de agitação e propaganda “subversivo” e organicamente ligado a alguma mobilização de classe concreta. Enquanto a adjetivação “militante” embaralha a caracterização política, pois se ela designa a tomada de tendência, nada mais militante do capitalismo que o cinema industrial, que Hollywood.

Esse impasse epistemológico não é uma mera dificuldade arbitrária, mas ao contrário, é sintoma da dificuldade histórica de se qualificar um programa estético do cinema que adquira forma na prática política anti-capitalista e que não se consubstancie exclusivamente pela tendência mas busque coerência teórica e prática com os preceitos da utopia que se delineia nas várias experiências da arte política que se insurge contra a irracionalidade objetiva da lógica do capital.

O cinema mais que as outras artes, por ser uma expressão coletiva, pela intermediação exclusiva da câmera está crivado por paradigmas ideológicos na busca por uma arte emancipatória. Isso fica ainda mais evidente no caso do vídeo militante contemporâneo, tem de se deparar com processos de alienação que provém da própria concepção digital da imagem, ela acaba por não possuir o processo direto de impressão da luz gerando um grau além da alienação do autor com o processo de representação fotográfica, das câmeras audiovisuais contemporâneas. Como dizia Marc Ferro:

²⁹⁷ Texto do final do filme *On vous parle de Paris: Portrait de François Maspero* (1970)

“Hoje se vê uma nova etapa com a multiplicação de câmeras super 8: o cinema pode tornar-se uma tomada de consciência social, com a condição que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o militante-câmeraman. Outrora “objeto” para uma “vanguarda”, a sociedade pode de agora em diante encarregar-se de si mesma. Esse poderia ser o sentido de uma passagem dos filmes de militantes para aos filmes militantes.”²⁹⁸

O comentário de Ferro nos ajuda a ver esta problemática que reúne a câmera e o poder, que me parece figurar em algumas das alegorias formais do cinema desenvolvidas no filme. Ela é um programa quase nunca enunciado, que em outro momento fora verbalizado por Jean-Luc Godard, como (tentamos citar de cabeça): “não basta fazer filmes políticos, mas é necessário fazer filmes politicamente políticos.”

Esta consigna de Ferro, que germinava no espírito de 68 e que estava prefigurada, à maneira markeriana, nos *Groupes Medvedkine* está representada na parábola do tremor. O limite da militância se oculta naquele gesto involuntário. A violência é também uma questão da câmera e a tomada de consciência da existência direta desta violência se traduz nesta sismografia, que colocada como uma interrogação deslocada sugere uma forma diferente de poética.

Mas a interrogação também nos dirige para dentro do problema, dentro da engrenagem de ação-repressão, que estranha engenharia faz com que as pessoas só consigam se sensibilizar quando se eleva a repressão. Como se tivéssemos naturalizado esta economia da violência a tal ponto, que apenas quando ela foge do tolerável, quando ela nos atinge, quando foge das televisões e se aproxima de nós, é que a sociedade consegue olhar em torno de si própria.

Repressão e cine-militante

Toda essa problemática, levantada via interpretação, possui outra dimensão que é definitivamente autobiográfica. O próprio Marker teria sido agredido nestes dias:

« (...) Foi um golpe de cassetete judiciosamente aplicado durante uma manifestação, e uma semana subsequente de uma orelha em couve-flor (não grande coisa, vendo o que acontecia aos outros) que me fizeram decidir na próxima vez empunhar uma câmera, disparando assim uma série de causas e efeitos, das quais encontraremos aqui as recaídas filmicas. (...) »²⁹⁹

²⁹⁸ FERRO, Marc. “Coordenadas para uma pesquisa” in *Cinema e História*, pg. 15.

²⁹⁹ MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge* (2008) Encarte DVD.pg 1. « C'est un coup de matraque judicieusement appliqué pendant une manif, et une semaine subséquent d'oreille en chou-fleur (pas grand-chose en regard de ce qui arrivait à d'autres) qui m'ont décidé la fois suivante à empoigner une caméra, déclanchant ainsi une série de causes et d'effets dont on trouvera ici les retombées filmiques. (...) » (tradução nossa)

Marker também teria sido detido no mesmo ano na marcha até o Pentágono em Washington. Portanto, vemos que esta pequena cena anedótica é outro marco de posicionamento do autor. Em certa medida, ao colocar esta dúvida transcendental para o maio de 68 ele está colocando de onde parte seu olhar, está afirmando que é da câmera militante. De seu ponto de vista, de suas emoções que parte sua mirada. Mas qual cinema militante? E como? Quais suas pretensões?

Seguindo a linha de raciocínio de Ferro, que chama a atenção para impossibilidade de se “medir ou avaliar a ação exercida pelo cinema”. Assim, não se trata de uma militância, no sentido estrito da palavra. Sua capacidade de ação política não deve submeter-se a critérios tradicionais de análise da “eficácia” (para falar nos termos do filme). O que seria recair na areia movediça da vulgata ideológica.

No entanto, se radicalizarmos um pouco mais, algo intrínseco às premissas militantistas no cinema é certa instrumentalização, que já adere aos vícios ideológicos indubitavelmente. Há um reducionismo implicado no compromisso estabelecido do vanguardismo político. Ele reifica a relação com a obra cultural. Sua instrumentalização implica que o paternalismo permaneça sub-reptício, como um pecado original. O desafio para estas novas gerações é desembaraçar-se da estreita instrumentalização da arte, de conceber que o critério de tendência não é capaz de forjar por si só uma estética revolucionária. O desafio lançado por Benjamin está presente no novo documentário francês e depois no cinema militante, em suas franjas mais autônomas e intelectualizadas. A arte quando sujeita a lógica intransigente da estreita instrumentalização política se sufoca com os paradigmas da eficácia e da ação, mesmo ali onde a produção faz-se independente. Um comentário de Marker, que já colocamos neste debate, mais de uma vez, mas seria bom retomar, também em *Sans Soleil* (1982), ao buscar entrevistar os guerrilheiros de Angola, como Amílcar Cabral, me parece encerra bem, como figurará esta problemática para ele:

“Ouvi relatos de antigos guerrilheiros que lutaram em condições sub-humanas que eles lamentavam que soldados portugueses passassem pelo mesmo que eles passavam. Isso, eu ouvi com muitas outras coisas que davam vergonha de se ter empregado ainda que ligeiramente, ainda que por desatenção o termo “guerrilha” para designar um modo de fazer filme. Uma palavra que na época se ligava a debates teóricos e também a terríveis derrotas no campo de batalha.”³⁰⁰

³⁰⁰ MARKER, Chris. in *Sans Soleil* (1982)

A recusa markeriana em incorporar a consigna guerrilheira demonstrava certo ceticismo, mas também uma curiosa consciência do lugar do artista e ao mesmo tempo dos paradigmas próprios da prática cinematográfica. A arte viveria um duplo movimento, se por um lado sua ternura não podia mudar a história, por outro ela buscava por uma imagem dialética que: « (...) por uma vez (tendo no passado minha vida abusando do poder do documentário dirigente) tentava devolver ao espectador, pela montagem, seu comentário, quer dizer seu poder. (...) »

301

Este segundo movimento também é muito próximo daquilo que dizia Marc Ferro ao levantar que, com a multiplicação das câmeras, a sociedade poderia enfim encarregar-se de si mesma. Quando todos souberem como tremem as câmeras não precisaremos perguntar para que as pessoas percebam porque que as imagens tremem nas manifestações. Porque nossas mãos são frágeis como aquelas dos “estranhos” adolescentes do primeiro episódio? E anuncia a dúvida de quem sabe um dia, as mãos juntas não tenham mais porque tremer.

Entre o castelo e o jardim: a ditadura do proletariado

Depois temos uma espécie de balé plástico na sequência de repressão com mangueiras em vários acontecimentos. Este procedimento formal que se repete de várias maneiras, seja com a simultaneidade plena, seja pela repetição de gestos em diferentes momentos históricos, diferentes lugares - é uma constante em toda a obra markeriana.

No filme *Si j'avais quatre drommadaires* (1966), onde ele faz todo um tratado sobre uma maneira particular de identificar o estatuto da imagem, sobre esta simultaneidade ele diz:

«(...) este sentimento de reunir o mundo, de reconciliar, de pôr os fuso-horários lado a lado... Isso deve fazer parte de uma nostalgia do Éden: que seja por todo lado, na mesma hora. Eu que não resisto a este gênero de filme, que lhe passeia de uma aurora à outra dizendo coisas como: é seis horas em toda a terra, seis horas no canal Saint-Martin, seis horas no Canal de Gota na Suécia (...)»³⁰²

De memória, podemos levantar já daquela herança que reivindicávamos de S. Eisenstein, o filme *Outubro* (1927). Ele possui uma cena deste tipo. De alguma maneira, a

³⁰¹ MARKER, Chris . Encarte do DVD *Le fond de l'air est rouge* (1977) ARGOS/ISKRA 2008 « (...) pour une fois (ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentaire dirigeant) de rendre au spectateur, par le montage, son commentaire, c'est-à-dire son pouvoir. » (tradução nossa)

³⁰² MARKER, Chris in « Si j'avais quatre drommadaires », *Commentaires 2* – p. 98-99 « (...) c'est sentiment de rassembler le monde, de le réconcilier, de mettre tous les fuseaux horaires à plat... Ça doit faire partie de la nostalgie de l'Éden: qu'il soit partout la même heure. Moi je ne résiste pas à ce genre de films qui vous promène d'une aube à l'autre en disant des trucs comme : il est six heures sur toute la terre, six heures sur le canal Saint-Martin, six heures sur le Göta Canal en Suède (...)» (tradução nossa)

invocação da simultaneidade é uma espécie de afirmação dos poderes de onipresença do cinema, também uma recorrente de citação de outros filmes. Mas indo um pouco além, Chris Marker não coloca apenas a simultaneidade dos instantes nos relógios, mas a simultaneidade dos gestos e assim, a simultaneidade da *práxis*.

Na próxima seqüência temos a leitura de uma carta datada de 11 de abril de 1968. Alguém descreve sua ida ao funeral de um operário, antigo militante do PC. O comentário destaca que ele teve uma vida de auto-sacrifício em nome do Partido, ao que acompanham-se imagens da liderança do PCF. Ao som de consignas dos grupúsculos : “Estudantes à serviço dos trabalhadores !”³⁰³ gritavam.

Então temos uma imagem do primeiro de maio de 1968, uma imagem da divisão da esquerda, enquanto escutamos o alto-falante que diz:

“(...) Então, o que podemos fazer do anticomunismo? Bom, o anticomunismo toma uma forma de esquerda, são os esquerdistas, os aventureiros, os trotskystas, anarquistas e outros, que se ocupam, dentro da classe operária, de difundir o anticomunismo, e fazendo isso eles fazem o jogo de divisionismo e prestam um grande serviço ao poder, porque ninguém no momento atual poderia fazer no seu lugar! (...)”³⁰⁴

Uma narração *over* faz a legenda da imagem : “a extrema esquerda tenta integrar um cortejo de gente séria”. É uma imagem de visível divisão. As duas partes muito polarizadas, Marker anota no roteiro original “Cris – *Démocratie!* - *Ho, Ho, Ho-Chi-Minh!*” (“Gritos – Democracia! – Ho, Ho, Ho-Chi-Minh!”), novamente as consignas desencontradas dão o panorama de dissidências que o longo período de burocracia e reformismo stalinista fizeram germinar.

Estudantes e operários representavam um jogo obscuro de encantamento e mal encontro. A “gente séria” é aquela que, em nome do Partido, vinha impiedosamente perseguindo todos os dissidentes na maior parte dos locais de organização dos meios estudantis ou sindicais. Ela aplicava a velha forma stalinista, tão exemplarmente transcrita neste trecho acima, onde o dissidente é necessariamente um divisionista e logo faz o jogo do anticomunismo. Em nome da unidade à aversão às críticas e à dissidência.

³⁰³ *Le fond de l'air est rouge* (1970) «*Étudiants au service des travailleurs!*»(tradução nossa)

³⁰⁴ MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge*, Lib. F. Maspero, 1978 - p. 66 «(...) Alors comment on peut faire de l'anticommunisme? Eh bien, l'anticommunisme il prend une forme de gauche, ce sont les gauchistes, les aventuristes, le trotskyste, anarchistes et autres qui se chargent, dans la classe ouvrière, de répandre l'anticommunisme, et en faisant cela ils font un jeu de diviseurs et ils rendent un service signalé au pouvoir, car personne à l'heure actuelle ne pourrait le faire à leur place! (...) » (tradução nossa)

Nós já havíamos visto uma cena que prefigurava a mesma situação, assistíamos ao apito da panela de pressão. As palavras de ordem dos grupúsculos, e os enfrentamentos entre sindicalistas e maoístas, tinham um novo sentido, como dizia Marker. Naquele momento, o grito de “Unidade! Unidade!” também tinha um sentido. E daí que nasceu isso que viria se chamar “*nova esquerda*”, através da disputa entre unidade e divisão, a divisa dos sectarismos espelhados.

Mas o filme não parece aderir, ele resiste a esta lógica binária. O testemunho lido por Paul Cébe, esta “carta registrada num gravador mini-cassete” representa certo olhar de cumplicidade com um personagem militante de base do PCF, cujo auto-sacrifício em nome da causa comunista representava nas palavras da carta “(...) esta verdadeira coragem que consiste em sacrificar completamente sua pessoa para ser eficaz (...)”³⁰⁵ Sua cumplicidade, possui algo de uma comisseração.

No fundo, esta carta parece indagar a problemática da concepção de disciplina dentro da cultura da esquerda. Uma grande parte daquelas dissidências, no afã de desmascarar a crise da direção degenerada em burocracia e reformismo, esquecia-se deste militante de base que compreendia outra forma de “coragem”. Tinha outra compreensão da obstinação e do engajamento no militantismo. A personagem em foco representa uma concepção sedimentada durante anos, de um comunismo calejado do período da resistência contra o nazifascismo e fruto das trevas da clandestinidade. Ela é esta outra imagem da obstinação e da dedicação do militante comunista, cuja a disciplina é imposta pela organização em contextos muitas vezes arriscados. Onde eficácia é sinônimo de anulação da personalidade. Onde não existe a possibilidade da auto-disciplina e da liberdade do indivíduo dentro da organização, disciplina organizativa será sempre sinônimo de autoritarismo ou de sacrifício. No entanto, esta herança era, via de regra, o comportamento organizativo do proletariado francês e não abstraía uma dose virtuosa de obstinação, organização e determinação. Esta outra “coragem” a juventude, (que rápida e precoce bradava as consignas mais radicais,) talvez não compreendesse.

« (...) Então *voilà*, eu te escrevo... Não é verdade, além do mais... Eu escrevo tanto para mim quanto para você nesse momento, e provavelmente para mais vinte outros... O que mais preciso dizer? (...) »³⁰⁶ Este pequeno trecho é particularmente interessante, ele apresenta certa atitude de

³⁰⁵ MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge*, Lib. F. Maspero, 1978 - p. 66 “ce vrai courage qui consiste à sacrifier complètement sa personnalité et sa personne pour être efficace...” (tradução nossa)

³⁰⁶ MARKER, Chris. op. cit. – p. 67« (...) Alors voilà, je t'écris... C'est pas vrai, d'ailleurs... J'écris autant à moi qu'à toi en ce moment, et probablement plus encore à vingt autres... Qu'est-ce qu'il faut te dire de plus? (...)» (tradução nossa)

autor com relação ao interlocutor, que esclarece definitivamente as questões levantadas sobre sua postura “paternalista”. Marker escreve para nós, como quem escreve para si próprio, para outros “vinte outros amigos”. Aqui está cristalizado definitivamente certo estatuto da interlocução que Marker imprime no movimento de seu texto, esta é a força motriz de sua relação com o espectador. “(...) Que entre o lado do castelo e lado do jardim, existe a ditadura do proletariado? A classe operária não é nem bela, nem boa, nem romântica... Ela é brutal. A classe operária tem razão. Ela não precisa que nós a expliquemos. (...)”³⁰⁷

Na segunda parte da carta Marker evoca esta imagem do “*lado-castelo*” e do “*lado-jardim*” que já havia sido evocada em *Si j'avais quatre drommedaires* (1966). Neste outro filme, Marker cria uma espécie de cosmogonia baseada nesta oposição. Sobre estas questões, Catherine Lupton destaca uma caracterização dos dois lados:

“(...) ‘*O Castelo*’ leva aos píncaros da cultura e civilização humana: cidades, sociedades, arte, religião e comércio (...) ‘*o Jardim*’ foca na natureza humana, tratada como um impulso nativo em direção à completude e à felicidade. Crianças e animais são mostrados como ideais representativos da ‘lei do Jardim’, mas o desejo de alcançar o equilíbrio e satisfação na condição humana também são expressos através de aspirações político revolucionárias. (...)”³⁰⁸

Se tomarmos estes dois mundos apartados que compõem o pequeno planeta de fotografias, que é o filme *Si j'avais quatre drommedaires* (1966), poderíamos pensar que, aquele que fala nesta “carta registrada em mini-cassete”, pode ser quiçá também um espectador do filme. Poderíamos imaginar que esta é uma carta de um espectador para Chris Marker, na medida em que ela coloca: “entre o *lado-jardim* e o *lado-castelo*, existe a ditadura do proletariado”, uma referência direta à Marker.

A “ditadura do proletariado” é um dos paradigmas mais controversos nos debates históricos da esquerda. Boa parte da catequese estalinista irradia-se do imaginário justificativo do totalitarismo e da passividade do espírito crítico que ela desdobra. A ditadura do proletariado, ainda que fosse um conceito pouco claro, muitas vezes era instrumento de legitimidade para o abuso de poder, é como o comunismo concebia o período de transição para um sistema socialista. A representação que a maioria do movimento operário socialista tinha

³⁰⁷ MARKER, Chris. op. cit. – p. 67 « (...) Qu'entre le côté-château et le côté-jardin, il y a la dictature du prolétariat? La classe ouvrière n'est ni belle, ni bonne, ni romantique... Elle est brutale. La classe ouvrière a raison. Elle n'a pas besoin qu'on l'explique. (...) » (tradução nossa)

³⁰⁸ LUPTON, Catherine in *Chris Marker, Memories of the future* – p.103-104 “‘The Castle’ leans towards the pinnacles of human culture and civilization: cities, societies, art, religion and commerce”(...)“‘The Garden’ focuses upon human nature, treated as a native impulse towards fulfilment and happiness. Children and animals are shown as ideal representatives of “the law of the Garden”, but the desire to achieve balance and satisfaction in the human condition is also expressed through the aspirations of revolutionary politics.” (tradução nossa. – O destacado em itálico também foi nosso.)

de uma ação organizativa vinha através desta constelação teórica leninista. Que reunia a ditadura do proletariado, um vão que engolia o castelo e o jardim markeriano e o socialismo de indivíduos com personalidade auto-sacrificada, caso León Nicod.

O duplo erro da revelação e o Estado nú

A partir daí o filme vai contornando a ação estudantil durante o mês de maio. A fala de Cohn Bendit marca a ocupação da Sorbonne no dia 3 de maio. As imagens da polícia invadindo, são acompanhadas de um comentário, que desloca o enfoque no fato residual da Sorbonne em si, para o que ela representava como dinâmica própria de repressão aos movimentos estudantis que se rebelavam pelos quatro cantos do mundo.

Por associação e com um comentário cortante, Marker desloca a narrativa para o conjunto da ação estudantil via análise comparativa entre Estados Unidos e França. Observa-se um mesmo ciclo: “(...) ação – repressão - mobilização – nova repressão –nova mobilização e assim por diante. (...)”³⁰⁹

Exatamente o mesmo ciclo que figurava no prólogo potemkiniano, mas agora enunciado e colocado com uma comparação prática entre duas experiências, contemporâneas entre si, de mobilizações estudantis. Este momento do filme é de alguma maneira, um pequeno alerta de que, atrás do ciclo infernal, se levantarmos nossos olhos para a História podemos entender algo desta engenharia macabra que se oculta na dinâmica repressiva dos anos 60. Associar em imagens as lutas estudantis por várias partes do mundo permite ter uma visão de conjunto, uma reflexão histórica, via montagem.

Segue o testemunho de um estudante americano que se diz conservador, mas que a repressão tornou um manifestante. Aqui surge a figura de um guaxinim e a estátua de um leão, uma cena do *Encouraçado Potemkine* (1925), seguida dos estudantes nas costas da estátua do Leão de Denfert Rochereau, em Paris. São como imagens antropomórficas das lutas que vão se apresentando.

Estamos na primeira das noites de barricadas, dia 6 de maio, no Quartier Latin. Os estudantes reunidos, os policiais preparados. Os estudantes carregam os carros para as barricadas e os policiais os perseguem. A repressão avança. Os ruídos criam uma atmosfera de vertigem, de têmporas latejantes. O comentário mantém-se explicativo com um tom

³⁰⁹ MARKER, Chris. « *Le fond de l'air est rouge* » (1977) Roteiro publicado MASPERO. p. 67 « (...) action – répression – mobilisation - nouvelle répression - nouvelle mobilisation e ainsi de suite, » (tradução nossa)

temperado, mas coloquial. Ele destaca esta espécie prodigiosa de explosão da consciência sobre a face repressiva do Estado que se estabelece nesse tipo de conflitos. A repressão não deixa de ser, ao mesmo tempo uma confirmação de certo encadeamento de um sistema repressivo mais complexo, como bem nos coloca Claude Lefort:

“(...) eles se enfrentavam com os CRS que os apavoravam com cassetetes e que batiam. Há alguns anos, os opositores à guerra Argélia, eram asfixiados com gás que o exército americano espalhava no Vietnã. Então a unidade do sistema se descortina. Os estudantes estão de repente face a uma verdade que os teóricos os mais agenciados nunca conseguiram produzir.(...)”³¹⁰

A ordem do sistema de opressão desvelada - a nudez do Estado - é sua face repressiva. O comentário (impassível) discute a imagem como quem faz uma mesa redonda sobre os confrontos. Como se fosse um campeonato esportivo. À maneira de Brecht, que nos regalava a parábola do Boxe como referência de uma obra cuja estética solicitava do espectador a construção do seu próprio comentário sobre o evento, como acontecia no esporte. O texto diz:

“(...) Perfeito. O manifestante de seu lado compreende que o Estado lhe apareceu, como à Santa Virgem Bernadete... É para ele uma revelação: em alguns casos extremos, tem alguém que tem o direito de decidir por ele sobre qual calçada ele deve andar, e que, se ele escolher a errada, tem o direito de impedi-lo a golpes de porrete. Então esta coisa que me impede de atravessar a rua, é o Estado. Mas então, se eu atravesso, se eu faço a coisa recuar, é o Estado que recua. (...)”³¹¹

A voz em *over* ressalta que há um duplo erro nestas situações. A idéia de que a face repressiva se revela como uma aparição nos impede de compreender que, como diz o texto, ela é “(...) mais ou menos diluída na vida cotidiana, diluída também segundo o bairro onde moramos e a profissão que você exerce. (...)”³¹². Outro erro é pensar que isto é a face extrema da repressão do Estado, ela é, em última instância, um teatro onde conta mais a percepção e o medo da iminência da morte, do que a morte ela mesma, toda uma trama simbólica está

³¹⁰ LEFORT, Claude. « Le désordre Nouveau » in op. cit. *La Brèche ...* - p. 67 «(...) ils se heurtent à des CRS qui les estourbissent avec des matraques qui frappaient. Il y a peu d'années, les opposants à la guerre d'Algérie, ils les asphyxient avec les gaz que l'armée américaine répand au Vietnam. Alors l'unité du système d'oppression se dévoile. Les étudiants sont soudain face à une vérité que les théories les mieux agencées n'ont jamais réussi à produire.(...)» (tradução nossa)

³¹¹ MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge*, Lib. F. Maspero, 1978 - p. 69 «(...) Parfait. Le manifestant de son côté comprend que l'Etat lui est apparu, comme la Bernardette la Sainte Vierge... C'est pour lui une révélation: dans certains cas extrêmes, il y a quelqu'un qui a le droit de décider pour lui sur quel trottoir il doit marcher, et qui, s'il choisit le mauvais, a le droit de l'empêcher à coups de lattes. Donc cette chose qui m'empêche de traverser la rue, c'est l'Etat. Mais alors, si je la traverse, si je fais reculer la chose, c'est l'État qui recule. (...) » (tradução nossa)

³¹² MARKER, Chris, op. cit p. 68

instaurada aí e revela-se nessa visão aérea. Como ele mesmo diz: “*Mais là, Il faut faire peur*” (“Mas aí, é preciso fazer medo”).

O segundo erro é como concebemos aquilo que determina as ordens do espaço no confronto com a polícia. Quando o manifestante é interrompido de “atravessar” é o Estado que se revela. Mas se já estamos no teatro, num confronto simbólico mais do que objetivamente político, ainda que os manifestantes também conquistem seus espaços, de toda a maneira é sempre o Estado quem determina onde “atravessar”. A noção de monopólio da violência passa de algo abstrato para uma determinação concreta.

Outro erro é que o Estado enquanto revelação inspira a miragem de que quando a polícia recua é o Estado que recua. Veremos que Marker irá questionar isso muito claramente mais adiante no filme. O narrador dirá: “(...) Além do que, é um ensinamento desta época, que a violência dos enfrentamentos não tem relação alguma com seu seguimento político. (...)”³¹³ O recuo do Estado é uma vitória simbólica, mas deve entender-se como uma vitória apenas simbólica.

Portanto, o duplo erro é na verdade um quádruplo erro que se irradia de dois erros maiores. Todos ligados à utopia romântica da política das ruas, reduzida aos confrontos com a CRS, criam um espaço simbólico que reduz a luta de classes aos enfrentamentos, criando a crença de que podem prescindir da mobilização e de que os enfrentamentos resumem a luta contra o Estado.

As últimas palavras do texto são seguidas de imagens de confrontos de rua de todas as partes em livre associação. O que retoma uma dinâmica constante do filme, a de que trata-se de partir de um fato circunscrito para suas reincidências na totalidade social. Por associações de gestos em imagens documentais dos confrontos.

³¹³ MARKER, Chris. op. cit p. 67 « (...)C’est d’ailleurs un enseignement de cette époque, que la violence des affrontements n’a aucun rapport avec leurs suites politiques.(...)» (tradução nossa)

Escravos de Jó

Após um intermédio cômico de Alain Peyrefitte, (detalhe curioso que este sujeito fora responsável pela censura de dez anos do filme *Les statues meurent aussi* (1950)). Ele condena os enfrentamentos e trata-os como eventos ordinários que se deram por todo o mundo e reivindica um “desapaixonar-se”, “despassionalizar”.

Durante o texto, no momento do “desapaixonar”, vemos uma imagem em câmera-lenta de um jovem sendo brutalmente espancado por policiais no Quartier Latin. O texto que é seguido por um contraponto muito agudo: «(...) Cohn-Bendit: Hoje, todo um ódio contra uma certa sociedade sai da juventude, que está lá fora na rua, e que faz barricadas. (...)»³¹⁴ O “ódio contra certa sociedade” lembra o contraste entre ódio e “amor sem ilusão” que Marker confere aos “revolucionários”.

Estamos na noite mais forte das barricadas, dia 10 de maio na Rue Gay Lussac. A voz de Cohn-Bendit tem um pequeno trecho com seu rosto fora de sincronia com a fala escutada e vemos uma imagem de paralelepípedos sendo transportados de mão em mão. Este gesto que aparece quase imperceptível e fugaz tem uma simbologia crucial para a compreensão da cena que se segue. Ele é a representação da evidente de uma solidariedade espontânea, que surge na humanidade e nas imagens quando permitimos esse transito subversivo de significados que provocam a reflexão sobre a humanidade dentro das imagens. Ela é também na maioria das vezes uma imagem da História dos homens e uma imagem dialética. Da maneira como os gestos se inscrevem no tempo e se repetem sendo reencontrados em futuros paralelos. Barricadas da memória.

Ademais, o gesto se repete das mais variadas formas em outros filmes seus; principalmente os filmes desta época. A imagem aparece em *Loin du Vietnam* (1967), entre os vietnamitas que cavam uma trincheira, aparece em *Sans Soleil* (1982), que é posterior em cenas na África com mulheres passando tijolos e aqui, na noite das barricadas.

A cena é claramente uma representação da forma comunitária por excelência de organização. O gesto é imemorial. No entanto, nada nos redime de certa mecânica dentro dele. O gesto pode ser feito apesar do nosso olhar deslumbrado e complacente, de maneira absolutamente automática e alienada. Toda *práxis* implica um determinado grau de alienação,

³¹⁴ MARKER, Chris. op. cit. - p. 70 « (...) Cohn-Bendit: Aujourd’hui, toute une haine contre une certaine société ressort de la jeunesse, qui est dehors dans la rue, et qui fait de barricades.(...)» (tradução nossa)

num determinado grau de ideologia. Mas ainda assim, é ao fazer, que somos o que somos e “avancamos com nossos erros”. A idéia da revolução presume o projeto da auto-emancipação realizável apenas pelo próprio proletariado. Nada garante ao pensamento socialista que a consciência de classe tenha ou não atingido o grau necessário para tomar o gesto revolucionário. Existe aí uma aposta comunitária. Me parece que a cena dos paralelepípedos sendo distribuídos, parece figurar nessa órbita. De uma aposta política e comunitária na memória social e na História. A história é coletiva e a ação política depende de uma aposta comum.

Esta problemática é recorrente entre alguns autores marxistas. Georgy Luckács irá desenvolver o conceito do “mais alto grau de consciência possível”, para aplacar a obscura encruzilhada entre utopia e ideologia que se revela a partir daí. Lucien Goldmann e depois Michael Löwy ressaltam em Luckács e Marx uma linhagem humanista e crítica, que retoma de Kant e Pascal um pensamento trágico. E que invoca como élan da vida social uma aposta comunitária para a consciência trágica. Uma espécie de fé dentro de um estado antagônico de contradição e irracionalidade objetiva (que se houvesse de ser representada bem poderia estar em alegoria nesta singela cena).

Gostaria de tentar desenvolver essa idéia na continuidade da pesquisa, mas antecipo uma passagem de Goldmann que ajuda a ilustrar a idéia:

"a idéia de que o homem está embarcado, de que ele tem de apostar, constitui desde Pascal a idéia central de todo pensamento filosófico consciente de que o homem não é uma mônada isolada que se basta a si mesma, mas um elemento parcial, no interior de uma totalidade que o ultrapassa e à qual está ligado por suas aspirações, sua ação e sua fé; a idéia central de todo pensamento que sabe que o indivíduo não tem condição de realizar sozinho, pelas próprias forças, nenhum valor autêntico e precisa sempre de um auxílio trans-individual, na existência do qual ele deve apostar pois não poderia viver, nem agir, senão na perspectiva de um sucesso no qual tem de *acreditar*"³¹⁵

Gay Lussac em dois tempos

Na próxima seqüência há a Rua Gay Lussac em dois tempos. Conforme associações de objetos. As cenas são registradas em dois momentos. Um em 68 nos tumultos e outro em 77, numa Paris refeita. A rua anos depois, num dia comum e em reformas. O procedimento de

³¹⁵ GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché*, p.334-336 citado por LÖWY, Michael in *Lucien Goldmann ou a aposta comunitária*.

simultaneidade, agora aparece como irrupção da continuidade do tempo. Contraponto entre passado e futuro.

A sequência começa com uma água turva e lânguida escorrendo pelo bueiro de uma calçada em imagens coloridas (outra imagem da História?), vemos uma fresta de asfalto e trechos em preto e branco de paralelepípedos sendo arrancados das ruas. Um poste colorido, um poste. Vemos novamente a imagem dos paralelepípedos de mão em mão e a seguinte fala: “(...) embaixo desta barricada flutua... como em 1848, flutua uma bandeira negra, uma bandeira vermelha. (...)»³¹⁶

De forma que, agora, aquela imagem de que falávamos anteriormente, vai adquirir definitivamente o caráter da generosidade revolucionária, do anti-sectarismo, da fraternidade. Chris Marker constrói um grande mosaico da recepção do rádio dos eventos do Quartier Latin, de onde ao vivo retransmitia os acontecimentos. Observamos a sensibilidade jornalística de uma época e vamos sendo perturbados por esse paralelismo dos tempos da Rua Gay Lussac, onde as ações históricas mais graves, não deixam traços. Mas também onde o passado se re-instaura e se irradia, vemos a comuna, vemos séculos de lutas do proletariado francês transfiguradas nestas barricadas. São barricadas da memória, como irrupção do passado, análise de suas ruínas e fulguração do futuro. Como em *Les amants réguliers* de Phillipe Garrel, também levantam o paralelo com a revolução francesa.

As imagens da rua se intercalam entre o passado tumultuoso e o presente apático. Enquanto Cohn-Bendit fala que a política se faz nas ruas, vemos a “política” sendo feita no passado. E de alguma forma também uma interrogação sobre como se faz a política no futuro. Uma pergunta sem resposta que fica suspensa no conformismo da rua ordenada e pacata num cotidiano sem marcas.

Os carros andam nas ruas em 1977 e são arrastados pelos manifestantes em 1968. Enquanto o texto do jornalista justifica a repressão policial para não prejudicar o trânsito. Surge a frase: *Nassaince d’une légende* (“nascimento de uma lenda”) de um mito, de uma lenda, ou de uma explicação (em francês a palavra guarda vários significados). Ouvimos um jornalista de rádio dizer: “(...) Eles me disseram aqui que eles ouviram que os operários estarão reunidos em Strasbourg-Saint-Denis. (...)”³¹⁷. Este pequeno trecho de voz de rádio, que surge rapidamente depois da frase. Ele refere-se de maneira transversal com a frase. Mas

³¹⁶ MARKER, Chris. op. cit. - p. 71 « (...)et au-dessus de cette barricade flotte, comme au temps de 1848, flotte un drapeau noir, un drapeau rouge. (...) » (tradução nossa)

³¹⁷ MARKER, Chris. op. cit. - p. 73 « (...)Ils m’ont dit ici qu’ils avaient appris que des ouvriers se seraient réunis à Strasbourg-Saint-Denis. (...) » (tradução nossa)

com a clareza que o mito era a revolução e que a imagem apoderou-se do mito e o reificou. Assim, o: “nascimento de uma imagem”.

Surge outro comentário em *over*: “Havia o fogo que continuava a balizar uma circulação imaginária”, enquanto aparecem semáforos e uma placa escrita: LIP (o nome de uma fábrica que Marker iria filmar em *LIP, Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973) e acompanhar sua luta). Toda esta seqüência é uma colagem de citações da cobertura jornalística radiofônica confrontada com certos registros de áudio do momento. Compõe literalmente um mosaico de discursos, que criam uma narrativa compostas de discursos. Na primeira versão do filme, ficava bem evidente uma maneira de demonstrar que foi a repressão policial que fez irromper a amplitude que se viu de ação direta das barricadas na noite de 6 de maio.

Balanco geral e considerações finais sobre o capítulo « Mai 68 et tout ça...»

Neste sub-capítulo interrompemos a análise mais detida, momento a momento do filme, para tentar esboçar algumas conclusões, sistematizações de percurso e apontamentos para o período seguinte de pesquisa.

Pudemos nos últimos seis capítulos desenvolver o levantamento de uma série de procedimentos formais, seria fundamental agrupá-los e investigar seus significados de fundo. De maneira geral, no primeiro capítulo do filme *Du Viêt-Nam à la mort du Che* (“Do Vietnã à morte do Che”) há a circunscrição do processo de formação de um imaginário geracional, sob vários ângulos e de maneira desordenada (histórico, político, social, cultural). Ao mesmo tempo, fazemos o recorrido dos antecedentes que semearam este imaginário, o que conforme nossa hipótese vai configurar uma interpretação da história e um posicionamento do autor.

No segundo capítulo *Mai 68 et tout ça...* (“Maio 68 e tudo isso...”) há uma reconstrução de áudio que cria certa perspectiva das barricadas, o balanço fica explícito: “a noite das barricadas era derrisória” diante do que acontecia no resto do mundo. Ele conclui: “(...) a violência dos enfrentamentos não tem nenhuma relação com o seu seguimento político. (...)”³¹⁸ (Como já havia sido citado anteriormente.) Esta passagem consegue através de uma enumeração, uma coleção de imagens do mundo inteiro de barricadas e mobilizações, (até no Brasil com imagens da morte do estudante secundarista Édson Luís). E é como se o imaginário

³¹⁸ MARKER, Chris. op. cit p. 67 « (...) la violence des affrontements n'a aucun rapport avec leurs suites politiques.(...)» (tradução nossa)

da esquerda se estilhaçasse em fragmentos da vida evanescida das lutas terceiro-mundistas. Surpreendemo-nos a enxergar nos estudantes franceses certa frivolidade, ainda que também um amor irredutível.

Ao mesmo tempo, ela é a cena mais representativa do processo que narrava Valerie Mayioux³¹⁹ sobre a gênese do filme com os acervos do cinema militante mundial. Pesquisar as origens e os significados de cada um destes fragmentos seria um trabalho grandioso para esclarecer todas as implicações desta seqüência, com acesso ao conjunto dos filmes militantes de 68 poderemos ter um panorama mais acertado.

Um detalhe a se destacar é que Chris Marker se refere às ditaduras latino-americanas como regimes fascistas. Na primeira versão do filme terminava-se com uma fala de uma jovem brasileira que dizia: “(...) Nós sempre falamos da repressão na América Latina, mas na realidade, é uma guerra. É uma guerra de eliminação seletiva. (...)»³²⁰ a ênfase final era na luta contra a tortura, referindo-se diretamente ao Brasil. Será necessário concluir uma interpretação diante de toda a discussão que existe sobre a polêmica afirmação de que o totalitarismo militar latino americano tem filiação direta com as ideologias de matiz anticomunista dos nazi-fascistas franceses, alemães, italianos e espanhóis. Ou seja, a reafirmação de uma ligação entre o capitalismo e o fascismo, reunindo esta passagem com o paralelo Espanha/ Vietnã que tratamos no capítulo cinco, retomamos assim esta compreensão de que o fascismo é a verdadeira face do capitalismo. O paralelo é evidente, como dizia Buenaventura Durruti:

“Não existe governo no mundo que lute contra o fascismo para destruir-lo. Quando a burguesia vê que o poder lhe escapa das mãos, recorre ao fascismo para manter seus privilégios. É o ocorrido na Espanha. Se o governo republicano houvesse desejado de verdade por fora de combate os fascistas, já faz tempo que poderia ter feito. Em lugar de combater-los de fato, não fez mais que buscar compromissos e acordos. Inclusive neste momento, há membros do governo que falam de adotar medidas muito mais moderadas contra os fascistas.”³²¹

Porque é fundamental o paralelo, na medida em que, as experiências de resistência e luta de liberação nacional latino-americanas, a exceção de Cuba (que Marker filmara também),

³¹⁹ Ver p.15 deste trabalho.

³²⁰ MARKER, Chris. Ibidem, p. 198 “(...) On parle toujours de la répression en Amérique latine mais, en fait, c’est une guerre. C’est une guerre d’élimination sélective (...)” (tradução nossa)

³²¹ DURRUTI, Buenaventura. Citado por PAZ, Abel. *Durruti en la Revolución española*. “No hay gobierno en el mundo que luche contra el fascismo para destruirlo. Cuando la burguesía ve que el poder se les escapa de las manos, recurre al fascismo para mantener sus privilegios. Es lo que ha ocurrido en España. Si el gobierno republicano hubiera deseado de verdad poner fuera de combate a los fascistas, hace ya tiempo que lo habría podido hacer. En lugar de combatirlos a fondo, no ha hecho más que buscar compromisos y acuerdos. Incluso en este momento, hay miembros del gobierno que hablan de adoptar medidas más bien moderadas contra los fascistas.” (tradução nossa)

foram todas fracassadas. Mesmo sobre Cuba Marker diria que era “a guerra da Espanha que venceu”. Ele sempre parece ter um olhar sensível para se indagar justamente as derrotas políticas que desfilam sobre a história. Arnaud Lambert é um autor que comenta a propósito. No entanto, poder registrar quais pontos quer Marker destacar destas derrotas é um questionamento crucial. Pois começamos assim a entrever como ele interpreta o pensamento socialista e qual a substância, qual o espírito de seu anticapitalismo.

Resumidamente no segundo momento há uma série de entrevistas que revelam o discurso revolucionário da juventude prematuramente amadurecida de lutas que se antecipam ao próprio tempo. A atitude da classe média é de asco e estranhamento.

No imaginário pequeno-burguês a xenofobia francesa se acasala rapidamente com o anticomunismo, Cohn-Bendit é o alvo. Quando a França se depara com esta violência que assolava as ruas do mundo, a derrota das barricadas já faz coro para a reflexão sobre as maneiras como as organizações e forças sociais interagiram entre si, sua derrota é uma interrogação ao futuro. A utopia germina das derrotas, das impossibilidades, das ruínas. Assim, a juventude e certo espontaneísmo político são aqueles espaços, de onde parte um encontro raro entre a imaginação e a ação política. Fazem, por assim dizer, florescer maneiras inusitadas de pensar a realidade suprimindo o impedimento da impossibilidade do socialismo como primazia histórica, tão vigorosa na sociedade atual. Entre os estudantes vai se esboçando uma consciência trágica de protagonizar uma “revolução” cujo sujeito social da emancipação não é ela mesma. A narrativa contraditória vem dos próprios operários, que vão demonstrando como as mobilizações partiram primeiramente dos estudantes, mas que as organizações sindicais oficiais da classe operária francesas, como a C. G. T. (*Confédération General du Travail*/ Confederação Geral do Trabalho) e a C. F. D. T. (*Confédération Federale Démocratique du Travail*/ Confederação Federal Democrática do Trabalho), depois foram obrigadas pela força das bases a se posicionarem.

Há assim, uma radiografia implacável da degenerescência do sindicalismo francês, como consequência direta da falta de visão política, que implicava a atitude stalinista. Como sempre, Marker elege um tema e o aborda e o interroga sob vários ângulos sociais, circundando e enunciando o papel do Poder em vários patamares. No entanto, resta entre as duas forças sociais um abismo. Os operários não vêem claramente o processo como um processo de transformação revolucionária, entre eles e os estudantes existe um descompasso. Assim como os estudantes, de sua parte, desconhecem o papel e a dinâmica da experiência das reivindicações operárias. Ao mesmo tempo em que imprimem na sua imagem do operário um

ideal épico de uma classe mágica destinada a encaminhar a humanidade ao paraíso. No entanto, a solidariedade se estabelece e assistimos a um raro panorama de um novo movimento socialista dissidente da ortodoxia stalinista, que se organiza desde as bases espontaneamente. Adotando formas de luta radicalizadas, como as ocupações de fábrica e de locais de trabalho, e reinterpretando seu cabedal de pautas políticas. Ainda que, contraditoriamente são a C. G. T. e o P. S. (Partido Socialista francês) os grupos mais reformistas que propõem um programa único para uma transição revolucionária.

Há neste instante uma passagem, onde surge uma reflexão sobre o lugar do patrão. Existe uma hipótese de pesquisa onde poderíamos usar esta idéia da supressão do patronato, da supressão do patrão e sua substituição para o papel de um conselheiro técnico, como um paralelo para o cineasta militante que se abstrai dentro do processo como figura de poder.

Destaca-se a passagem em que estudantes abandonam os operários na hora do confronto com a polícia. E seria necessário investigar o caso histórico e a participação de Marker nas filmagens para nos permitir ver o que estava em jogo. Pois, de acordo com nossos estudos, estas imagens são do filme *On vous parles de Flins* (1969-70), onde Chris Marker realiza as imagens e a montagem. E de onde se comenta que houve uma deserção por parte dos estudantes que esturricaram a luta com discursos inflamados, mas que os abandonaram, quando chegara a CRS.

Um pouco antes somos surpreendidos pela imagem de Jean-Luc Godard empunhando uma câmera super oito, “(...) Talvez nós sejamos sempre o esquerdista de alguém... (...)” ³²² diz o comentário. Esta curiosa e furtiva imagem de Godard é uma representação histórica do Godard militante, nessa mesma manifestação ele fora detido pela polícia. No entanto, talvez a imagem não seja a mais apropriada... De acordo com François Nemer: “(...) Godard não filmou nada em 68: sua câmera não tinha película. (...)” ³²³

De modo que esta imagem possui uma espécie de ironia interna, ela é o espelho côncavo da imagem épica do heróico cineasta militante, um espelho distorcido. Marker muitos anos depois em 2005, no texto “Pour Mario” parece fazer uma citação indireta à esse tipo de situação: “Me parecia, às vezes, observar que os comunistas filmavam com bravura e energia a

³²² MARKER, Chris. op. cit. p. 110 “(...)Peut-être qu’on est toujours le gauchiste de quelqu’un...(...)” (tradução nossa)

³²³ NEMER, François. *Godard, (le cinéma)* p. 75 “(...)Godard n’a rien filmé en 68: sa caméra n’avait pas de pellicule.(...)” (tradução nossa)

manivela da história, num aparelho onde alguém havia esquecido de colocar o filme.”³²⁴ Marker neste trecho comenta a solidariedade militante entre Renée Vautier e Mario Marret, mas usa a imagem militante godardiana como uma parábola para exprimir o voluntarismo generoso dos militantes comunistas.

Seria importante deter-se a investigar este diálogo subterrâneo, entre os dois cineastas. Tenho a firme convicção, de que *Tout va bien* (1972) realizado por Godard e Jean Pierre Gorin tem como um dos personagens principais, interpretado por Yves Montand (muito amigo de Marker), um roteirista da *Nouvelle Vague* solidário ao movimento operário em uma fábrica ocupada. Um retrato muito parecido, em alguns aspectos, com um quadro biográfico de C. Marker, sua relação com a Rhodiaceta em Besançon e sua experiência com Alain Resnais, antes mesmo do surgimento da *Nouvelle Vague*. Chris Marker também faz um comentário para Godard com relação aos destinos cruzados de Dziga Vertov e Alexandre Medvedkine em *Le tombeau d’Alexandre* (1992). Ele diz no comentário do filme: “(...) De todos, ele era certamente o mais próximo de você pela ambição e sinceridade. Nós nunca terminaríamos de vos comparar, e algumas vezes de vos opor, não é, Jean-Luc? (...)”³²⁵ Sendo que recentemente no “Second Life” (“Segunda Vida”: Jogo de computador presencial *on line*), em entrevista conosco, C. Marker afirmou abertamente que tudo que ele sabe sobre montagem ele aprendeu com D. Vertov.

Jean Vilar figura no fim do capítulo como a vítima desencontrada de uma fúria adolescente sem alvo definido. O sectarismo da extrema esquerda atingiria os melhores veteranos da arte socialista. Ponto que ele pesca aparentemente ao acaso, mas sua temática como um problema dentro do debate da representação do imaginário da cultura de esquerda vai trazer novos debates ao estudo.

³²⁴ MARKER, Chris. « Pour Mario » 21 septembre 2005 in (Encarte do DVD) *Groupes Medvedkine, Le filme est une arme*, p.11 « Il m’avait semblé quelquefois observer que les communistes tournaient avec bravoure et énergie la manivelle de l’histoire sur un appareil où quelqu’un avait oublié de mettre du film. »(tradução nossa)

³²⁵ POURVALI, Bamchade. *Chris marker* in Les petit cahier, Cahiers du cinéma p. 76 « (...) De tous, il était sûrement le plus proche de toi par l’ambition et la sincérité. On n’en finirait pas de vous comparer, et quelquefois de vous opposer, n’est-ce pas Jean Luc ? (...) » (tradução nossa)

(Jean-Luc Godard filmando Maio de 68 sem filme na câmera)

(Fotograma de *Cuba Si!* (1961)/Dir.: Chris Marker – Fidel Castro em sua fase Robin Hood que leu Marx)

SEGUNDA PARTE

As mãos cortadas

3. Da primavera de Praga ao programa comum

A segunda parte do filme tem o significativo nome de “mãos cortadas”, o mesmo nome de um romance de Blaise Cendrars. É importante em algum momento desenvolver uma interpretação específica deste título. De alguma maneira ele remete à uma citação transversal a peça *As mãos sujas* de Jean Paul Sartre. Mas de alguma maneira, a trajetória que percorremos até agora poderia sugerir que as mãos cortadas foram àquelas que passavam as pedras no Quartier Latin, aquelas que faziam a ponte entre os estudantes e os operários, entre a França e o Vietnã, entre o primeiro e o terceiro mundo. Os *revolucionários dentro da revolução*, ou àqueles que buscava revolucionar os revolucionários, se quisermos (para falar com Dutschke).

Ela começa utilizando-se do mesmo procedimento de montagem paralela entre os tanques que liberavam a Tchecoslováquia dos nazistas e aqueles que invadiam Praga na ocupação soviética. A narração de um documentário de atualidades francês faz o comentário elegíaco das “barricadas da liberdade” de Praga. Há novamente esta parábola que trabalha com associações aparentemente gratuitas. O tanque na liberação dos nazistas e o tanque na ocupação russa. O paralelo dos tanques repõe o paradigma da *práxis*. Não é o tanque em si, mas como ele é utilizado.

As imagens são, assim, o testemunho mais cristalino da prática humana. Suas correspondências partem destes curtos-circuitos que nos permitem assistir a inversão de papéis que vinha tomando a U. R. S. S., mesmo após a morte de Stálin.

Destaca-se a cena do soldado, que dirige o tanque, interpelado pelo povo tcheco: “Irmãos!”, onde surge um fragmento do marinheiro eisensteiniano, ironicamente demonstrado a contradição brutal implicada na constelação ideológica que se oculta no simbolismo soviético. Num momento a entrada russa na Tchecoslováquia era liberadora, no outro uma trágica ocupação.

O filme em seguida vai percorrendo as várias atitudes em relação a Ocupação da Tchecoslováquia. A primeira é de Fidel Castro, que argumenta que:

“(…) o essencial, que aceitemos ou não, é isto: o campo socialista podia permitir o desenvolvimento de uma situação que conduzisse à separação de um país socialista e a queda nos braços do imperialismo? Em nossa opinião, ele não pode permitir e o campo socialista tem o direito de impedi-lo de uma maneira ou de outra. (...)”³²⁶

³²⁶ MARKER, Chris. Ibidem p. 125 « (...) l’essentiel, qu’on accepte ou non, c’est ceci: le camp socialiste pouvait-il permettre le développement d’une situation qui conduisait au détachement d’un pays socialiste et à sa chute dans les bras de l’impérialisme ? A notre avis, il ne peut pas le permettre et le camp socialiste a le droit de l’empêcher d’une manière ou d’une autre. (...) » (tradução nossa)

Durante a fala de Fidel Castro surge novamente a atmosfera de estranhamento com os ruídos de sintetizador feitos por Marker, mas agora as imagens voltam a tremer. É extremamente significativo que ele recoloca este recurso formal, justamente nesta cena. Seria muito importante poder desenvolver porque exatamente nesta cena? Sobre este ponto a comentadora Úrsula Langmann escreve:

"(...) Numa entrevista de 1967, ele ainda sublinha a necessidade de demarcação em relação aos partidos comunistas ortodoxos. (...) mas, um ano mais tarde, já justifica a invasão da Checoslováquia pelos Estados do pacto de Varsóvia; o filme não dá quaisquer explicações sobre o modo como se produziu esta viragem. E, no entanto, isso poderia relacionar-se com uma das conclusões do filme: a da impossibilidade de tomar o poder, e de o conservar, e, simultaneamente, permanecer revolucionário. É evidente que Castro permaneceu no poder na medida em que se submeteu a um poder mais forte, mas já é menos claro o modo como isto se produziu gradualmente em Cuba.(...)"³²⁷

Langmann e seu artigo são essenciais a análise deste trecho e de alguma maneira colocam em perspectiva as primeiras inquietações. Esta explicação ajuda a pensar o que representa esta sismografia, que se repete agora distante dos enfrentamentos de rua. E se formos mais além e retomarmos também nossa interpretação sobre aquela cena e o câmara militante, é o câmara militante que treme de desespero assistindo a contraditória atitude de Castro. Aquele mesmo que representava a luta pela autonomia, aquele que em seu texto ao falar de “revolução dentro da revolução” e de “*contar apenas con nosotros mismos*” (“contar apenas com nós mesmos”) transformou-se em seu contrário. Naquela personagem tragicamente cínica que justifica a ocupação da Tchecoslováquia perante o plenário das forças revolucionárias internacionais.

É ironicamente o P. C. F. (Partido Comunista Francês), o mesmo paladino do stalinismo que irá sair em defesa do PC Tcheco. Aqui temos um intervalo, que já se entrevia nas primeiras imagens do capítulo, a visão do Congresso do PC Tcheco, que apesar de ter sido absolutamente ignorado, acabou acontecendo - quase como uma fábula da utopia concretizada, do que parecia “impossível” - como diz o texto:

« (...) Também, reparem bem nestas imagens: nós vemos alguma coisa que nunca existiu. Um partido comunista que, ao sair do stalinismo, se metamorfoseia e reinventa a democracia socialista, os reacionários diziam que era impossível. Mas é sem dúvida, a coexistência pacífica. (...) »³²⁸

³²⁷ LANGMANN, Úrsula. in “O manual de História idealizado”, *O bestiário de Chris Marker* – p.35

³²⁸ MARKER, Chris. op. cit. – p 130 « (...) Aussi, regardez bien ces images: on y voit quelque chose qui n’a jamais existé. Un parti communiste qui, au sortir du stalinisme, se métamorphose et réinvente la démocratie

Vai ser importante estudar mais profundamente o contexto deste XIV Congresso considerado ilegal pelo P. C. U. S. de Moscou, sendo todos os seus participantes excluídos e perseguidos mais tarde. Mas, de princípio, já podemos ensaiar uma interpretação: todo este capítulo, ainda que com um percorrido tangencial que trata das Olimpíadas e do massacre de estudantes no México, trata de alguma maneira, da prática stalinista. As seqüências são entrecortadas de comentários de Jorge Semprún que faz um recorrido sobre a imagem distorcida do Partido Bolchevique durante a Revolução Russa. Um trecho que me parece especialmente significativo é este:

“(...) Não é um partido militarmente e cegamente disciplinado que tomou o poder, para tomar o exemplo de 17, em outubro de 17... É um partido onde havia liberdade de opinião, liberdade de fração, discussão de frações, onde tudo isso se produzia ao mesmo tempo em que tomávamos o poder. E só bem mais tarde, depois da vitória, que nós codificamos a impossibilidade desta luta interna de opiniões e desta luta dentro do partido. Mas o partido que tomou o poder não é o partido do qual o modelo foi imposto depois no mundo inteiro. É um partido que hoje seria excluído do movimento operário comunista, pelas mesmas razões que nós excluímos no partido comunista tcheco homens e forças que tentam retomar este combate. (...)”³²⁹

O destaque da interpretação da História da Revolução Russa que traz Jorge Semprún nos apresenta uma recusa do entendimento de que aquela disciplina “cega” partidária, que propugnava o modelo stalinista, que aparecia na carta a León Nicod fosse a realidade do Partido Bolchevique no primeiro momento da revolução. Especialmente no ponto que se refere a liberdade de debates entre frações e na questão liberdade de opinião interna ao Partido Comunista. Ou seja, está em jogo o problema do “*centralismo democrático*” leninista. Jorge Semprún não entra no mérito de discutir qual detalhadamente todas as questões do contexto organizativo do partido, nem vamos avançar muito neste ponto por agora. Mas, o debate sobre a estratégia revolucionária leninista e também a experiência bolchevique de 17, são uma chave imprescindível para se decifrar todas as conseqüências que se desenvolvem daí. A pergunta que C. Marker remete a Arthur London ao falar dos processos stalinistas que ressurgem em

socialiste, les réactionnaire disaient que c'était impossible. C'est sans doute ça, la coexistence pacifique. (...) » (tradução nossa)

³²⁹ MARKER, Chris. Ibidem p. 129 « (...) Ce n'est pas un parti militairement et aveuglément discipline qui a pris le pouvoir, pour prendre l'exemple de 17, en octobre 17... C'est un parti où il y avait liberté d'opinion, liberté de fraction, discussion de fractions, où tout cela se produisait en même temps qu'on prenait le pouvoir. Et ce n'est que bien plus tard, après la victoire, qu'on a codifié l'impossibilité de cette lutte interne d'opinions et de cette lutte dans le parti. Mais le parti qui a pris le pouvoir n'est pas le parti dont le modèle a été imposé ensuite à travers le monde entier. C'est un parti qui aujourd'hui serait exclu du mouvement ouvrier communiste, pour les mêmes raisons qu'on exclut dans le parti communiste tchèque des hommes et des forces qui ont essayé de reprendre ce combat. (...)» (tradução nossa)

paralelo em 1937 na Rússia e em 1970 na Tchecoslováquia esclarecem o matiz da firme interrogação que ele endereça ao fenômeno do autoritarismo na esquerda:

“(...) Agora, a etiqueta estalinista não é um perigo, que é de isolar historicamente este fenômeno? Quer dizer de depositar na conta de um conjunto de circunstâncias históricas, que sei eu... de uma época dada, de um país dado, ou é um perigo permanente, contra o qual nós devemos lutar quase a cada instante? (...)”³³⁰

Outro ponto deste debate sobre o stalinismo é a transformação das comparações políticas em comparações militares, ela revela um problema de uma determinada ideologia impregnada nas esquerdas stalinistas de se reduzir tudo a uma abstração binária da luta de classes, de redução da política a uma lógica da guerra. Ao mesmo tempo ela faz a mesma pergunta que figura no filme *Nuit et Bruillard* (1955) de Alain Resnais, onde dizia:

“(...) Nós olhamos estas ruínas como se o monstro do velho campo de concentração estivesse morto sob estes escombros... Nós que fingimos acreditar que tudo isso pertence a um único tempo e a um único país e que não pensamos em olhar à nossa volta e não percebemos o gritar sem fim. (...)”

« On ne sait jamais ce qu'on filme. » (“Nós nunca sabemos o que estamos filmando”)³³¹ Esta conclusão revelada no trecho das Olimpíadas, apresenta uma nova abordagem sobre o problema do estatuto da fotografia e da relação entre cinema e *práxis* humana. Não sabemos também exatamente o que testemunhamos ou tudo aquilo que integralmente significa em última instância cada ato que praticamos. O que assistimos é uma investigação de “signos” que conseguimos identificar apenas distraidamente durante o cotidiano. É recorrente nos filmes de C. M. a fala de que andava o peregrino a buscar “signos” escondidos pelos países longínquos, parábola constante da experiência da *práxis* fotográfica e cinematográfica.

Resta tentar desenvolver a interrogação, de o que na nossa incompreensão da história e o que no exercício da memória pode transformar sobre os paradigmas da *práxis* que havíamos levantado em outras partes do relatório?

No trecho da “*Lettre à quelque camarades*” há um balanço dos maoístas. Escrito como uma carta, no estilo de um acerto de contas. É um tratado sobre o maoísmo francês que, caso a parte, é um fenômeno curioso que se alimentava contraditoriamente de uma imagem especular

³³⁰ MARKER, Chris. Ibidem p. 136 “(...)Maitenant, est-ce que l'étiquette stalinienne n'est pas un danger, qui est d'isoler historiquement le phénomène? C'est-à-dire de le mettre sur le compte d'un ensemble de circonstances historiques, que sais je... d'une époque donnée, d'un pays donné, ou est-ce que c'est un danger permanent, contre lequel on doit lutter presque à chaque instant ? (...) » (tradução nossa)

³³¹ MARKER, Chris. Ibidem p. 131

da Revolução Cultural chinesa que era mais concreta na fantasia da juventude extremista de Paris do que em Pékim. C. Marker fala de uma ânsia incontável de “explicar tudo”:

“(…) Vocês faziam mesmo, um grande caso da luta perpétua entre as duas linhas. Mas ela se decifrava sempre retrospectivamente, e do ponto de vista do vencedor. Vocês praticavam uma dialética ao inverso, que começava pela sua conclusão, quer dizer a palavra da facção dominante, e remontavam impecavelmente à uma origem até ali despercebida.(…)” ³³²

Com os maoístas o debate sobre o sectarismo e stalinismo, o debate sobre a “juventude” e o espírito sectário extremista adquire um novo contorno. A dialética invertida, em sua relação com a narrativa da história tem a característica de partir da palavra da “facção dominante”, do ponto de partida que é sempre do “ponto de vista dos vencedores”. Quando Marker demarca este procedimento constante maoísta, ele insinua talvez uma maneira de reunir suas reflexões sobre o esquerdismo (para usar um termo leninista) e do sectarismo com uma perspectiva da História que ao contrário parte das derrotas e dos fracassos, uma História dos vencidos.

A sequência é o plebiscito para a saída do General De Gaulle e a construção da Unidade Popular. Uma cena importante e representativa é um pequeno comício na porta de fábrica que vira uma briga entre sindicalistas que disputam consignas. De um lado trotskistas que reivindicam “democracia operária” e de outro stalinistas que os chamam de “fascistas”. Um caso típico e emblemático daquela lógica binária que levantávamos no sectarismo stalinista: crítico do sindicato, portanto automaticamente anticomunista e fascista. Vemos nesta cena, de alguma maneira, todo o debate no seu plano mais concreto, mais prático e objetivo, no cotidiano da porta de fábrica. O conjunto destas seqüências apresenta um pouco este caminho de nos perguntarmos sobre nossas diferenças em meio à luta por uma unidade. Há uma seqüência longa com registros das festas e comícios para o programa comum da “*Unité Populaire*” (“Unidade Popular”) na França.

³³² MARKER, Chris. Ibidem p. 145 « (...) Vous faisiez même grand cas de la lutte perpétuelle entre les deux lignes. Mais elle se déchiffrait toujours rétrospectivement, et du point de vu du vainqueur. Vous pratiquer une dialectique à l’envers, qui commençait par sa conclusion, c’est-à-dire la parole de faction dominante, et remontait impeccablement à une origine jusque-là inaperçue. (...) » (tradução nossa)

4. Do Chile ao... quê, ao fato?

“Querido companheiro Presidente seu povo não claudicará, seu povo não abandonará a bandeira da revolução, luta a morte contra o fascismo começou e terminará o dia que tivermos o Chile livre, soberano socialista pelo qual combateu e entregou sua vida. Querido Companheiro Presidente Venceremos!” Beatriz Allende depois do golpe, escrita para seu falecido pai Salvador Allende em Cuba, 1973

Este capítulo do filme, na edição publicada do roteiro em 1978 ‘chez’ *Éditions Maspero*, aparece duas rubricas. Que dividem, entre informações selvagens e informações civilizadas, as cenas que se seguem. Informações selvagens são as cenas filmadas clandestinamente nas prisões políticas do México e o áudio registrado do poema de Soljenitsyne. A informação civilizada são as imagens da festa em Persépolis, imagens da concentração de poder mundial em homenagem ao Shah do Irã, (o mesmo que provocara os confrontos berlinenses da primeira parte do filme). A princípio, estas rubricas sugerem dois estatutos dos materiais de referência da imagem que são incorporados no filme. O critério de selvagem ou civilizado parece provir de um grau de aproximação das imagens com a lógica de produção técnica da indústria cultural e na aproximação com experiências de Poder. É importante destacar que estas imagens, que começavam a chegar ao acervo da ISKRA, compartilham daquela fantasmagoria das imagens do Congresso ilegal do PC Tcheco. “Um dia chegaram estas imagens...” diz o comentário.

Há uma pequena ruptura da narrativa a partir das cenas das festividades do poder, quando um militante norte americano invoca a hipótese da morte na luta revolucionária. Vemos cenas de ficção militante alemã: *L'honneur perdu de Katharina Blum* (“A honra perdida de Katharina Blum”) (1975) de Margarethe Von Trotta e Volker Schlöndorff que retrata a prisão de uma guerrilheira da Fração do Exército Vermelho onde figuravam Andreas Baader e Ulrike Meinhof. Aqui por uma elipse vemos o que C. Marker trata pela rubrica de: *Appel aux morts de ce temps, d’Ulrike à Pierre Overnay* (“Apelo aos mortos deste tempo de Ulrike à Pierre Overnay”). Aparece emblematicamente o que a comentadora Ursulla Langmann com astúcia chama de “coro”. O “coro” surge como uma enumeração melancólica dos “mortos deste tempo”. As muitas faces do Che, que de uma maneira ou de outra, aderiram à estratégia de luta guerrilheira e levaram-na até os últimos termos. Uma espécie de antologia de mártires - são eles: “Ulrike, Tânia, Sarita, Nguyen Van Troi, Javier Héraud, Malcom X, Camilo Torres, Txiki, Victor Jara, Julian Grimau, George Jackson, Carlos Mariguella, Roque

Dalton, Pierre Overney”. A cena corresponde ao momento do ciclo de repressão que já anunciava o preâmbulo *potemkiniano*. Marker como o anjo da história benjaminiano, também parece querer “despertar os mortos e juntar os fragmentos”³³³. Um gesto de passar em retrospectiva - de ver o conjunto - de inventariar, por associações inusitadas, é a ação de através da montagem, parafraseando, “explodir o continuum da história”.

Há um murmúrio religioso no fundo do áudio desta cena. As anotações do roteiro publicado demonstram que as imagens não tem correspondência exata e imediata com o contexto do nome invocado. Numa nota, ressalta alguns fotogramas que mostram um policial filmando do balcão da janela de um apartamento, figura uma insinuação do aumento da repressão e da vigilância política que simbolizava o enterro do jovem maoísta Pierre Overney. A cena mostra o cortejo da L. C. R. (*Ligue Communiste Révolutionnaire*/ Liga Comunista Revolucionária, grupo trotskysta³³⁴) à frente, com suas bandeiras vermelhas se destacando. Diga-se de passagem, na altura, o P.C.F. renegou a morte de Overney, tratando-o como um provocador. Mas esta cena é, ao mesmo tempo, a mais épica de todas.

Nova elipse e estamos, conforme uma placa indica, na “*Direction Départementale du Travail*” (“Direção do Departamento de Trabalho”), vemos os trabalhadores seqüestrando temporariamente os representantes para a negociação da parte da organização patronal. Aqui surge o comentário mais significativo da caracterização do sectarismo que C. Marker parece arquitetar:

“(…) Havia todo um repertório de palavras imbecis como - “gauchos”(esquerdoso), “révisos” (revisionistoso) - para embaralhar a complexidade do conflito numa espécie de sistema binário onde cada um não se definia mais por sua relação com a luta de classes, mas com a guerra de organizações. Era o momento onde atribuíamos às organizações o monopólio da representação de classe, evidentemente não fazia a menor diferença. Como se fosse necessário que um dia nos encontrássemos lado a lado na arquibancada de um estádio tomado por militares para percebermos que tínhamos finalmente alguma coisa a nos dizer. Como se as fronteiras entre as organizações e grupúsculos separassem povoados estrangeiros instintivamente hostis uns aos outros (...) Era menos evidente na base. (...)”³³⁵

O “sistema binário” é essa lógica militantista que determina a perspectiva política dentro da “guerra de organizações”. Também a comparação militar agora se aplica a esquerda

³³³ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história – tese 09” in *Magia e técnica, arte e política*, p. 226.

³³⁴ Conhecido na época como J. C. R. (*Jeunesse Communiste Révolutionnaire*/ Juventude Comunista Revolucionária) manteve-se com o nome de L. C. R., agora como partido até 2008 quando refundou-se sob a sigla de N. P. A. (*Nouveau Parti Anticapitaliste*/ Novo Partido Anticapitalista) cujo principal porta voz é o carteiro e militante socialista Olivier Besancenot.

³³⁵ MARKER, Chris. op. cit. p. 171

dentro da esquerda. *A revolução dentro da revolução* é transformada em guerra interna pelo monopólio da representação de classe. Mas, a última parte deste comentário, já anuncia a derrota chilena, esta “arquibancada de estádio” de extermínio. A falta de unidade da esquerda, abria passagem para a ascensão de uma reação fascista, impressa naquele pequeno fragmento do policial filmando no balcão da janela. A imagem invocada do estádio, esta experiência chilena sob a opressão de Pinochet, é o cume da evidência dos limites da democracia no sistema capitalista. A unidade da esquerda é a reserva possível para, dentro do capitalismo, manter a resistência ao fascismo. Portanto, surge um novo paradoxo, a unidade de esquerda será para revolução social ou para a via eleitoral, qual permite a resistência ao fascismo? Deveria Allende tornar a experiência chilena num processo revolucionário militarizado, deveriam os grupúsculos franceses adotarem uma via chilena como propugnava o PCF? Ou todos para a luta armada, a via revolucionária? Mas o comentário adverte: “Era menos evidente na base”.

Passamos para uma reunião numa fábrica ocupada na França, onde os operários têm de se confrontar com o desafio de retomar a produção e manter o nível de mobilização. Já não se trata das divisões entre tal ou tal organização, mas como manter a ocupação da fábrica e criar as bases da auto-gestão dentro de um sistema capitalista? É a mesma discussão que vai aparecer depois nas fábricas chilenas, evidente que num contexto totalmente diverso e com um seguimento histórico nacional também único. Mas está em jogo o problema da auto-gestão, da democracia direta operária. Qual o legado de maio para o movimento sindical nestes anos? Como viria a ser o desenlace destas rebeliões, do ávido horizonte aberto pelas barricadas? Um militante levanta que se trata de uma “situação nova” e remete-se a morte do primeiro-ministro Georges Pompidou.

Assistimos as imagens do funeral de Pompidou, onde vemos imagens de muitas autoridades internacionais e a câmera se demora em Richard Nixon. O comentário se dirige a Nixon, ele não está a vontade e diz: “(...) “C’est pas *sain*” (“Não é *são*” ou) Não é saudável, o poder... Basta olhar para saber. Ou de comparar com o olho de um gato. Porque *voilà* (eis) a prova de verdade, o critério absoluto: nunca um gato está do lado do poder. (...)”³³⁶ Este comentário é uma das chaves fundamentais de análise sobre a importância do problema do Poder para o nosso cineasta. Literalmente diríamos o Poder é uma doença, ele é pálido. Mas

³³⁶ MARKER, Chris. Ibidem p.173 «(...) C’est pas sain, le pouvoir... Il suffit de les regarder pour savoir. Ou de comparer avec l’oeil d’un chat. Car voilà l’épreuve de vérité, le critère absolu : jamais un chat n’est du côté du pouvoir. (...) » (tradução nossa)

depois vemos a cena dos gatos. O contraponto felino, que faz -como Marker fala de Fidel -, “faz do accidental, legendário”, a incompatibilidade com o poder é representada por uma festividade, organizada pelo Rei na Bélgica, em homenagem aos felinos. O gato aparece representado, ele figura humanizado nas roupas e figurinos, mas o animal não está lá, apenas suas representações. Ele vai aparecer em Minamata envenenado pelo mercúrio. Como uma vítima do Poder. Este axioma: “Nunca um gato está do lado do Poder”, trata-se de uma visão anarquista e libertária dos felinos. Os gatos são alegorias de uma postura política. A questão seria se são os gatos, ariscos e solitários: capazes de se organizar? Estas cenas são acompanhadas pelos sons eletrônicos de Marker, ele aplica a rubrica de “La musique électronique de la Marches de Chats” (“A música eletrônica da marcha dos gatos”).

Na sequência, temos uma cerimônia da empresa Chisso Corporation responsável pelo envenenamento de mercúrio em Minamata, uma cidade no Japão. A cerimônia é interrompida por manifestantes, as próprias vítimas ou familiares de vítimas do envenenamento. Aqui, a visão dos rostos dos gatos e dos garotos nascidos com deformações e demências, registra no campo fotográfico com o close-up do rosto deformado como uma expressão de choque, na medida em que, o *close* do rosto é uma discurso fotográfico de identificação, como foi o caso do garoto africano com o rosto retalhado em outra parte do filme. Mas, em Minamata, Chris Marker figura novamente o gato do lado das vítimas, o que nos remete novamente aos debates da constelação benjaminiana. As vítimas pedem ao poder “que pare de sorrir”. Essa me parece talvez a raiz da melhor explicação para o título em inglês “A grin without a cat” (O sorriso sem o gato), uma referência à *Alice no país das maravilhas* claro. Mas talvez também, o sorriso do poder que torna invisível a resistência felina. O sorriso desaparece com o gato. Este sorriso que não para de sorrir mesmo nos piores desastres, mesmo diante de suas vítimas, o sorriso do poder.

Apenas na segunda versão do filme havia um trecho capital do comentário depois cortado, que devemos reproduzir:

“Até presente, os poderes oprimiam e matavam diretamente. Agora a morte e a demência podem ser um simples subproduto de sua atividade. (...) *Voz de Semprún*: Por toda parte, a luta contra os poderes organizados e tradicionais encontrou o fracasso, a repressão. Então outras formas de ação aparecem, mais diretas, mais locais, nascidas de uma situação concreta. Não se trata mais de tomar o poder num futuro longínquo mas de se opor ao poder no mesmo local onde ele se opõe a você.”³³⁷

³³⁷ MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge* (1993)

Neste trecho lapidar, Chris Marker de alguma forma prefigura alguns dos preceitos preconizados por toda a nova geração de militantes e ativistas hoje, que propugnam consignas como por exemplo: “Think global, act local” (“Pense globalmente, aja localmente”).

Por outro lado, como revela Susan Sontag³³⁸, a Chisso Corporation tentou assassinar um fotógrafo militante W. Eugene Smith para “pôr fim à investigação de sua câmera”, ele vinha fotografando como matéria de denúncia há tempos os desastres químicos que a Chisso provocou em Minamata, quiçá Marker também não faça uma citação interna sobre este caso?

Há uma insinuação ao caso do Watergate, em 1972, e Marker demonstra a apatia dos movimentos da esquerda americana. Larry Bensky resume um pouco uma conclusão, um balanço da geração ou da década, com uma fala que merece ser reproduzida: “(...) E o movimento, o famoso movimento, do qual se fala tanto, dos anos 60, que fez muitas coisas, mas que no fundo não tinha nenhum conhecimento dos métodos de trabalho que poderiam levar à um trabalho na minha opinião bem eficaz. (...)”³³⁹ A necessidade de novas formas de ação e de uma renovação do discurso vai tomar capilaridade nestes momentos, mas são questões que se colocam para todos os movimentos hoje.

É interessante pensar que a recuperação ideológica que a cultura de massa faz do “maio de 68” é toda, de alguma maneira, tentando reduzir a década a uma geração, a uma juventude, a um país. Chris Marker faz uma releitura de suas imagens sobre a marcha de 67 em Washington, onde figurava a esfinge angelical, de que falávamos no primeiro capítulo, mostrando os momentos de confronto da mesma. Sobre este episódio no livro de fotografias *Staring Back* ele escreveu:

“Pentágono, Outubro 1967. Rumores de que trouxeram a Guarda Nacional do sul. Alguma coisa suspeita na coisa toda. Como nós cruzamos a linha tão fácil, no lugar certo, quando todo o Pentágono estava protegido por militares em completa regalia? (...) Norman Mailer foi preso neste lugar, então ele não viu nada, e ele escreveu um livro de 300 páginas sobre o evento. Eu passei todo o dia cobrindo a manifestação, e fiz um filme de 20 minutos. Advinhe quem é o profissional.”³⁴⁰

³³⁸ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. p. 35

³³⁹ MARKER, Chris. *Ibidem* p. 178 « (...) Et le mouvement, le fameux mouvement, dont on parle si souvent, des années 60, a fait peut-être pas mal de choses, mais n’avait au fond aucune connaissance des méthodes de travail qui pouvaient mener à un travail à mon avis très efficace. (...) » (tradução nossa)

³⁴⁰ MARKER, Chris. *Staring Back* p. 11 “The Pentagon, October 1967. Rumor has it that they brought U.S. marshals from the south. Something fishy in the whole thing. How come we crossed the line so easily, at the right place, when the whole Pentagon lawn was held by military in full regalia? (...) Norman Mailer was arrested on the spot, so he didn’t see anything, and he wrote a 300 page book about the event. I spent the whole day covering the demo, and I made a 20 minute film. Guess who’s the pro.” (tradução nossa)

Há no questionamento do filme sobre a marcha do Pentágono, uma idéia de que uma parte grande das ditas vitórias dos anos sessenta, foram mais simbólicas do que qualquer outra coisa, como aquela marcha. De modo que assim faz uma recomendação sobre o filme *La sixième face du Pentagone* (1968) onde ele teria exaltado a marcha, pergunta-se se as vitórias não foram da mesma ordem. Mas no trecho de *Staring Back* há de uma maneira geral, uma *blague* sobre o papel da experiência e da vivência, enquanto memória e trabalho, em dois casos: o livro e o curta-metragem. A anedota mostra certa disparidade dos tempos da linguagem na imagem e no texto, certa inocência da experiência dentro destas práticas. Aquele que não passou pela experiência escreve um calhamaço, enquanto aquele que cobre toda a manifestação faz um curta. Quem é o profissional, nesta tentativa de reconstituição? Qual memória está em jogo, qual linguagem é a mais apropriada? O que legitima este ou aquele discurso?

Efetivamente algo da febre de 68 inebria sua narrativa. Ao ver o testemunho de Larry Bensky, lado a lado, com uma volta ao caso de Douglas Bravo na Venezuela. A opção guerrilheira aqui é revisitada através de Douglas Bravo e Regis Debray. Debray é entrevistado na prisão na Bolívia. Um corte brusco, notícia de jornal, passagem para Debray liberado entrevistando Salvador Allende no Chile, que testemunha seu primeiro encontro com Fidel Castro e a Revolução Cubana. Marker faz uma montagem paralela entre cenas de Allende se refere a Fidel como “uma catarata humana”. Este comentário aparentemente retirado do filme *On vous parle de Chili: ce que disait Allende* (1973), com uma montagem paralela de *Cuba si!* (1961) é a deixa para que Marker faça um interregno sobre a figura teatral de F. Castro. O que permite ele apresentar uma sequência de anedotas que faziam de acordo com o comentário, transformar o “acidental em legendário”. A receita de lasanha e o caso dos microfones. A anedota do microfone é seguida de um discurso de Fidel que defende agora uma institucionalização da revolução. O final da anedota, que mostra a rigidez do microfone russo, rima a atmosfera frígida da recepção russa com a transformação do ideário político de Fidel, através dos fotogramas que mostram a austeridade luxuosa e militarista do primeiro Congresso do Partido Comunista Cubano. Enquanto na primeira parte do filme Fidel defendia que, como dizia o comentário: “o partido não é mais a expressão única da vanguarda” (“*le parti n’est plus l’expression unique de l’avant-garde*”) agora ele afirma que:

“(...) O partido resume tudo. Nele se sintetiza todos os sonhos de todos os revolucionários. (...) Ele é nosso educador, nosso professor, nosso guia e nossa consciência vigilante quando nós mesmos não somos capazes de ver nossos erros, nossos defeitos e nossas limitações. (...)”³⁴¹

Esta mudança de Fidel, que o faz transitar da figura que sintetizava a anunciação de uma nova era para as dissidências do stalinismo, do surgimento de uma nova esquerda, para o defensor do partido como “consciência vigilante”. A anedota se formaliza na imagem das mãos de Fidel. As mãos dele vão da historieta da receita de lasanha, até o constrangimento das mãos sem o reparo dos microfones. Entre a lasanha e a oratória, Marker insere na versão do filme de 1977 e 1993, depois foi retirada entre outras imagens de cobertura de Fidel, uma imagem onde ele aparece segurando uma bazuca. Esta cena é cortada na última montagem. De resto, o gesto de se ocupar as mãos com microfone, uma espécie de sintomática inconformidade do guerrilheiro selvagem dos bosques e da Sierra Maestra com os postos formais de poder. O gesto espontâneo, o gesto ritual vai confrontar-se com os gelados microfones soviéticos. A mão vira uma alegoria da contraditória trajetória de Castro, que vai se adaptando, de microfones em microfones, até a “institucionalização”.³⁴²

Desta curva temática se desdobra os comentários sobre a impossibilidade de se repetir a experiência da vitória guerrilheira cubana. É sintomático que o representante do PC Venezuelano será o defensor da via Allende de Unidade Popular, é aquele que rechaça a solução cubana, sob o argumento de que os governos na América Latina já estão preparados para reprimir os focos guerrilheiros, um dispositivo antiguerrilheiro do imperialismo. A via chilena é a “antítese da revolução dentro da revolução cubana”.

Enquanto isso um representante da C. I. A., que testemunhava sobre a morte de Che na primeira parte do filme, defende os mesmos argumentos sobre a impossibilidade da fórmula cubana. Mas a liderança chilena diz que a via da Unidade Popular é mais indestrutível contra o imperialismo, tragicamente um ano depois há o golpe.

Esta é a deixa para a entrada na “Espiral” chilena. Chris Marker na década de 70 havia feito o filme sobre o golpe militar *La spirale* (1975) com Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel e Valérie Mayoux. Em *Le fond de l'air est rouge* (1977). Marker coloca a posição do P. C. F. colocando que a via chilena é a prova da exatidão dos programas do P. C. na França. “A experiência chilena confirma a tese do partido comunista francês.”

³⁴¹ MARKER, Chris. Ibidem p. 185

³⁴² É bom lembrar que um filme de Marker onde as mãos também são obsessivamente colocadas em quadro é *La solitude du chanteur de fond* (1974) sobre Yves Montand.

A cena principal de Allende é a que segue. Sua visita a uma fábrica em Santiago, uma empresa estatizada de Sumar em 1972. Um trecho longo de seu discurso apresenta uma maneira completamente diversa de comportamento de um projeto de poder. Allende reivindica uma cumplicidade na construção da autogestão da fábrica. Incita a horizontalidade, a consciência e a politização. Nesta fala, Allende já antecipa que muitos o queriam morto.

Corte e vemos a última imagem filmada de Salvador na varanda do Palácio de la Moneda no dia 11 de setembro de 1973. A sugestão da morte dele é singela e sutil, feita com humor – os dados já haviam sido lançados. Ocorre uma súbita elipse, presume-se o golpe e temos Beatriz Allende em Cuba, filha do presidente chileno. Ela se esconde melancólica atrás dos mesmos legendários microfones que tanto freqüentava Fidel, vemos dois gestos diferentes diante do objeto icônico do discurso. Em sua fala Beatriz novamente se refere à luta contra as ditaduras militares latino-americanas como uma resistência contra os fascistas. Beatriz se suicida quatro anos depois, como seu pai. Allende aparece acenando de um carro e escutamos ele comentar o olhar de Chiun lai e Che Guevara que guardavam: “força interior, firmeza e ironia”. O comentário sobre o olhar destas personagens nos remete ao longo momento que a câmera se derrama por Isabel Allende, ela também encarnava o pesadelo da história, chorava como Zapotek.

O fim do filme guarda este comentário extremamente complexo, circunstanciado entre imagens dos primeiros de maio de anos, até que em 77 marca-se, o que ele se refere como, o “fim da união da esquerda”:

“O sonho comunista terminou, o capitalismo ganhou a batalha se não a guerra. Mas uma lógica paradoxal fez com que os mais aguerridos opositores do totalitarismo soviético, essa gente da Nova Esquerda a quem este filme é em grande parte dirigido caíram na mesma armadilha. A oposição de esquerda morreu com o stalinismo. Estavam ligados dialeticamente ligados como a rã e o escorpião do filme de Orson Welles. Era o seu caráter.”

Este final mudou várias vezes ao longo dos anos. Na primeira edição, terminava com um trecho curto, com testemunhos do movimento feminista e um apelo contra a tortura na América Latina, um trecho de mulheres brasileiras que foram vítimas da tortura. Na segunda e na última versão, há um comentário retrospectivo das montagens, como se o filme fosse um obra aberta em eterna reconstrução, um filme que se finaliza dentro de um filme antigo, sempre se atualizando. Obra aberta, com auto-comentários retrospectivos. Em constante processo de criação e análise crítica da realidade. Levantam-se palavras novas como: “AIDS, Thatcherismo, *Perestroika*, etc.” Como nas cenas de Narita, em *Sans Soleil* (1982), àqueles que

mais estudaram o funcionamento do capitalismo foram os primeiros a preencher suas fileiras, como aparece também na “Carta a alguns camaradas” da terceira parte do nosso filme. A União Soviética que tinha sido combatida em nome dos “direitos humanos” era derrotada pela “economia de mercado”, inversão trágica dos esforços legados das dissidências. As referências a uma época onde era compreensível seqüestrar um embaixador reposicionam uma transição de valores, onde a violência contra o capitalismo e a violência capitalista possuem dois pesos duas medidas, conforme os tempos futuros abstraem qualquer alternativa à democracia burguesa. A inserção do trecho da entrevista de Maria Augusta Ribeiro, uma das militantes trocadas no seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, que figura em *On vous parle du Brésil: Tortures* (1970). Nas duas primeiras versões ela é o gancho para se remeter à uma “guerra de eliminação seletiva fascista”, na última versão esta passagem é cortada.

O caráter da rã e do escorpião, que Marker comenta, provém da fábula contada no filme *Mr. Arkadin* (1955) de O. Welles. Em entrevista com A. Bazin para o *Cahiers du Cinéma* em 1958, Welles fala que o caráter do escorpião é o de uma dignidade trágica, de alguém que assume a responsabilidade de seus erros. O que é isso? Fica pouco claro. É como uma espécie rara de estetização da moral. Ele fala de um charme do caráter do crápula, que se admite um crápula, destaca sua força dramática, sua dignidade trágica. Ele diz:

“(…) O objetivo desta história é dizer que o homem que declara diante do mundo: eu sou como sou, é pegar ou largar, este homem tem um tipo de **dignidade trágica**. É uma questão de dignidade, de volume, de charme, de envergadura, mas isso não se justifica. Em outros termos, essa história deve ser entendida como servindo um objetivo dramático, e não como justificando Arkadin ou o assassinato. E não é por puritanismo que sou contra o crime. Eu sou contra a polícia, não se esqueça. Da minha maneira, eu sou muito próximo das concepções anarquistas e aristocráticas. Qualquer que seja o juízo que você tenha sobre a minha moral, você deve tentar descobrir o aspecto essencialmente anarquista e aristocrático. (...)”³⁴³

Às vezes, tentando interpretar este trecho do filme em que se cita Welles, parece que C. Marker, de alguma forma, deixou uma pista endereçada à esta entrevista, ao fazer a citação meta-cinematográfica sobre o filme *Mr. Arkadin* (1955).

³⁴³ WELLES, Orson. in *Les entretiens – La politique des auteurs, Cahiers du Cinéma*, 1958 p. 226 «(…) Le but de cette histoire est de dire que l’homme qui déclare a la face du monde: je suis comme je suis, c’est à prendre ou c’est à laisser, que cette homme a une sorte de dignité tragique. C’est une question de dignité, de volume, de charme, d’envergure, mais ça ne le justifie pas. En d’autres termes, cette histoire doit être entendue comme servant de but dramatique, et non comme justifiant Arkadin ou l’assassinat. Et c’est ne pas par puritanisme que je suis contre le crime. Je suis contre la police, ne l’oubliez pas. A mon sens, je suis très proche des conceptions anarchistes e aristocratiques. Quel que soit le jugement que vous portiez sur ma morale, vous devrez essayer d’en découvrir l’aspect essentiellement anarchiste et aristocratique . (...)» (tradução nossa)

Ao dizer que, o caráter se afirma pelo charme, ao destacar o seu objetivo dramático e não moral, Welles parece esboçar uma crítica estética do juízo. Por outro lado, a advertência de nunca interpretá-lo sobre um juízo moral, mas sempre tentar descobrir um aspecto essencialmente anarquista e aristocrático, parece uma advertência, por encomenda, aplicável também a obra markeriana. Portanto, quiçá aí poderia haver implícita alguma identidade. Na primeira versão esta parte do texto está ausente, passa-se da brasileira para Portugal na revolução dos cravos, com gritos em português de: “o povo unido, jamais será vencido.” Marker fala neste trecho de nova esquerda, mas também de oposição de esquerda e assim, pode-se observar que no âmbito político, a gênese da nova esquerda de 68 está toda na experiência da oposição de esquerda, que vai da Rússia à Espanha até as novas esquerdas. Daí se pensarmos a alegoria do grito mudo do marinheiro, este grito vai se direcionar também como uma alegoria dos marinheiros de Kronstadt, que em 1921 foram um dos primeiros levantes socialistas libertários contra a ascensão do autoritarismo bolchevique e o fechamento dos *soviets*. Foi um dos gritos pioneiros pela defesa da revolução socialista democrática na Rússia soviética. Apenas para ilustrar, Voline, historiador anarquista da revolução russa, diz: “No labirinto complicado e tenebroso dos caminhos que se oferecem às massas humanas em revolução, Kronstadt é um farol que ilumina o bom caminho.”³⁴⁴

O filme termina voltando ao começo. Diz o comentário: “Assim nosso autor se maravilha com os recursos da História que demonstra sempre ter muito mais imaginação do que nós.” Enquanto assistimos uma feira de vendas de armas, muito semelhante se formos pensar àquela que vimos na Escola das Américas no começo do filme, só que agora com armas de destruição em massa como lança mísseis, etc.

Por outro lado, esta frase instaura uma maior amplitude da abertura da obra. A frase marca, circunscreve e parece dizer: “o filme não tem fim, a história sempre vai ter mais imaginação que nós, até que tenhamos mais imaginação que ela”, mas talvez aí, já não seja mais um filme.

Na segunda versão do filme, havia ainda uma frase solta que dizia: “Adivinhe contra quem elas serão usadas?” A cena é acompanhada da clássica canção “Les temps des cerises”, hino da Comuna de Paris. Hino que faz uma referência a cena de recolhimento dos cadáveres na semana sangrenta, mas fala também de um princípio de esperança. Esse tempo de cereja de alegria e de luta, de sangue e de morte, ainda voltará, como a primavera.

³⁴⁴ VOLINE. *La révolution inconnue*, p. 506. « Dans le labyrinthe compliqué et ténébreux des chemins qui s’offrent aux masses humaines en révolution, Cronstadt est un phare lumineux qui éclaire la bonne route »

O título deste último capítulo é “Do Chile, ao... quê, ao fato?”, ele termina com uma interrogação, aceitaremos os fatos, tais quais foram impostos? A interrogação guarda um sentido amplo, se nunca sabemos exatamente o que filmamos o que vivemos. Se a história continuará tendo sempre mais imaginação que nós, permanecerá inquieta apenas esta hipótese da dúvida tentando por sobre a imagem se arrancar das telas e inundar de espírito crítico a paisagem desértica do esquecimento.

A maior parte dos clássicos dos documentários de guerra terminam com a visão de um cemitério. De acordo com Susan Sontag,³⁴⁵ desde o filme *J'accuse* (1919) de Abel Gance, este recurso serve como síntese das consequências da guerra. Em nosso filme, os lobos solitários, signos do lado jardim, seu bestiário de imagens utopistas, também vítimas de uma guerra de extermínio seletivo, muitas vezes com as mesmas armas utilizadas contra a esquerda e as guerrilhas dos sessenta, são uma alegoria destes sobreviventes. Mas o deserto, esta paisagem apática, solar e silenciosa, figura como um cemitério sem lápides dos insurgentes, o deserto é o cemitério dos mortos sem sepultura desta guerra seletiva. Não à toa, é também o cenário de *Punishment Park* (1971) de Peter Watkins, (filme que também irá tratar esta caça indiscriminada aos subversivos dos sessenta). O novo inóspito campo de batalhas não está acessível às câmeras e não deixará rastros, como as areias de um deserto. Marker tentará fixar o passado para reconhecê-lo, mas já anunciava Benjamin: “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz”, fixá-la depende de um gesto coletivo e sua realização política, irrupção do *continuum* da história, só virá fora das telas, quando encontrarmos as peças perdidas desse complicado quebra cabeça.

São Paulo, 2010

(The missing place in “X-plugs” *Immemory* de Chris Marker)

³⁴⁵ SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros., p.

QUARTET

POR REVOLUCIONARIO

(André Malraux em colagem de gravura de Goya)

(Chris Marker em Maio de 68)

(Primeiro de Maio em Paris, dois tempos/ Fotos: Chris Marker)

(Chris Marker e Alain Resnais jovens)

Agradecimentos

As inquietações que incitaram as primeiras pesquisas sobre cinema-militante nasceram do processo de luta do M. T. S. T. (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto). Foi filmando suas ocupações e atos que comecei a levantar as questões que me levariam ao Chris Marker. Seria necessário começar agradecendo a todos esses, que um pouco a cada dia, ajudam a deixar o fundo do ar um pouco mais avermelhado. Estes que me ensinaram a perder as fronteiras que dividiam a palavra luta, da palavra poesia e outras que dividem a palavra cinema, da palavra vida. (Em especial Sérgio e Joel Carosi, Fernando, Danilo, Marco, Tia Maria, Paulo, Tonho, Guinão, Helena, Jeff, Rômulo, Japonez, Juliano, Zezito, Cooperifa, turma do FELCO (Festival Latino Americano da Clase Obrera), Centro de Mídia Independente), M. S. T. entre tantos outros.)

Esta dissertação seria impossível sem a enorme contribuição de Emi Koide, colega que com generosidade e companheirismo sem proporções dividiu comigo todo o acesso ao imenso material de documentação sobre o autor e a obra que vem recolhendo ao longo de sua riquíssima pesquisa. Grande parte do material ao qual tive acesso se deve a ela e por essa fraternidade sou eternamente agradecido, por termos juntos dividido as buscas e a aproximação sinuosa dos mistérios do “sensei” Chris Marker.

Gostaria de agradecer imensamente pela paciência, pela preocupação na orientação, durante o difícil trabalho de parto desta tese, a meu orientador Prof. Dr. Rubens Machado Jr.. Cuja inspiração, o cuidado, o respeito e a liberdade foram sempre de um encorajamento sem igual. Para mim, poder compartilhar de nossos debates sobre o cinema, a vida, a cidade e as vanguardas durante estes curtos

anos foi um privilégio incalculável. Também foi ele que conseguiu apontar intuições cruciais que estão nos fundamentos mesmos do texto.

Agradeço a Prof. Dr. Eduardo Morettin pela leitura e pelas considerações da qualificação que foram de imensa ajuda. Também por ter me introduzido aos debates de Marc Ferro, que já virou uma referência fundamental no meu trabalho teórico. Além de ter dividido comigo obras sobre Chris Marker de difícil acesso no Brasil, como foram o caso do livro de Arnaud Lambert *Also known as Chris Marker* e *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Gostaria também de agradecer a oportunidade do contato com seu grupo de estudos Cinema e História, que me ajudou a por um pouco mais as idéias no lugar.

A Prof. Dr. Olgária Mattos, “sensei” das artes ocultas da teoria crítica franckfurtiana, cujos apontamentos foram tão valiosos e cuja atenção inestimável foi extremamente inspiradora. E devo confessar muitas vezes ter ficado em dúvida se Chris Marker, na verdade não era uma ficção fantástica inventada em meio aos debates de uma de suas aulas sobre Benjamin ou a Filosofia Antiga na minha graduação no Departamento de Filosofia da USP.

A Prof. Phillipe Dubois solidário e generoso, que nos abriu caminhos em Paris.

A Inger Servolin pela generosidade do contato, a Bruno Muel pela entrevista e franca disponibilidade de manter viva a memória da luta. A Christiane Succab Goldmann, descoberta de uma cineasta que me inspira e pelas conversas que fizeram Marker mais humano para mim.

A Fernanda Murad por ter contribuído para uma revisão na qualificação e pelos debates apaixonados sobre o cinema africano.

A Ananda pelas conversas sobre o mundo felino e a paixão comum por Chris Marker.

A Fernando Frias, amigo e companheiro com quem as conversas sempre me ensinaram a não me esquivar dos dilemas do coração do nosso tempo.

Aos colegas de departamento, em especial para Joel Yamagi que me apontou o texto lapidar de Orson Welles sobre *Mr. Arkadin*. Mostrando-se quase uma enciclopédia cinematográfica.

A Adilson Mendes que me emprestou o livro sobre *Loin du Vietnam* de Laurent Véray.

A Prof. Dr. Ismail Xavier pelo convite para participar do Grupo de Estudos e pelos debates em sala de Aula.

A Prof. Dr. Luiz Renato Martins pelos filmes de maio de 68.

A Isabel Ribeiro e Carioca que me receberam em Paris e me abrigaram e me apoiaram em tantas dificuldades. À Brenda Ohana companheira que me apoiou por ali, Jean-Luc, Remy. A Hugo Moreno, pelas conversas sobre Pablo e o trotskismo. A Michael Löwy e Heleni pela entrevista e pelas conversas e livros. Ao Miguel pela acolhida em Pigalle. A Daniela pelos contatos com o NPA. As amigas em Portugal, Rita e Leonor sempre queridas e a Zezinha minha madrinha. Ao Timbó. A Claude Dubar: *Parce qu'on enterre pas Mai 68*, pelo maravilhoso trocadilho.

A Lisa, Nandão, Joana (Leilita), Fernão, Thai, Thiago, Camilo, Andréia (Thiago e Ivan), Lúcia, Gabi, Helena, Milton, Fausto, Douglas, Wilk, Caio, Maria, Nina, Pedro, Bruno, Diogo, Bruninho, Gegê e todos os amigos e amigas queridos pelo apoio e pelo carinho e pelas soberbas conversas, pelas amizades inspiradas.

A Betty Mindlin segunda mãe e madrinha que me apoiou tanto e sua família, em especial a memória do Dr. José Mindlin que por entre seus livros me aventurei primeiro nos labirintos sublimes dos séculos em páginas.

À minha Mãe Ângela tão querida, a quem não sei por onde começar, muito menos por onde terminar de agradecer e sem quem, nada disso jamais poderia ter sido feito, por seu apoio, por sua paciência, por seu carinho e por sua solidariedade infinita tão inspiradora para continuar a lutar sempre contra o extermínio da memória e do povo pobre da periferia.

Ao meu Pai Mauro cuja memória, sua e de sua geração, também se tenta transfigurar aqui, de uma maneira ou de outra, e a quem quero ver iluminando com um sorriso de novo a cidade.

Ao Chris, felino sensei, com a certeza de que nem todas as páginas do mundo lhe alcançarão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. Traverses 33-34: *Politique fin de siècle*. Paris : CCI – Centre Georges Pompidou, 1985, 248 p
- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. "A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas", in *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T.W. "Crítica Cultural e Sociedade". In: T. \v. Adorno. São Paulo: Ática, 1986.
- "Sociologia da arte e da música", in *Temas Básicos da Sociologia* (Adorno e Horkheimer, orgs.), São Paulo: Cultrix, 1978.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, Col. Espírito Crítico, Editora 34, São Paulo, 2003.
- ADORNO, Theodor. "A posição do narrador no romance contemporâneo", in *Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980 ("Os Pensadores")
- Allemagne* par Joseph Rovin Ed. Du Seuil. Paris:1964.
- ALMEIDA, Jane de (Org.) *Grupo Dziga Vertov*. Ed. Witz. São Paulo: 2005
- ALTER, Norma. *Chris Marker*. Ed. University of Illinois Press Urbana and Chicago : 2006.
- AMENGUAL, Benjamin. *Le Cuirassé Potemkine* pg. 176-222 in *Que viva Eisenstein!*. Paris: L'Age de l'homme, 1980.
- ASTRUC, Alexandre. *Alexandre Astruc par Raymond Bellour*, col. Cinéma d'aujourd'hui, Ed. Seghers, Paris: 1963.
- ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo, Ecrits (1942-1984)*, Ed. L'archipel, Paris: 1992.
- AUERBACH, Erich.. "A representação do realismo na literatura ocidental" in *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1971
- AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Éd. Images modernes. Paris : 2005.
- BAECQUE, Antoine de. *GODARD, biographie*. Éd. Grasset. Paris : 2010.
- BAZIN, André. "Le nouveau cinéma français" in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris : Cahiers du cinema, 1998.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, Paris: 2004.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1995, pp. 197-221
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. 1 - Magia e Técnica, Arte e Política, Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. 2 – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas, v.1, 2 e 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- BENSAID, Daniel. *Os irredutíveis, Teoremas da resistência para o tempo presente*. Ed. Boitempo. São Paulo: 2008
- BERNARDET, Jean Claude, História? In: *Cineastas e imagens do povo*. 2ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 243 – 251.
- BESSY, Maurice. *Orson Welles par Maurice Bessy*, in Col. Cinéma d’aujourd’hui . Ed. Seghers : Paris, 1963.
- Brésil* par Pierre Joffroy Ed. Du Seuil. Paris: 1968.
- BRETON, André e TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*/. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- BURGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Ed. Cosac Naify. São Paulo: 2008.
- COHN, Sergio; Pimenta, Heik. (orgs.) *Maio de 68*. Rio: Azougue (Encontros), 2008.
- COHN-BENDIT, Dany. *Nós que amávamos tanto a revolução*. Ed. Brasiliense. São Paulo 1986.
- COHN-BENDIT/ DAMMANN, Daniel e Rüdiger. *La rebelión del 68*. Ed. Global Rhythm Press, mayo, Barcelona: 2008.
- COUREAU, Didier. “Poétique filmique de la noosphère (Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001)” in */Le essai et le cinema*. Paris: Champ Vallon, 2004.
- COWIE, Peter. *Revolution!, the explosion of world cinema in the 60’s*. Ed. Faber & Faber. London: 2004.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Ed. Contraponto. São Paulo: 2003.
- DELAYE, Michel. “La chasse a l’i.” In *Cahiers du cinéma* No. 146 agost. 1963.
- DESTANQUE; IVENS, Robert ; Joris. *Joris Ivens ou la mémoire d’un regard*. Éd. BFB. Paris: 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position, L’oeil de l ‘histoire, I*. Les Éditions de Minuit. Paris : 2009.
- DUBOIS, Philippe . *Théoreme, recherches sur Chris Marker*. Paris : Sorbonne nouvelle, 2002
- Editado por Chris Marker, Col. Petite Planète
- ESCUADERO, Garcia. *Cinema e problema social*. Lisboa: Ed. Aster s/d.
- FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.).
- FERRY, Luc; RENAUT, Alain. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. tr. R. Markenson & N. N. Gonçalves. São Paulo: Ensaio, 1988.
- FREDERICO, Celso. *Sociologia da Cultura*, Lucien Goldmann e os debates do Séc. XX. Ed. Cortez. São Paulo: 2006.
- FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. trad. Ebréia de Castro Alves. Rio: Rocco, 2008.
- GALLAS, Helga. *Teoría marxista de la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores SA. 1973.
- GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyages à travers les médias*./ Paris :

L'Harmattan, 2001

GODARD, Jean Luc e BERGALA, Alain. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. tomo I e II, Paris: Cahiers du Cinema, 1998

GOMES, Paulo Emílio Salles. "Plataforma da nova geração", in *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. SP: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 77.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. Ed. Paz e terra/Cinema. Rio de Janeiro: 1984.

GUILLAUME GRIMAUD, Geneviève. *Le cinéma du Front Populaire*. Ed. Pierre Lherminier, Paris: 1986.

HABIB, André & PACI, Viva in *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Ed.: L'Harmattan. Paris : 2008

HENNEBELLE, Guy. "Du Vietnam a Besançon" in *Cinéma* No. 121 déc. 1967. pg. 11-13.

Japon par Yéfime Ed. Du Seuil. Paris: 1960.

JOFFRIN, Laurent. *Mai 68 Histoire des événements*. Éd. Du Seuil. Paris: mai de 1988.

KEHL, Maria Rita e BUCCI, Eugênio. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAMBERT, Arnaud. *Alson known as Chris Marker*. Ed. Lepointdujour. Paris: 2008.

LANGLOIS; MYRENT, G. P., G. *Henri Langlois, Premier citoyen du cinéma*. Éd. Denöel. Paris: 1986.

LAYERLE, Sébastien. *Cameras em lutte em Mai 68 « Par ailleurs le cinéma est une arme... »*. Éd Nouveau Monde. Paris: 2008.

LE GOFF, Jaques. "Memória" e "Documento/ Monumento" in *Enciclopédia 1. Memória – História*. Ed Einaudi. Lisboa: 1984.

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

LEFEBVRE, Henri. (et al) *A irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial*. São Paulo: Documentos, 1968, 203 p.

LEVY, Jacques. "Chris Marker: L'audace et l'honnêteté de la subjectivité" in *CinémaAction* – No. 41 Le documentaire français. 1987.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle.(org.) *L'essai et le cinema*. Ed. Champ Vallon. Paris: 2004.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

LUISA ORTEGA, María & WEINRICHTER, Antonio (ORG.) *Mistère Marker, pasajes en la obra de Chris Marker*. Ed. T&B Editores. Barcelona : 2006.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion, 2005.

MACBEAN, James Roy. *Film and Revolution*. Indiana University Press. Ontario: 1975.

- MANET, Eduardo in "Chris Marker" in *Cine Cubano/No. 4* Año 1, diciembre-enero: Habana, 1960.
- MARDORE, Michel. "Conga no" in *Cahiers du cinéma* No. 152 fev. 1964.
- MARKER, Chris *Le Dépays*, Ed. Herscher Format/ photo. Paris: 1982.
- MARKER, Chris *Le fond de l'air est rouge – Scènes de la troisième guerre mondiale, 1967-1977*, Ed. ISKRA & Ed. Maspero. Paris : 1970
- MARKER, Chris *Silent Movie*. Ed. Wexner Center for the Arts, Ohio State University. Columbus: 1995.
- MARKER, Chris *Staring Back* Ed. Wexner Center for the Arts, Ohio State University & MIT presse, Cambridge/ Massachusetts/London, England: s/d.
- MARKER, Chris, encartes dos DVD's: "Le fond de l'air est rouge"/ "Sans soleil"- "La jetée"/ Le tombeau d'Alexandre"/ "Le chat perchés"
- MARKER, Chris. "**A free replay (notes on *Vertigo*)**" s/r
- MARKER, Chris. *Commentaires I.* /Paris: Editions du Seuil, 1961.
- MARKER, Chris. *Commentaires II.* /Paris: Editions du Seuil, 1967.
- MARKER, Chris. In *ESPRIT*:
- No.153, p. 282 – "Corneille au cinema"
- No. 157, p.1097 – "Le passager clandestin."
- No.182, p. 368 – "L'esthétique du dessin anime"
- No.146, p. 1 – "La civilisation du Digest - Sauvage blancs seulement confondre"
- No. 156, p. 862 – "Fêtes de la victoire".
- No.158, p 297 – "Le rosier de Madame Isou".
- No. 162, p. 967 – "Cachez donc les poetes".
- No. 173, p. 694 – "Orphée".
- No. 175, p.88 – "Crois de Bois et chemin de fer".
- No. 178, p 599 – "Réunions contradictoires".
- No. 179, p. 764 – "Petite suite sur thème de chansons"
- No. 190, p 840 – "La passion de Jeanne D'arc".
- No. 224, p. 440 – "On the waterfront"
- No. 186, p. 78 – "Le chat aussi est une personne".
- MARKER, Chris in *POSITIF* No. 391, 1993. "Six lettres à Alexandre Medvedkine (Le Tombeau d'Alexandre)"
- MARKER, Chris. *Le dépays*. Paris: Éd. Herscher, 1982.
- MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge: Scènes de la troisième guerre mondiale. 1967-1977*. Paris: Maspero, 1978.
- MARKER, Christian. *Giraudoux par lui-même*, Éd. du Seuil, Paris s/d.

- MARKER, Christian. *Le coeur net* (roman). Ed. Du Seuil. Suíça: 1960.
- MORIN, Edgar/ LEFORT, Claude/ CASTORIADIS, Cornelius. In *Mai 68 La brèche suivi de vingt ans après*. Ed. Fayard. Paris : 2008.
- MORINONE, Isabel. *Cinema e anarquia*. Ed. Azougue. Rio de Janeiro: 2009.
- NEMER, François. *Godard (le cinéma)* Ed. Gallimard Paris : 2006.
- NIN, Andrés *A guerra civil da Espanha*. Ed. Textos Marginais, Porto : 1975.
- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*. 2ème édition. Éd. De boeck. Bruxelles : 2002.
- OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. Ed. CosacNaify. São Paulo: 2004.
- PEDROSA, Mário ARANTES, O. (org.). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos* 11. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PONTY, Maurice-Merleau. in *Signos*, Martins Fontes, São Paulo: 1998
- POURVALI, Bamchade. *Chris Marker*. col. Les petits cahiers/ Scéren – CNDP, 2^e . ed. Itália: Milanostrampa – A.G.G., Farigiliano - Cahiers du cinema, 2004.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Ed. Alhambra & Embrafilme. Rio: 1981.
- ROSS, Kristin. *Mai 68 et ses vies ultérieures*. Éditions Complexe. Paris : 2005.
- SADOUL, George. *História do cinema, Vol. I das origens aos nossos dias*. Ed. Martins, São Paulo: 1963.
- SALINAS, Luiz Roberto *Retrato Calado*. Ed. Marco Zero. São Paulo: 1988.
- SCHWARZ, Roberto. "Nota sobre vanguarda e conformismo" e "Cultura e Política, 1964-69", in *O Pai de Família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SEGUIN, Louis. "L'art du scupule ("Loin du Vietnam")" in *Positif* No. 93 mars 1968. pg 11-15
- SERGE, Victor. *Les mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*. Éd. Seuil. Paris: 1957.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Ed. Cia das Letras. São Paulo: 2003.
- SONTAG, Susan. *Sur la photographie, Oeuvres Complètes I*. Éd. Christian Bourgois. Paris : 2000.
- THIRARD, Paul-Louis. "À propos de "La spirale"" in *Positif* No.180 1976.
- THÖRÖK, Jean-Paul, "Une phrase qui n'a pas de sense". In *Positif* No. 204 mar. 1978.
- TROTSKY, Leon. *Literatura y revolución, escritos sobre arte y cultura, escritores e crítica literária*/ Buenos Aires: Cooperativa Chilavert, s/d.
- VÁRIOS in "Around the world with Chris Marker Part I- Lost Horizons, Part II – Time Regained" in *Filmcomment* 39:4/ 2003
- VÁRIOS in "Dossier Chris Marker" in *POSITIF* No. 433, 1997
- VÁRIOS in "Table ronde sur "Le fond de l'air est rouge" de Chris Marker", in *Cahiers du Cinéma* No.284 Jan. 1978
- VÁRIOS *O Bestiário de Chris Marker*, Editora Livros Horizonte, Lisboa, 1986.

- VÁRIOS, “Loin du Vietnam”. In *Positif* No. 89 nov. 1967.
- VÁRIOS, *Cinéma 68*. Col. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Paris: 2008.
- VÁRIOS, Entrevistas com os grupos militantes “Dziga Vertov”, “Medvedkine”, “S.L.O.N.”, “DYNADIA”, “Les cineastes Revolutionnaires proletariens” in *Cinéma 70, Special Politique et cinéma*. No. 151 dec. 1970.
- VÁRIOS, *História e cinema*. Ed. Alameda. São Paulo: 2007
- VÁRIOS, *Internationale Situationniste*. Ed. Arthème Fayard. Paris: 1997.
- VÁRIOS, *La politique des auteurs: Les entretiens*. V. Petite Anthologie des Cahiers du Cinéma. Ed. Champ Libre. Paris: 1972.
- VÁRIOS, *Regards neuf sur le cinéma*. Collection Peuple et Culture 8. Éd. Du Seuil. Paris: 1953.
- VÁRIOS. “Loin du Vietnam Special” in *Cinéma 68* No. 122 jan. 1968
- VÁRIOS. *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta*. Ed.: De la Mirada. Barcelona: 2000.
- VÁRIOS. *CinémAction: Le cinéma militant reprend le travail*, Dir.: Guy Gauthier Ed. Corlet Télérampa, 2004.
- VÁRIOS. *Mai 68, Le débat*. Entrétién avec Baynac, Cohn-Bendit, Weber et d'autres. Gallimard. Paris: 2008
- VÁRIOS. Eclipse, revue de cinéma. *Chris Marker Voyage en (immémoire)*. CNL Paris: 2006.
- VÁSQUEZ MONTECÓN, Álvaro. (org.) Memorial del 68. (catálogo). México: Turner; Océano; Centro Cultural Universitario Tlatelolco UNAM, 2007, 279 p.
- VÉRAY, Laurent. *Loin du Vietnam, 1967 Film Collectif réalisé par Jean-Luc Godard, Joris, Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris. Marker, Alain Resnais, Agnès Varda....* Ed. Paris Experimental. Paris : 2004.
- VIÉNET, René. Enragés et situationnistes dans les mouvement des occupations. Col. Témoins. Ed. Gallimard. Paris: 1968.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Col. Estado de Sítio. Ed Boitempo. São Paulo: 2005.
- VOLINE, V. *La révolution inconnue*. Éd. Tops. Antony : 2007.
- WINOK, Michel. *Histoire politique de la Revue Esprit 1930-1950*. Ed.: Du Seuil, Paris 1975.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª ed. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Filmografia visionada na pesquisa de Chris Marker

Longas metragens:

- 1952 - OLYMPIA 52 (Helsinki - 82') visa n°15 150- *Peuple et culture*
Mvt de culture populaire 14, rue M. le Prince ou Jean-François CHAUSSON 01 43 38 49 00
- 1958 - LETTRE DE SIBERIE (62') - *Argos & Procinex*
- 1960 - DESCRIPTION D'UN COMBAT (Israël - 60') visa n°24 697 *Van Leer et Haifa - Sophac (Paris)*
- 1961 - CUBA SI (52') visa n°25 119 *Pléiade*
- 1962 - LE JOLI MAI (Paris - 165') visa n° 26 489 *Sofracima*
Deux parties 1. Prière sur la Tour Eiffel 2. Le Retour de Fantômas
- 1965 - LE MYSTERE KOUMIKO (Tokyo - 54') visa n° 30 420- *Sofracima APEC ORTF*
- 1966 - SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES (49') visa n° 43713- *APEC Iskra Acord*
- 1970 - LA BATAILLE DES DIX MILLIONS (Cuba - 58') visa n° 37 976 - *Iskra*
- 1974 - LA SOLITUDE DU CHANTEUR DE FOND (Portrait d'Yves Montand - 60') visa n°43 675 *Seuil audiovisuel ou Héritiers Montand cf. Marouani*
- 1977 - LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (180') visa n° 44072- *Dovidis INA Iskra*
Deux parties 1. Les Mains Fragiles 2. Les Mains Coupées -
- 1982 - SANS SOLEIL (110') - *Argos*
- 1985 - AK (Portrait d'Akira Kurosawa - 71') - *Greenwich Distribution Initial Groupe ou Canal+*
- 1996 - LEVEL FIVE (105') *Argos & Les films de l'Astrophore*

Curtas metragens:

- 1956 - DIMANCHE A PEKIN (22') - *Argos & PAVOX*
- 1962 - LA JETEE (28') - *Argos Film*
- 1969 - LE DEUXIEME PROCES D'ARTUR LONDON (28') - visa n° 38 175- *Saga-Iskra*
- 1969 - JOUR DE TOURNAGE ("L'Aveu" - 11') - *SA Films Pomereu- KG*
- 1969 - ON VOUS PARLE DU BRESIL : Tortures (20') visa n° 43 779- *Iskra*
- 1970 - CARLOS MARIGHELA (17') - visa n° 43 778 *Iskra*
- 1970 - LES MOTS ONT UN SENS (Portrait de François Maspero - 20') - visa n° 38 173
Société Saga-Iskra
- 1971 - LE TRAIN EN MARCHE (Portrait d'Alexandre Medvedkine - 32') visa n° 39 225-
Slon Iskra
- 1973 - L'AMBASSADE (Super8mm - 20') *Films du Jeudi*
- 1981 - JUNKOPIA (San Francisco - 6') - *Argos*
- 1984 - 2084 (Centenaire du syndicalisme - 10') - *Iskra*
- (1986 - MEMOIRES POUR SIMONE - Inédit)

Televisão :

- 1989 - L'HERITAGE DE LA CHOUETTE (13 x 26') *Fit Production Arte*
- 1 Symposium ou les Idées reçues
 2. Olympisme ou la Grèce imaginaire
 - 3 Démocratie ou la Cité des songes
 4. Nostalgie ou le Retour impossible
 - 5 Amnésie ou le Sens de l'histoire
 6. Mathématique ou l'Empire des signes
 - 7 Logomachie ou les Mots de la tribu

8. Musique ou l'Espace du dedans
- 9 Cosmogonie ou l'Usage du monde
10. Mythologie ou la Vérité du mensonge
- 11 Misogynie ou les Pièges du désir
12. Tragédie ou l'Illusion de la mort
13. Philosophie ou le Triomphe de la chouette

- 1990 - BERLINER BALLADE (Antenne 2 / Envoyé Spécial) Films du Jeudi
(Version TV – 20'54 -25' - version intégrale - 29'05)
- 1993 - LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (2x52') Les films de l'Astrophore
- 1993 - LE 20 HEURES DANS LES CAMPS (28') Films du Jeudi
- 1995 - CASQUE BLEU (26') Films du Jeudi
- 1999 - UNE JOURNEE D'ANDREI ARSENEVITCH (portrait d'A.Tarkovski-55') AMIP
- 2000 - UN MAIRE AU KOSOVO (27') KG Productions
- 2004 - CHATS PERCHES (58') Les Films du Jeudi

Multimédia :

- FROM CHRIS TO CHRISTO (24') Films du Jeudi
- TARKOVSKI '86 (26')
- ECLATS (20')
- BESTIAIRE (9'04)
- Chat écoutant la musique (2'47) Films du Jeudi
- An owl is an owl (3'18)
- Zoo piece (2'45)
- BERLIN 90' (20'35) Films du Jeudi
- (additions à ZAPPING ZONE)
- 1993 - SLON-TANGO (4'15) Films du Jeudi
- 1999 - E-CLIP-SE (8'13'') Films du Jeudi
- 2006 - LEILA ATTACKS (1'05'') Sangsho

Co-realização:

- 1950 - LES STATUES MEURENT AUSSI (Alain Resnais - 30') - Présence Africaine et Taducinéma
- 1968 - A BIENTOT J'ESPERE (Mario Marret - 55') Slon - ISKRA
- 1968 - LA SIXIEME FACE DU PENTAGONE (François Reichenbach - 28') - Les Films de la Pléiade
- 1972 - VIVE LA BALEINE (Mario Ruspoli - 30') - Argos
- 2001 - LE SOUVENIR D'UN AVENIR (Yannick Bellon - 42') - Films de l'Equinoxe

Filmes coletivos :

- 1967 - LOIN DU VIET-NAM (115') - Sofracima
- 1974 - PUISQU'ON VOUS DIT QUE C'EST POSSIBLE (Lip - 60') - Uni/ci/té - Crepac (Scop4)
- 1975 - LA SPIRALE (Chili 155') - Reggane film

Commentários :

- 1956 - LES HOMMES DE LA BALEINE (Mario Ruspoli) ARGOS
- 1957 - LE MYSTERE DE L'ATELIER QUINZE (Alain Resnais)
- 1959 - DJANGO REINHARDT (Paul Paviot)

1963 - A VALPARAISO (Joris Ivens) - Argos
1974 - Kashima Paradise (Le Masson; Deswarthes)