UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

NICOLAU BRUNO DE ALMEIDA LEONEL

Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

NICOLAU BRUNO DE ALMEIDA LEONEL

Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais, Linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

LEONEL, N. **Percursos da formação de Chris Marker**: cinema militante, dissidência e profanação. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor no Estudo dos Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos dissidentes.
In Memoriam *de Chris Marker* (1921-2012)

RESUMO

LEONEL, N. **Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

Chris Marker é um cineasta que realizou documentários políticos pouco convencionais ao longo de quase sessenta anos de carreira. Depois de uma militância ativa e inserida no coração de acontecimentos cruciais na França e na Europa, e de uma carreira literária como editor, ensaísta e romancista, natural que seus filmes, vistos isoladamente, provoquem as mais equivocadas interpretações. Esta pesquisa procura, através de um levantamento de seus filmes e escritos, dos debates que foram se travando sobre a vida nacional francesa e mundial, sempre retomando os fios dos acontecimentos decisivos do período do *Front Populaire* (1936), da ocupação da França pelos nazistas e das lutas de Resistência buscar uma interpretação para muitos dos aspectos aparentemente desconcertantes de sua filmografia. Ao longo dos capítulos a pesquisa aborda, a partir de documentação esparsa em textos, declarações, debates, frases de filmes, os elementos biográficos "enigmáticos" de que se tem conhecimento, dada a descrição do cineasta sobre a sua pessoa. Em seguida o momento crucial da entrada de Marker, com 16 anos, no liceu em Paris e turbulências do ano de 1936, na França, discorre sobre o *Front Populaire*. Depois foca o nascimento de uma corrente, da qual Chris Marker participa, influenciada pela filosofia personalista de Emmanuel Mounier; e depois sua passagem pela revista *Esprit* e posteriormente a sua integração nas lutas da Resistência. Seguindo os passos do futuro cineasta, aborda o impacto da Resistência na vida militante e a formação dos cineclubes no meio operário com a Associação *Peuple et Culture*. Toda esta trajetória é permeada por comentários e análises de cenas dos futuros documentários. Por fim a pesquisa, aborda a problemática do cinema militante, analisando *L'ambassade* (1973), filme de solidariedade com a Unidade Popular chilena e contra o golpe de Pinochet e o curta sobre o editor François Maspero. Os últimos percalços de nosso percurso busca construir um debate sobre A. Medvedkine e V. Maiakóvsky e a profanação da arte moderna, procurando investigar como na obra de Chris Marker coincidem cinema militante, cinema experimental, cinema ensaio e cinema documentário.

Palavras-chave: Chris Marker, Documentário político, Cinema militante, Vanguardas artísticas, Cinema soviético, Cinema Experimental.

ABSTRACT

LEONEL, N. **Paths in the formation years of Chris Marker: militant cinema, dissidence and profanation.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais, na Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

Chris Marker is an intriguing filmmaker who produced unconventional political documentaries over almost sixty years. After an active militancy, and inserted in the heart of crucial events in France and Europe, and working on a literary career as an editor, essayist and novelist, it is natural that his films, viewed in isolation, could cause the most equivocal interpretations. This research seeks, through a detailed analyses of his films and writings, to work with the debates that were important on the French national and global life of his time. Always thinking about the decisive events of the *Front Populaire* in the period (1936), the occupation of France by the German Nazis and the participation of Marker in the struggles of the Resistance. All of this puzzled elements seek an interpretation for many of the seemingly confusing aspects of his filmography. Throughout the chapters of this research, we seek to approach, with this documentation, texts, statements, debates, films phrases, the enigmatic biographical elements of his uncanny formation. Marker is known by the discretion about himself. Working on his years of youth and formation, we see that when aged 16, in high school in Paris and the 1936 year in France, discussing at length the *Front Populaire*, we seek to work about Chris Marker influence by the personalist philosophy of Emmanuel Mounier and then by *Esprit* and later in it's integration in the struggles of resistance. Following in the footsteps of the filmmaker, this work discusses the impact of this years in his militant life, including the training of workers film clubs. All this history is permeated by scenes and debates of his future documentaries. Finally, the research addresses the issue of militant cinema, analyzing *L'ambassade* (1973), the solidarity with the Chilean Popular Unity and the struggle against the totalitarian latin american dictatorships, and a short film-portrait of the editor Maspero. We end our research with a debate on A. Medvedkine and V. Mayakovsky and the profanation of modern art, trying to investigate how the work of Chris Marker coincide with militant cinema, experimental cinema, film essay and documentary cinema.

Keywords: Chris Marker, Political Documentary, Militant cinema, Historical Avant-gardes, Soviet Cinema, Experimental Cinema.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1 - Estudos preliminares sobre teoria crítica e profanação.....	8
I.....	10
II.....	22
III.....	32
 Capítulo 2 - Percursos da formação de Chris Marker.....	 43
2.1. Chris Marker, um autor enquanto enigma.....	44
2.2. Vidas paralelas, a infância e o mistério da família K.....	59
2.3. <i>Front Populaire</i> (1936), um itinerário de sectarismos.....	64
2.4. O cinema e o <i>Front Populaire</i>	77
2.5. A geração e a guerra, Vichy e a cripto-resistência.....	87
2.6. Personalismo e a liberdade comunitária.....	103
 Capítulo 3 - Olhares novos.....	 116
3.1. Povo e Cultura: Militância cultural, educação popular e as rupturas com o stalinismo.....	 117
3.2. Um mapa para as dissidências e o "Oceano Crítico".....	130
3.3. Marker e Cacérès, olhares novos sobre o movimento operário.....	141
3.4. Marker e Bazin, olhares novos sobre o cinema.....	148
 Capítulo 4 - A dissidência e a igualdade do olhar.....	 157
4.1. Cinema militante, esquerdismo e solidariedade de classe.....	159
4.2. <i>A embaixada</i> (1973) e a cantiga do exílio.....	177
4.3. Maspero e o combate por um sentido para as palavras.....	205
 Capítulo 5 - Medvedkine e Maiakóvsky: alternativas para a profanação da arte moderna.....	 225
5.1. <i>Le tombeau d'Alexandre</i> (1993) e as vanguardas russas como profanação da arte moderna.....	226
5.2. Maiakóvsky, cinema e um olho entreaberto para o futuro.....	259
À guisa de conclusão.....	280
 REFERÊNCIAS.....	 292

Introdução

Em 30 de julho de 2012, com 91 anos, morreu em seu apartamento o cineasta, poeta, ensaísta, artista plástico, fotógrafo, editor, um *sensei* das artes cinematográficas, o felino Chris Marker (29/7/1921-29/7/2012). Noticiado nos grandes jornais do mundo inteiro, finalmente o clandestino e secreto Chris Marker virava uma sensação mundial nos grandes meios de comunicação. "O poeta morto é um prato que se come frio" diria certa feita o cineasta, quando escrevia um pequeno artigo acerca das celebrações fúnebres de um artista. Morria com ele a esperança de juntarmos definitivamente as peças deste quebra-cabeça. Fica a tarefa para os investigadores que tiverem acesso aos arquivos que vem sendo descobertos consolidar exatamente a deriva de, como veremos, uma biografia incógnita. No entanto, nunca estaremos "em paz com o nosso objeto", como dizia Paulo Emílio, são ossos do áspero ofício. A consigna de Paulo Emílio de "estar em paz com o objeto" deveria tornar-se um horizonte e uma plataforma, nunca uma política de resultados na experiência da investigação. Esta tese coloca muito mais dúvidas que certezas, pois tenta fazer um arco destes períodos de formação anteriores à cinematografia de Chris Marker, para depois pontuar alguns temas centrais, ligados às problemáticas da dissidência e da profanação na arte markeriana.

Marker é um artista fascinante, labiríntico e misterioso. Como vem sendo difundido, de várias formas esta personagem intrigante e insondável sempre buscou embaralhar as pistas de seus itinerários. Por isso presta-se de muitas formas a inumeráveis e desafortunados equívocos. Multiplicam-se trabalhos apressados em etiquetar nosso inclassificável autor. Já florescem criativos avatares e identidades paralelas, por exemplo, um Chris Marker entre o "neo-marxismo" e o "pós-marxismo", ou um Marker "eurocomunista" ou "stalinista". Há até os mais oportunistas que ressaltam, de maneira desafortunada, uma fragmentária passagem de sua juventude para falar de um "momento *petainista*", como veremos ao longo da tese.

A etiquetagem operada na fortuna crítica ligada à obra markeriana também se precipita no plano do debate dos gêneros cinematográficos. Marker é o ponto de cruzamento entre o cinema militante, o cinema experimental e o cinema ensaio. A crítica que tenta encerrá-lo, ou em um, ou em outro contexto, abstrai, dessa forma, justamente estas fascinantes convergências e, ao mesmo tempo, omite uma recusa estética que está encalacrada nos filmes,

uma constante busca impressa no estilo markeriano de profanar a forma tradicional dos gêneros cinematográficos. A riqueza do cinema markeriano é, em grande parte, esta capacidade de embaralhar o horizonte de expectativas dos espectadores. Em sua filmografia o documentário irrompe como gênero, se torna ensaio, se torna poesia. Aí reside um dos marcos de suas virtudes como artista, suprimir estas recusas talvez tenha também um sentido ideológico dentro dos paradigmas epistemológicos. Daí nossa opção de não começar a inventar novos termos, como o faz, por exemplo, o pesquisador Sylvain Dreyer, em *Révolutions! Textes et films engagés Cuba, Vietnam, Palestine*,¹ de 2013, onde emprega o termo "cinema crítico" ou "obras de engajamento crítico", que tem suas virtudes, mas que também opera o corte epistemológico de supressão deste cruzamento entre os gêneros mais consolidados. O livro de Dreyer é extremamente rico e aborda um arco interessantíssimo de debates e contextos políticos. Há em seu trabalho, a virtude de se buscar a especificidade das obras de artistas como Chris Marker, Agnès Varda, Armand Gatti e Jean Genet. Mas suprime a convergência e desconstrução dos gêneros tradicionais que, em Marker, faz mesclarem-se cinema experimental, militante e ensaio. Sylvain Dreyer e Gavin Keeney, ambos autores que lançaram recentemente trabalhos dedicados à Marker, utilizam-se de termos interessantes para pensá-lo na medida de seu "engajamento crítico"² e "resistência crítica".³ Observamos uma tendência, ainda que dispersa e que percorre caminhos diversos, de fazer o debate sobre Chris Marker a partir da questão da construção de uma crítica da imagem e de uma imagem crítica na obra markeriana, uma preocupação que também compartilhamos.

No princípio, esta pesquisa tinha como objetivo a tentativa de totalização da obra markeriana. Acreditávamos ingenuamente que seria possível desenvolver a hipótese de, através da investigação sistemática no período do doutorado e que apenas com a persistente busca do "salto tigrino", para parafrasear W. Benjamin, construir um caminho que, ao mesmo tempo, narrasse a biografia markeriana, fizesse a análise de sua obra cinematográfica e também se constituísse em uma história paralela do cinema militante francês, do princípio do cinema até os dias de hoje. O fio narrativo seria um itinerário ao mesmo tempo biográfico de Chris Marker e temático, agrupados e motivados pelos movimentos artísticos de cada período, pelas lutas sociais e pelos debates levantados. Tudo seria desenvolvido sobre o eixo da problematização da idéia de cinema militante. Logo esta hipótese se demonstrou durante o

¹ Dreyer, Sylvain. *Révolutions! Textes et films engagés Cuba, Vietnam, Palestine*. Paris: Armand Colin, 2013. p. 45.

² *Ibid.* p. 127.

³ Keeney, Gavin. "Marker and 'critical resistance'" in *Dossier Chris Marker: The suffering image*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2012. p. 27.

processo irrealizável, o que obrigou a uma busca por outras alternativas. O "salto tigrino" é para poucos. No entanto, ela mantinha-se como promessa imaculada, como fantasma de uma hipótese rica que pairava na retrospectiva da obra e trajetória militante de Chris Marker. Como disse Glauber Rocha, Marker "filmou todas as revoluções em cinema verdade". Afora as imprecisões na constatação de Glauber, que se equivoca em falar de *cinema verdade* no caso markeriano,⁴ o conjunto da obra de Marker prometia uma espécie inusitada de história das revoluções derrotadas do século XX, simultânea a uma história da arte revolucionária e do cinema, de seus debates e de seus variados itinerários intelectuais.

Chris Marker disse, certa feita, que se alguém o quisesse conhecer, que simplesmente fizesse o exercício da leitura. Nosso autor, aparentemente programático, parecia inocular nos projetos dedicados ao seu trabalho, uma obsessão derrisória. Havia um impasse, que fora lucidamente elaborado nos debates com o orientador e também pelos professores na qualificação desta tese de doutorado. Qual seria a forma de encadeamento entre tamanho número de períodos históricos, movimentos artísticos e debates?

Começávamos pelo começo é claro, pelos soviéticos e pelas vanguardas russas em suas convergências com o cinema. Chris Marker tinha seu magistral filme sobre o legendário general do Exército Vermelho, Alexandre Medvedkine, *Le tombeau d'Alexandre* (1993). Medvedkine foi um duplo antepassado markeriano e sua trajetória pessoal ajudava a ilustrar, interpretar e instituir uma legibilidade da história coletiva da geração que esbanjou seus poetas, para parafrasear Roman Jakobson.⁵ Seu filme explicava historicamente os posicionamentos políticos e filiações estéticas. *Le tombeau d'Alexandre* (1993) seria o posicionamento histórico e o encadeamento para uma pesquisa que caminhasse na busca de interpretar uma concepção das vanguardas russas e da arte moderna em Chris Marker. Uma origem bastarda da história do cinema. Uma origem profana derivada também desta herança militante anticapitalista, comum à Medvedkine e às gerações russas.

Começamos a pesquisa a partir destes pontos cardeais que partiam da Revolução Russa e das vanguardas soviéticas tão definitivas para Chris Marker. O que nos obrigou a fazer um longo percurso de estudos sobre toda a geração soviética e seu trágico processo de aprendizado pelas derrotas de uma dissidência experimental e militante. Como um "buraco negro", fomos sugados em todos os graves debates da "impaciência do futuro" e do

⁴ Ver em Graff, Séverine. "Le joli Mai vu para la critique" in *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014. p. 360. Ela diz: "Com efeito a particularidade [de Marker] é que ele nunca reivindica esta etiqueta e não participa dos encontros." Mas Graff, citando Georges Sadoul, pondera que Marker é "catalogado por todos como *cinéma vérité*".

⁵ Jakobson, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

experimentalismo dissidente das vanguardas russas. Mas a pesquisa teórica apontava para esta visão herética da história da arte.

Ao mesmo tempo, para uma visão política que também exigia uma revisão epistemológica. A hipótese do eixo do cinema militante previa a necessidade de uma viragem da racionalidade epistemológica, que buscasse investigar os elementos políticos que definem a epistemologia. Esta viragem previa a reformulação e o aprofundamento dos debates da perspectiva de metodologia e interpretação da história do cinema. Portanto, também insinuava e sugeria a necessidade de um estudo detido da teoria crítica e de suas metodologias de trabalho analisando os documentos, principalmente nas especificidades da constelação temática markeriana. Temática que tem uma constante incidência no trabalho com o cinema militante, com os movimentos sociais e os grandes acontecimentos históricos. Talvez não arbitrária, e talvez seja uma das hipóteses centrais propostas nesta tese. Profanar esta aparente arbitrariedade. Decifrar, a partir deste ponto cego, no lusco fusco das precipitadas etiquetas.

Daí derivou a escolha de um prelúdio para esta tese, que fossem estudos preliminares teóricos para a chegada às obras. Foi um trabalho empenhado na consideração de que o ponto de partida para uma análise crítica deve colocar em crise a idéia de uma história geral do cinema como cronologia linear e sem contradições. Ou seja, a partir da desconstrução do estatuto institucionalizado do especialista, historiador da arte ou pesquisador da crítica estética como um técnico do saber. Estas formulações estão inspiradas em diversos autores, como, entre outros, Paul Ricoeur, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Michael Löwy, Theodor Adorno, Lucien Goldmann, Guy Debord, Giorgio Agamben e Anselm Jappe.

Depois deste prelúdio teórico de estudos da teoria crítica e com esta passagem inaugural pelo primeiro cinema militante das vanguardas russas sob seu prisma profano, voltamos cronologicamente às origens markerianas, carregadas de mistérios e lendas. Mas também chegamos à necessidade de nos aprofundar neste lugar, que era o mais esquecido e o mais nebuloso da trajetória de Marker, seus anos de *formação*. Era necessário organizar e fazer o trabalho minucioso de pesquisa sobre estes anos esquecidos pelos estudos acadêmicos. Buscar ver o seu contexto social em todas as filigranas mais efêmeras, descobrir e inventar elementos para a análise dos períodos de formação da personalidade do jovem artista. Entendê-lo na sua brutalidade histórica, com todas as suas contradições, acreditando no potencial de buscar incidências dos discursos dos filmes markerianos em alguma inspiração que viesse do contexto de formação. Ou seja, também da sua negatividade, como hipótese da

revelação de uma irracionalidade objetiva que atravessa a história, sem abstrair os momentos críticos, como o período da ocupação alemã.

Partimos do pressuposto de que todo o trabalho como escritor de Chris Marker é parte de sua obra e não se desconecta de seu trabalho cinematográfico ulterior. Ao longo dos capítulos, a pesquisa aborda, a partir de documentação esparsa em textos, declarações, debates, frases de filmes, os elementos biográficos enigmáticos de que se têm conhecimento. Dada a discrição do cineasta sobre a sua própria pessoa, tivemos, como sempre, a necessidade de passar a abordar o objeto pelo prisma de seus contextos históricos. Os percursos de formação de Chris Marker passam por experiências editoriais e teóricas que apresentam temáticas próximas e que seriam trabalhadas em seus filmes posteriores. Por exemplo, o debate sobre a concepção da anulação do indivíduo realizador por trás das personagens dos seus filmes e também as incidências do percurso das formulações libertárias sobre o debate entre liberdade, coletivismo e indivíduo.

De forma que, a pesquisa acompanha em seguida o momento crucial da entrada de Marker, com 16 anos, no liceu em Paris e as turbulências do ano de 1936, na França, percorrendo longamente sobre o *Front Populaire*. Depois, descreve o nascimento de uma corrente influenciada pela filosofia personalista de Emmanuel Mounier. Pela trajetória de Marker descreve o arco de sua acumulação de forças na resistência cultural, no período da República fascista de Vichy e depois sua integração nas lutas da Resistência armada contra a ocupação nazista. Chris Marker acompanha e participa desse movimento.

Seguindo os passos do futuro cineasta, a pesquisa aborda o impacto da Resistência na vida militante, inclusive a formação dos cineclubes no meio operário, seu engajamento na revista *Esprit*. Uma primeira aproximação de Marker ao cinema se dá através de livros coletivos, pretendendo *novos olhares* sobre o movimento operário e sobre o cinema, por isso são abordados o cinema militante e os panfletos. Toda esta trajetória é permeada por cenas dos futuros documentários.

Os anos de formação nos levaram ao estudo detido das publicações e dos trabalhos editoriais da geração de Chris Marker que reunia hereticamente militância cultural e educação popular, cinefilia e desobediência. De alguma forma, havia nesta geração uma concepção de mundo, mas também uma concepção de cinema e de cultura cinematográfica. Assim como também havia uma concepção de socialismo e de humanismo. O aprendizado político, dentro do itinerário de sectarismos culturais do stalinismo francês, também marca a trajetória do

jovem Marker, e talvez assim assistimos se decodificando alguns dos equívocos de interpretação política que se empresta sistematicamente ao enigmático cineasta.

Uma convergência de debates dissidentes, tanto na política quanto na arte, nos obriga a retomar os fios desencontrados do debate sobre o cinema militante. Já se fazia visível a impossibilidade de se adentrar de maneira detida em toda a gigantesca militância da cinematografia engajada e da luta social de Chris Marker no conjunto de sua vida e obra. Todo o período de Marker com os grupos operários de Sochaux e Besançon já havia sido trabalhado também durante a pesquisa de mestrado. O doutorado optou, portanto, em avançar nos estudos do autor, complementando aquele trabalho que havia sido desenvolvido na dissertação de mestrado, em *Chris Marker e as barricadas da memória, comentários em torno do filme 'Le fond de l'air est rouge' (1977)*. Complementou dessa forma também a perspectiva de uma formação de doutorando que rompesse com o expediente do especialista em Chris Marker, mas mantendo uma passagem cronológica que apontasse para o contexto histórico e para os debates políticos ao redor do autor. Uma pesquisa que apontasse para a formação intelectual que busca tentar capturar, ainda que seja apenas um espectro, um esboço do posicionamento histórico e político da geração do cineasta. De forma a tentar visualizar um campo amplificado da história do cinema, observando as revistas, as organizações, experiências cineclubistas, debates etc.

Desta forma, podemos dizer que todas as expectativas depositadas nesta tese ligadas a um trabalho de especialista se devem colocar antecipadamente sob o signo da frustração. Ela não visa o cinema de Chris Marker exclusivamente pela análise de seus filmes. Entende o objeto markeriano não apenas pela cinematografia, mas também por todo este trabalho, anterior ao cinema, do escritor, do militante da educação popular e da militância cultural. Tanto no trabalho editorial quanto na animação da cinefilia francesa que, diga-se de passagem, marcou uma geração que depois desemboca na *Nouvelle Vague*. Ela não versa apenas sobre Chris Marker, mas tenta aderir, formal e estilisticamente, a este preceito de universalização. Chegamos ao indivíduo Chris Marker também por seus contemporâneos, por seu contexto social, pelos movimentos e organizações políticas que coabitavam seu momento histórico e dos quais fez parte. Os anos de formação tomaram o primeiro foco deste trabalho, também como uma forma de se buscar entender os anos vinte, trinta, quarenta e cinquenta como um período de fermentação daquilo que explode em Maio de 68. São também períodos de decantação de linhas dissidentes que, política ou artisticamente, vão resultar na nova

esquerda. Nova esquerda que é o arquétipo e nervo da militância de C. Marker nos anos sessenta e setenta, como trabalhamos exaustivamente no mestrado.

Na segunda parte desta tese, tentamos, primeiro, abordar dois momentos de C. Marker posteriores à formação. Primeiro a análise de *L'ambassade* (1973), tentando uma interlocução crítica com os trabalhos recentes, mas também alguns apontamentos para os debates do gênero cinematográfico e as questões historiográficas ligadas à geração de 68. Também um subcapítulo focado no curta *On vous parle de Paris: Maspero les mots ont un sens* (1970), tentando mostrar a identidade projetada com o editor em seu retrato elegíaco do trabalho de contra-informação e militantismo. Em segundo lugar, fazemos um salto para finalizar o trabalho, com um filme do C. Marker maduro, em *Le tombeau d'Alexandre* (1993). Este cineasta, já na última década do século, se volta para o primeiro cinema militante soviético e esta passagem incide e aguça toda nossa percepção da concepção de militância e cultura em sua obra. Por isso, terminamos com esta análise. Como forma também de se voltar mais detidamente às obras, deitando um olhar calejado das derrotas e rupturas, assimilando na escrita o espírito dos textos de Marker, que apontavam nas vanguardas um *ethos* coletivo "portador da cultura do passado e da impaciência do futuro", como diz no filme. Esperamos que este trabalho seja uma tímida colaboração para o instigante debate sobre Chris Marker, para uma experiência que transforme a cultura cinematográfica em forma de profanar e de restituir um uso comum à cinefilia. Para a busca de se neutralizar os dispositivos de esquecimento do capitalismo dentro da legibilidade crítica e coletiva das imagens. Esperamos que, apesar do caminho acidentado, seja uma experiência que fortaleça os sentidos precários de uma busca desiludida, mas apaixonada, no sentido de não abrir mão de nenhum lapso das contradições históricas. Esta tese, por uma série interminável de fatores, fica aquém de tudo o que ela pretendia ser e se vê entrincheirada como um ponto, dentro de um processo maior, de avanço nos estudos do cinema de Chris Marker e da história do cinema militante. Como dizia a topeira vermelha, Rosa Luxemburg "não estaremos perdidos e venceremos, se não tivermos desaprendido a aprender."

CAPÍTULO 1
Estudos preliminares sobre teoria crítica e profanação

"(...) a vida consiste em participar conscientemente da realização da história. (...) Isso quer dizer, pronunciar-se ativamente contra tudo aquilo que diminua os homens e participar em todas as lutas que tendem a lhes libertar e a lhes fazer crescer. Que esta participação esteja inevitavelmente talhada por erros, isto não diminui o imperativo categórico, o pior erro é o de viver apenas para si, segundo as tradições todas talhadas por desumanidade.(...) Um dos maiores problemas que cada um de nós deve resolver praticamente, certamente é aquele do acordo a se realizar entre a intransigência que resulta de convicções firmes, a manutenção do espírito crítico diante destas mesmas convicções e o respeito à convicção diferente. No combate, o problema da maior eficácia prática e do respeito ao homem, ainda que inimigo, ou seja, em uma palavra, de uma guerra sem ódio."

Victor Serge. *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*. Paris: Éditions Du Seuil, 1951. (tradução nossa). p. 399.

"Há um certo momento, face aos eventos públicos, que nós sabemos que precisamos recusar. A recusa é absoluta, categórica. Não se discute, nem se faz entender as razões. É nisso que se faz silencioso e solitário, mesmo quando se afirma, como é preciso, o grande dia. Os homens que recusam são ligados pela força da recusa, sabem que não estão ainda reunidos. O tempo da afirmação comum lhes foi tirado. O que lhes resta, é esta irredutível recusa, a amizade do incerto, inquebrável, rigoroso que os mantém unidos e solidários.(...) Aquilo que nós recusamos não é sem valor nem sem importância. É exatamente por causa disso que a recusa é necessária. Há uma razão que não aceitaremos mais, há uma aparência de sabedoria que nos horroriza, há uma oferta de acordo e de conciliação que não escutaremos. Uma ruptura se produziu. Nós fomos levados a esta franqueza que não tolera nenhuma cumplicidade. Quando recusamos, recusamos por um movimento sem desprezo, sem exaltação e anônimo o quanto pudermos, pois o poder de recusar não se completa a partir de nós mesmos, mas antes a partir de um começo muito pobre que pertence primeiramente àqueles que não podem falar."

Maurice Blanchot. *Écrits Politiques 1953-1993*. Paris: Gallimard, 2008. (tradução nossa). p. 29.

"Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento da revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos. O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo. O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva. Na nossa prova diária, a revolta desempenha o mesmo papel que o *cogito* na ordem do pensamento: ela é a primeira evidência. Mas essa evidência tira o homem de sua solidão. Ela é um território comum que fundamento o primeiro valor dos homens. Eu me revolto, logo existimos."

Albert Camus. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008. (tradução Valerie Rumjanek) p. 35.

I

"A historiografia que mostrou 'como as coisas efetivamente aconteceram', foi o narcótico mais poderoso do século."⁶

Walter Benjamin

"Ao entender claramente Benjamin, compreendemos então que a origem não é nem uma idéia de razão abstrata, nem uma 'fonte' de razão arquetipal. Nem idéia nem 'fonte' – mas 'um turbilhão no rio'. Longe da fonte, bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir – e por isso ela é dita pertencer à história, e não mais à metafísica –, a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela 'restitui', faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de 'novidade' sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens '*em vias de nascer*', Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra."⁷

Georges Didi-Huberman

"Il est forcément mélancolique, ce pari, puisque les dés roulent toujours à contretemps, toujours trop tard, toujours trop tôt, lorsque le nécessaire et le possible ne s'accordent plus ou pas encore. Ils roulent en claire conscience de l'improbable réussite, dans le risque accepté du mauvais numéro et du tirage désastreux."⁸

Daniel Bensaïd

Há certa unanimidade quanto ao entendimento de que, para se empreender a realização de um trabalho de teoria capaz de uma perspectiva crítica e dialética da cultura, seria necessário partir da aplicação de um exame crítico autorreflexivo; ou poderíamos dizer também que ela depende de uma arqueologia política do lugar de onde partem os pressupostos metodológicos propostos:⁹ uma revisão dos conceitos pressupostos como pontos de partida.

⁶ Benjamin, Walter. "Arquivo N – [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]" in *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. – [N 2, 6]. p. 504.

⁷ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 170.

⁸ Bensaïd, Daniel. *Le pari mélancolique, métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*. Paris: Fayard, 1997. p. 15.

⁹ Retomo aqui inquietações e intuições teóricas que surgiram a partir de nossas reuniões de trabalho do Grupo de Pesquisa sobre *História da experimentação no cinema e na crítica* e nos debates da gestação da Revista *Negativo*, ambos coordenados pelo orientador Rubens Luís Ribeiro Machado Jr., onde buscamos promover, durante os últimos períodos, discussões e debates que pudessem coletivamente colocar em crise uma concepção rígida da *História da experimentação*. Pressupunha-se com essa definição limpar arestas, pois esta se demonstrava diversa de uma história do cinema experimental *tout court* e assim, permitia que não nos

Colocar um conceito em crise também poderia ser entendido como extrair de sua aparente sacralidade um sentido profano. Ou seja, buscar demonstrar os procedimentos que determinam um valor de culto fetichista, dentro das recepções históricas das obras e dos autores. Assim, buscaria evidenciar aqueles que neutralizaram a potencialidade crítica do trabalho teórico com a cultura, retirando do uso comum o inconformismo impresso dentro da história da cultura. Ou, por outro lado, significa também a busca por investigar de que maneiras se dão as experiências da recepção histórica, do arquivamento e do trabalho do historiador com o documento de cultura, como sua seleção, indexação, organização e acessibilidade. Todas estas questões se transformam em mecanismos de inscrição normativa de uma tradição seletiva da arte. Uma tradição que valoriza mais este aspecto, este artista ou esta obra em detrimento de outra e assim descobrir os tópicos de seus dispositivos de esquecimento. Um modelo forte deste paradoxo seria a história dos *chef d'oeuvres* que na história do cinema se formaliza como um panorama das grandes obras e dos grandes autores, recortados como um reflexo automático de um gênero estético, de apontamentos vagos sobre a linguagem que o representam, abstraindo todo o trabalho de construção da história existente originalmente nestes projetos quando os submetem à visão panorâmica. Este trabalho muitas vezes resulta na supressão dos detalhes e aporias, elegendo grandes obras em detrimento das obras menores, obras que possuem também sua importância e seu papel.

Um exame crítico do ponto de partida de uma investigação parece ser também colocar em crise a idéia de uma história geral do cinema como cronologia linear e sem contradições, questionando a própria possibilidade de sua existência. *Colocar em crise* faz parte destes esforços de se tentar construir uma contribuição à perspectiva crítica do conceito de *História do cinema*, ou ao menos ao que ela acabou se tornando, em certos usos precários ou usos tornados inofensivos diante do fundamentalismo da santa aliança entre mercado e espetáculo. A História do cinema poderia ser pensada a partir da provocação ao próprio estatuto do especialista, historiador da arte ou pesquisador da crítica estética como técnico do saber.

Siegfried Kracauer, em *L'histoire des avant-dernières choses*¹⁰ coloca em movimento esta provocação teórica elementar. Defende ardorosamente a idéia de uma recusa em se naturalizar as histórias gerais. Ou seja, Kracauer propõe que devemos fundamentar o trabalho

fixássemos em um único período específico da história do cinema, denominado muitas vezes arbitrária e categoricamente como *cinema experimental*, mas investigar um *princípio experimental* num conjunto atemporal de obras cinematográficas ou qualquer outro aspecto que permitisse abrir campo para um debate heterodoxo e amplo sobre as questões do experimental. Aproveito este capítulo para fazer algumas considerações acerca da problemática de uma crítica da cultura cinematográfica.

¹⁰ Kracauer, Siegfried. "L'histoire générale et la démarche esthétique" in *L'histoire des avant-dernières choses*. Paris: Éditions Stock, 2006.

historiográfico a partir da impossibilidade de se construir uma história geral ou da desconstrução da própria noção de uma história geral. Diz ele: "*Qu'il sache ou non, l'historien généraliste se trouve en mauvaise posture. Il est confronté à un énorme problème – l'antinomie qui est au coeur du temps chronologique.*"¹¹ Para Kracauer o historiador generalista busca, de uma maneira ou de outra, encerrar um objeto como representante de uma determinada totalidade histórica. Nesse sentido, o fato de acentuar a existência de uma continuidade definida, forçosamente faz com que se apresente um período como uma unidade fixa – abstraindo rupturas, dissidências, paradoxos e contradições. Dessa forma, uma hipótese levantada a partir das idéias propostas por Kracauer seria a de que, seguindo esta pista, nosso trabalho deveria assumir a tarefa de deslegitimar este gênero maior da historiografia moderna, tomando a premissa de que a história geral é epistemologicamente ilegítima. A idéia de desconstruir a legitimidade científica da generalização histórica significaria também revelar os dispositivos de esquecimento dentro desta continuidade sem contradições, que é apresentada pelas tendências positivistas ofuscadoras de uma história em movimento. Isto é, em Kracauer, há um posicionamento radical contra a ilusão das grandes cronologias lineares que monumentalizam a história. Uma maneira complementar de rastreamento dos pressupostos procedimentais da história seletiva investiga uma arqueologia epistemológica que evidencia, no momento original de fixação da história, as formas ocultas da seleção ou, poderíamos dizer de outro modo, a sua inconfessável violência original.

Paul Ricoeur, em seu livro *Memória, História e Esquecimento*, ao se referir às técnicas de "uma manipulação concertada da memória e do esquecimento por detentores do poder",¹² destaca que é necessário investigar a função social de mobilização coletiva da memória a serviço da busca ou da reivindicação por identidade. O autor coloca que, no cruzamento entre a memória individual e a coletiva, nas suas implicações entre memória e imaginário, há a problemática da identidade. Em síntese, essa problemática surge da passagem da identidade individual para a identidade coletiva e possui uma tripla fragilidade das formações da identidade: (1) com o tempo – de como lidar com o passado e com a memória, individual e coletiva; (2) com a mal tolerada alteridade ou a intolerância com o diferente – a identidade do Outro tida como uma ameaça – e (3) da herança de uma violência fundadora.¹³ No fenômeno ideológico de manipulação da memória que, de acordo com o autor, permanece dissimulado,

¹¹ Kracauer, Siegfried. *Ibid.* p. 236.

¹² Ricoeur, Paul. "Nível prático: a memória manipulada" in *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 93.

¹³ *Ibid.* pp. 94-95.

propõe como plano de análise três níveis operatórios: "a distorção da realidade", a "legitimação do sistema de poder" e a "integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação".¹⁴ Para Ricoeur:

"(...) não existe comunidade histórica alguma que não tenha nascido de uma relação, a qual se pode chamar de original, com a guerra. O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos. (...) É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas."¹⁵

Vemos que, em Ricoeur, uma *violência fundadora* marca profundamente o imaginário histórico. Ela tem uso comum com o binômio ódio/medo da alteridade (regional, nacional, sexual, cultural e religiosa). A violência fundadora é uma rivalidade arcaica contra a alteridade. Ela é presumida das fragilidades da identidade coletiva, que simultaneamente a ameaçam e a legitimam. Seriam como dois lados de uma mesma moeda. A identidade coletiva se afirma pelo ódio ao Outro, o que provoca a violência. O medo de que essa alteridade ameace a identidade constituída legítima, conserva e potencializa esta identidade.¹⁶ Nesta violência soterrada, o próprio soterramento é uma segunda natureza da violência em que surge um marco na origem de qualquer "comunidade histórica". Esta segunda natureza atua com uma lógica interna de abstração seletiva das feridas da memória coletiva.

Para Paul Ricoeur, todas as "comunidades históricas" são marcadas por esta violência ancestral. As demandas por identidade individual e coletiva servem como uma ideologia que legitima a memória correlata ao poder, enquanto atua como dispositivo de controle, conservação e automatização da percepção histórica. Poderíamos dizer que este princípio de organização da história suprime aporias; camufla as seletividades, rupturas e contradições, em nome de uma identidade sem máculas, de modo análogo, simultâneo e correlato ao princípio que pretende suprimir as fragilidades da identidade. Ou seja, trata-se de um princípio organizativo da violência que age pela supressão da violência histórica, que em-si também comporta uma violência.

Este princípio organizativo ao que nos referimos, busca condicionar o imaginário e amortecer a percepção política da história. O paradigma de que *todo acontecimento fundador esconde um ato violento* poderia ser a chave perdida para se tentar abrir algumas portas no plano de uma contra-história e também no plano da história da arte e da cultura.

¹⁴ *Ibid.* p. 95.

¹⁵ *Ibid.* p. 95.

¹⁶ *Ibid.* p. 94.

São as expectativas não correspondidas de identidade que permitem os processos de neutralização dos pontos de irrupção da linearidade histórica. Seria mais cômodo a uma identidade fragilizada naturalizá-la em passagens amenas de uma paisagem histórica, como um cenário de fundo que passa veloz e indiferente. Tal como numa viagem de trem em que a velocidade suprime a própria visão da paisagem nas margens dos trilhos. Se radicalizássemos um pouco, em última instância, poderíamos dizer que essa indiferença para com a opacidade da história é ideologicamente útil e programática, pois realiza a tarefa legitimadora de um presente reconfortante e reconciliador.

A tese de Paul Ricoeur, como começa a parecer visível, corresponde análogamente à teoria crítica da História benjaminiana das *Teses sobre o conceito de história*.¹⁷ A concepção da História como *história dos vencedores* – que em coro celebram eternamente a vitória – parte também, de uma maneira ou de outra, ainda que não enunciadamente, dos pressupostos por demanda de identidade, que decorrem da supressão da alteridade e da abstração de uma violência fundadora de que falava Ricoeur. As três fragilidades da identidade, desenvolvidas por Ricoeur, estão presumidas no fenômeno ideológico de memória manipulada por meio de uma história a serviço do poder dos vencedores.

Mas, em Benjamin, a gênese de uma documentação é ressaltada no sentido de uma ação determinada de um sujeito que se torna arbitrariamente portador de um poder definidor e que objetiva e inscreve o que é e o que não é pertencente à História, com "H" maiúsculo. Para o sim e para o não, em Benjamin, este gesto de inscrição na História reúne, *documento* e *poder*.¹⁸ Seja no instante de sua gênese documental, seja no momento em que algo se torna documento, sua passagem para o estatuto de documento está marcada por uma impostura radical, um mal da origem inextirpável. De forma que, a partir do momento em que algo se torna documento, isso vem a se tornar um índice histórico de legitimação do poder. E, conseqüentemente, também este índice se inscreve na história a partir de uma relação de violência original. A fórmula benjaminiana alcança toda obra cultural e propõe axiomáticamente que ali onde há poder, há violência. Dessa forma, nenhuma obra se inscreve na história sem um determinado nível de correlação com o poder, ou domesticação por parte dos vencedores. *"Tout cela [l'héritage culturel] ne témoigne [pas] de la culture sans*

¹⁷ Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Ed., 2005.

¹⁸ Benjamin, Walter. "Crítica da violência – Crítica do poder" In *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Ed. Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1986.

témoigner, en même temps, de la barbarie",¹⁹ diz em síntese Benjamin nas *Teses*. Os documentos da cultura carregam em si as marcas da violência de um poder instituidor ancestral e assim um sinal do poder e da violência também fica inscrito no lugar social do documento. Ele testemunha voluntariamente ou involuntariamente uma violência, que permanece arquivada dentro do arquivo. Permanece dentro de si neutralizada, inacessível por um desuso de sua transmissibilidade, absolutamente separada do uso comum e intransmissível. Ao passo que é ideologizada por outro uso, um uso que se torna porta-voz da lógica histórica do poder.²⁰ Para Benjamin, a barbárie na herança cultural é uma barbárie institucional, é também reflexo da barbárie do Poder.

Jacques Derrida, que em seu livro *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*, também trabalha a hipótese de uma violência interna ao arquivamento e ao arquivo, "(...) violência do próprio arquivo, como arquivo, como *violência arquivada*. (...) "²¹ Para Derrida, a primeira figura do arquivo é esta *violência arquivada*. Cito:

"[todo arquivo] é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo *eco-nômico* neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei."²²

Em Derrida, a *violência arquivada*, em sua força de lei e em sua força instituidora, possui constitutivamente o apontamento de uma ameaça iminente de destruição. Ela é dirigida essencialmente contra todo arquivo que questione a ordem e a economia geral de visibilidade e invisibilidade dos arquivos. Ou seja, poderíamos dizer de outra forma, o arquivamento presume um monopólio da *violência arquivada*. Essa violência fundadora legisla através do arquivamento e passa assim para o estatuto da história como um acontecimento. Se por um lado instaura seu novo estatuto, por outro sobrevive através da ameaça de destruição, "que permite e condiciona o arquivamento" e assim, "introduz no arquivo *a priori* o

¹⁹ Transcrevo a citação de Márcio Seligman-Silva no texto *"Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na época do mal de arquivo"* [Revista Remate de males – 29 (2) – dez. 2009] onde atribui ser esta tradução francesa escrita diretamente por Walter Benjamin. Mas corresponde às últimas frases da tese VII das "Teses sobre o conceito de história" (Trad. M. Löwy) in Löwy, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Ed., 2005. p. 70: "(...) Nunca há um documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. E, assim, como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta desta transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo."

²⁰ Este raciocínio de W. Benjamin é aprofundado ainda mais no texto *Crítica da violência e crítica do poder*, onde ele trabalha a ideia que qualquer poder instituidor de direito tem uma raiz na violência e se identifica com a violência, de modo que toda a crítica da violência deveria ser também uma crítica do poder. Ver: [http://www.espacoacademico.com.br/021/21tc_benjamin.htm]

²¹ Derrida, Jacques. "Exergo" in *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2001. p. 17.

²² Derrida, Jacques. *Ibid.* p. 17.

esquecimento."²³ Em última instância, para Derrida, o arquivo guarda *a priori* o esquecimento, dentro de si próprio. Como uma contingência inextrincável do instante de sua gênese, o arquivo é sempre cúmplice de alguma supressão. Fruto da condição repressiva fundada nas experiências totalitárias de ocultação sistemática dos arquivos. O esquecimento expõe a face real de como opera um determinado regime de poder e sua história oficial dentro do arquivo.

O arquivo produz uma história no próprio ato da sua instituição. Diz Derrida: "O arquivamento tanto produz quanto registra o evento."²⁴ Esta seria uma outra forma do esquecimento que se revela na produção ficcional do evento. A totalidade de uma história forjada, ofuscando todas as lacunas e as feridas da memória de uma violência arquivada, e a impermeabilidade crítica do arquivo permitem uma inquestionabilidade da história. É possível dizer que a canonização, a sacralização e a confecção do culto do documento, ou o ponto de concentração do fetichismo histórico é também o ponto de separação do documento como um elemento prismado da cultura. É o ponto que representa a passagem do objeto transformado em arquivo, ou objeto que passa para o estatuto documental, ou de obra estética arquivada.

Em certa medida, todos estes elementos que se apresentam na leitura de Jacques Derrida poderiam complementar o projeto político da crítica da cultura benjaminiana. Para Walter Benjamin, a crítica da cultura também é um trabalho permeado, em todos os seus momentos, por uma irreduzível prática política de decifração dos sinais ocultos de violência. Benjamin exige do documento o inconfessável. A análise histórica do documento se torna uma busca por descobrir onde ele se revela cúmplice do poder e de sua violência fundadora. Ou seja, a investigação exige a confissão daquilo em que o documento ressona de barbárie. E, nesse sentido, questiona a tarefa do crítico, do esteta ou do historiador. Coloca em crise o trabalho do sujeito que arquiva, ou aquele que escreve ou ensina sobre cultura. Aquele que arquiva poderia buscar uma nova identidade criada a partir do paradigma de autorreflexão crítica, um exame crítico constante de todo o seu trabalho, a busca por alcançar um "pensamento balfo" nos termos que um dia usou Benjamin, ou seja, poderíamos dizer com Derrida um trabalho de crítica da violência arquivada do arquivo.

O primado da crítica possui aí uma radicalidade ontológica que, de alguma forma, provém do conceito kantiano de crítica, como crítica radical da própria possibilidade de conhecimento. Nesse sentido, talvez pudéssemos dizer que se aproxima do desenvolvimento argumentativo de Derrida na desconstrução do lugar pacífico do arquivamento. O

²³ *Ibid.* p. 23.

²⁴ *Ibid.* p. 29.

arquivamento é um mal necessário, mas também se assemelha a um pecado original, um lugar de mal-estar perante a história dos derrotados. Este lugar deve ser colocado em crise, como uma práxis autorreflexiva, onde há que romper a antinomia entre o político e o estético,²⁵ entre abordagem histórica e abordagem estética, e solidarizar-se a com a confissão de desespero que transpira o arquivo.

Não se trata da impossibilidade da crítica, mas ao contrário de sua necessidade potencializada a partir de um paradigma de impossibilidade epistemológica de uma história puramente positiva. Diante disso, uma consciência trágica emerge com a crítica, pois um ponto elementar de negatividade da história faz sentido a partir da incomensurabilidade da catástrofe embutida na marcha do progresso. Em alguma medida, tal consciência rascunha a incompletude do arquivo, em sua distância e sua identidade invertida, com a visão de passado e futuro. Uma vez que não aceita o arquivo e sua violência interna apenas a partir da impaciência do futuro e que exige um presente marcado pela falta, pela ruína e pela permanente incompletude. Mas, sim, procura visualizar e vasculhar no documento de cultura, entre o rascunho e a ruína, a promessa incompleta e destruída da redenção de um passado de terror silenciado. Na simultaneidade das derrotas que foram omitidas, esta perspectiva da teoria crítica de Benjamin profana os acontecimentos fundadores com a dessacralização de seus triunfalismos.

Para Benjamin é necessário restituir importância ao que foi moído no residual pela ideologia do progresso na história. Portanto, seria preciso refundar seus sentidos profanos e restituir a sua crítica do *esquecimento* como uma crítica da *reificação*. Como já postulavam Adorno e Horkheimer, em a *Dialética do esclarecimento*, quando afirmavam que: "toda reificação é um esquecimento".²⁶ De modo que a recusa da separação entre crítica estética e política busca também recolocar-se neste reencontro entre crítica da reificação e crítica do esquecimento. Observamos que há um parentesco inelutável, extraordinário e decisivo entre o fetichismo e o esquecimento. Este parentesco é determinado, em grande medida, pelo fetichismo do progresso, pelo fetichismo do desenvolvimento técnico das forças produtivas e pela constelação perversa dos fetiches da modernidade na perspectiva da história.

Nos trabalhos de Benjamin, o progresso é marcadamente um correlato inexorável da barbárie capitalista. O ensaio "Walter Benjamin, crítico do progresso: a procura da

²⁵ Dizemos *política*, pois a leitura de Derrida do *Mal de arquivo* nasce dos paradigmas do totalitarismo sobre o trabalho historiográfico.

²⁶ Adorno, T. W. & Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p. 215.

experiência perdida",²⁷ de Michael Löwy, é centrado nesta problemática. A força provocadora que carregam os textos benjaminianos supera a mera "fórmula retórica" ou o "paradoxo político" da história a contrapelo. Para Löwy, trata-se de uma postura arriscada de "estilo de pensamento" e uma escolha de "trajetória intelectual" nas teses de Benjamin. "Escovar a história a contrapelo significa, primeiro, a recusa da ilusão de progresso, isto é, de todas as ideologias e mitos que acariciam a fera no sentido dos pelos."²⁸ Ler a história através dos pressupostos benjaminianos significaria exercitar a adoção sistemática de uma visão desesperada e uma consciência trágica de que o presente é fruto de uma catástrofe permanente, que o presente nada mais é que um aprimoramento constante de dispositivos jurídicos-políticos de exceção e dispositivos subjetivos de reificação, elementares ao projeto capitalista moderno de controle e coerção social.

Em outro livro de Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*,²⁹ centrado diretamente nas *Teses*, há um desenvolvimento ulterior desta leitura, onde se mostra que Benjamin busca evidenciar uma tendência da crítica da cultura que funcionasse como um exercício de usos das teses do contrapelo, como um uso que guarda em si próprio uma potência crítica, um contrapoder histórico. Em outras palavras, a crítica da cultura ocorre através da prática da análise política de sua barbárie reificada e, também, no trabalho historiográfico de desconstrução de mitos triunfalistas. Cito:

"(...) a história [para Benjamin] parece uma sucessão de vitórias dos poderosos. O poder de uma classe dominante não resulta simplesmente de sua força econômica e política ou da distribuição da propriedade, ou das transformações do sistema produtivo: pressupõe sempre um triunfo histórico no combate às classes subalternas. Contra a visão evolucionista da história como acumulação de 'conquistas', como 'progresso' para cada vez mais liberdade, racionalidade ou civilização, ele a percebe 'de baixo', do lado dos vencidos, como uma série de vitórias de classes reinantes."³⁰

Esse entendimento da história como uma série ininterrupta de catástrofes parece ser um dos pontos nevrálgicos da interpretação das *Teses* e um divisor de águas dentro de uma perspectiva negativa da história. Aplica-se uma noção indeterminada de história, onde o devir é necessariamente infernal. Como parece sintetizar Jeanne Marie Gagnebin em seu texto "Memória, história e testemunho":

²⁷ Löwy, Michael. "Walter Benjamin, crítico do progresso: a procura da experiência perdida" in *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990. p. 189.

²⁸ *Ibid.* p. 189.

²⁹ Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Ed., 2005. p. 61.

³⁰ Löwy, Michael. *Ibid.* p. 61.

"Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações e solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, pois não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa a transformação do presente."³¹

No entanto, observamos que o progresso se afirma a partir da supressão seletiva dos signos da catástrofe e da barbárie soterrados nos documentos da cultura. Desta forma, encontrar estes rastros obscurecidos nos documentos da cultura depende também de uma atualização, uma amplificação dos sentidos e da percepção da temporalidade do desastre. A profanação da história é uma denúncia da catástrofe presente; presume uma denúncia do esquecimento do passado que mobiliza a imaginação histórica contra o esquecimento do presente. É a tentativa de desarmar estrategicamente os dispositivos seletivos de esquecimento e reificação na história. Assim, a profanação da história é também uma fidelidade ao passado, uma redenção de tudo o que se manteve oculto e segregado e que assim, permitiu a reprodução e a sistematização presente da barbárie. Como também destaca Löwy, a história a contrapelo, tem um duplo significado:

"a) histórico: trata-se de ir a contracorrente da versão oficial opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas;

b) político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o 'sentido da história', o progresso inevitável. Será necessário lutar contracorrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pêlo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão."³²

Para Löwy, em Benjamin, o significado histórico e o significado político são um duplo inseparável, contido no próprio gesto de contradizer a história. A história funda sua possibilidade a partir de uma absolutização de seus princípios negativos. Desse modo, a impossibilidade kantiana do conhecimento que era o primado da crítica está agora condicionada por esta outra retroalimentação histórica e política, que deve ligar o passado e o presente a partir da imagem de um interminável desespero social. O crítico da cultura, o historiador e o esteta a contrapelo devem buscar trabalhar sob as águas sangrentas do dilema e

³¹Gagnebin, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho" in *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.p. 55.

³²Löwy, Michael. *Ibid.* p. 74.

da catástrofe ininterrupta, trabalhar sob o signo da crise. A partir de uma negatividade incontornável, o alarme de incêndio do historiador e do crítico da cultura só pode parar de soar quando explode a cronologia linear do poder.

Em alguma medida, significaria dizer que a possibilidade de conhecimento que inaugura a crítica benjaminiana – como contrapelo histórico da cultura – é condicionada pela necessidade ininterrupta de transformação social e política do mundo, pela interrupção do horror no presente. Essa é a fatura revolucionária impossível de se arrancar completamente ao conjunto da teoria benjaminiana. A concepção política da crítica da história depende de um trabalho de atualização da crítica, de uma prática da crítica histórica que exija de si mesma uma desmontagem das aporias sociais do contemporâneo. Esta passagem histórico-política da teoria crítica do progresso exige da atitude autorreflexiva do crítico colocar-se, ele mesmo, na frente do cortejo triunfal, ali onde ele prossegue. *Ela exige contradizer a sua falsa inexorabilidade*. A crítica da cultura realiza-se também na crítica da contemporaneidade nos discursos cotidianos que naturalizam a inexorabilidade da catástrofe do agora. Diz Benjamin: "A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica."³³ A possibilidade epistemológica de suas teses depende dessa crítica à sociedade, por meio da recusa de se naturalizar essa segunda natureza capitalista que lhe habita, ou seja, da recusa de se naturalizar a separação entre valor de uso e valor de troca, trabalho e capital, no impulso de interromper o avanço capitalista e a barbárie. Parece desenhar-se nesta linha de interpretação um *primado militante* da teoria crítica benjaminiana. Löwy, acrescenta:

"Embora quase todos os marxistas se refiram à luta de classes, poucos lhe dão uma atenção apaixonada, tão intensa, tão exclusiva como Walter Benjamin. O que lhe interessa não é o desenvolvimento das forças produtivas, a contradição entre forças e relações produtivas, as formas de propriedade ou do Estado, a evolução dos modos de produção – temas essenciais na obra da Marx – mas a luta até a morte entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados."³⁴

Ou seja, em alguma medida poderíamos dizer que, para Benjamin, essa "atenção apaixonada [pela luta de classes]" é o primado profanatório de seu projeto crítico. Ele se antagoniza com o primado científico positivista de uma análise exclusivamente econômica do desenvolvimento contraditório das forças produtivas. Diz Benjamin: "Marx, expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata de

³³ Benjamin, Walter. "Arquivo N – [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]" in *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. [N 2, 6] p. 513.

³⁴ Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Ed., 2005. p. 59.

apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura."³⁵ Não basta revelar os segredos da mercadoria sob o plano de uma economia positivista que aguarda impassível a autodestruição do capitalismo, por suas próprias contradições. Quando a crítica da economia política torna-se ossificada e reformista, quando a pura ortodoxia repõe a ideologia do progresso, apenas com sinais invertidos, ela torna-se simplesmente obsoleta e inofensiva. Fazer o necrológio do capital como uma marcha inevitável da história seria transformar uma teoria política revolucionária em algo que perde ontologicamente seu sentido de intervenção. Naquele marxismo em que se permitiu sacralizar o economicismo e o cientificismo deveria assim, em Benjamin, restituir o seu sentido profano.

³⁵ Benjamin, Walter. "Arquivo N – [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]" in *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. [N 2, 6] p. 502.

II

"Derrière l'ordonnement apparent des architectures institutionnelles, explosent soudain les contradictions d'une *spatialité cachée*, où s'enchevêtrent les sphères monétaire, juridique, économique, culturelle, et d'une *temporalité cachée*, où se contrarient les rythmes de la production et de la circulation du social et du politique, de l'économie et de l'écologique."³⁶

Daniel Bensaïd

"Seja como for, Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento por outro."³⁷

Georges Didi-Huberman

Para Benjamin, parece ser preciso achar onde a separação se instaurou, onde ela se internalizou como epistemologia cognitiva da memória, para descobrir onde se consignaram a reificação e o esquecimento dentro da própria percepção histórica. Mas, por outro lado, no seu primado crítico, o trabalho historiográfico pode ser um elemento inextrincável no processo de luta revolucionária. O arquivo deve arrancar de sua neurastenia institucional um fermento orgânico de subversão para a transformação revolucionária dessa irracionalidade objetiva da História. Anselm Jappe, em seu livro *As aventuras da mercadoria*, parece apontar uma questão relevante para este debate sobre a concepção marxista da cultura:

"Marx é muitas vezes acusado de tudo reduzir à vida econômica e de negligenciar o sujeito, o indivíduo, a imaginação ou os sentimentos. Na verdade, porém, o que Marx fez foi simplesmente fornecer uma descrição implacável da realidade capitalista. É a sociedade mercantil que constitui ela mesma o maior 'reducionismo' alguma vez visto. Para sair deste 'reducionismo' é preciso sair do capitalismo, não da crítica ao capitalismo."³⁸

Os comentários de Kracauer, em seu artigo "Sobre a tarefa do crítico de cinema",³⁹ também possuem de alguma maneira uma correspondência e uma complementaridade com esse ideário crítico benjaminiano, sobre o qual viemos refletindo. No fim do artigo, sintetiza o que pensa a respeito da essência da tarefa do crítico:

"Resumindo, um crítico de cinema digno desse nome só é concebível como crítico da sociedade. Sua missão: desvelar as representações e ideologias sociais ocultas nos filmes

³⁶ Bensaïd, Daniel. *Le pari mélancolique* Paris: Fayard, 1997. (tradução nossa) p. 21.

³⁷ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 178

³⁸ Jappe, Anselm. *As aventuras da mercadoria*. Lisboa: Antígona, 2006. p. 16.

³⁹ Kracauer, Siegfried. "Sobre a tarefa do crítico de cinema" (Trad. Carlos J. Machado). *Werke. Band 6.1-3. Kleine Schriften zum Film (1921-1961)*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

medianos e, através desse ato, romper a influência dos filmes em todos os lugares onde isso for necessário."⁴⁰

Novamente surge esta concomitância entre os gestos de insubordinação, em que interromper a amnésia e a reificação são ações simultâneas e umbilicalmente combinadas da crítica materialista histórica da cultura. A crítica da história é também crítica política do cotidiano presente - crítica da sociedade, como nos diz Kracauer. São processos comuns e inextrincáveis, de modo a romper o esquecimento e interromper as relações objetivas da subjetividade capitalista. Entre os argumentos de Kracauer, a desconstrução da generalização na história é a negação da possibilidade de construir conhecimento a partir das grandes narrativas lineares. Esta premissa se parece em muito com a *prerrogativa benjaminiana de explodir o continuum da história*. Para ambos, Benjamin e Kracauer, "desvelar as representações e ideologias sociais ocultas nos filmes" são esforços fundamentais do trabalho do crítico da cultura. São esforços necessários na medida exata de sua atualidade e da sua capacidade de atualização. Ou seja, nascem da necessidade de interromper, dentro do trabalho da crítica, a capacidade de expansão da hegemonia ideológica capitalista e a capacidade de reproduzir a lógica interna de redução capitalista da cultura pela reificação.

Kracauer, entre outros pensadores da teoria crítica, buscava escapar da inacreditável propensão à obsolescência que a crítica social adquire quando adere a uma neutralidade axiológica. Ele parte do pressuposto de que: "Na economia capitalista o filme é uma mercadoria como outras mercadorias."⁴¹ Portanto seu ponto de partida dentro da crítica cinematográfica é a crítica da reificação da cultura. Poderíamos dizer também que os dois autores se correspondem diretamente quando fazem da *crítica dos documentos de cultura como paradigmas da barbárie*, o trabalho fundamental do crítico.⁴²

A análise dos paradigmas ideológicos impressos na história passa, ainda assim, por uma análise de conjunto. Nesse sentido, a noção de que a estrutura mercadológica é inerente ao caráter industrial do cinema, por exemplo, torna-se outra face da impostura da unidade da sequência temporal de que falava Kracauer. O cinema torna-se ontologicamente uma arte industrial. A partir da tautologia da arte, as interrogações são consideradas apenas como mais um ponto no processo de reafirmação do monólogo triunfalista do mercado. Nesse sentido,

⁴⁰ Kracauer, Siegfried. *Ibid.* p. 3.

⁴¹ *Ibid.* p. 4.

⁴² Neste trabalho, já demonstramos alguns pontos acerca do documento e o binômio cultura/barbárie nas reflexões de Walter Benjamin. Para um aprofundamento desta problemática em Siegfried Kracauer, um livro de referência paradigmática é *From Caligari to Hitler, a psychological history of the german film*. Londres: Princeton University Press, 1947.

naturalizamos a identidade entre arte, indústria cultural e cultura de massa, na trindade inexorável e, assim, reproduzimos o esquecimento e reificamos a história. Quando muito, caímos num silogismo binário entre o ser ou não ser arte, tangenciando tanto a abertura crítica à totalidade dos documentos da cultura, quanto o papel decisivo das obras artesanais do cinema, realizadas à margem da indústria ou, simplesmente, contra a indústria, o capitalismo e mercadoria. A crítica à indústria cultural pode se transformar assim no discurso de repetição da teleologia capitalista, tendo em vista o pressuposto de que nada pode ser afirmado que a contrarie, a não ser a idéia de que é uma arte industrial, que ainda pode ser arte, mesmo como uma mercadoria.

No entanto, assim, novamente se abstrai o contexto histórico diferencial dos momentos e processos da indústria cultural. Diante da oposição intrínseca entre arte e indústria, tensão permanente, apontamos a necessidade de visualizar os processos ideológicos dentro dos processos produtivos. Reconciliamos o irreconciliável, abstraímos seu paradoxo ontológico que vai além do processo produtivo ele próprio. Arrancamos um pouco mais os conflitos da história e um pouco mais da perspectiva do contrapelo. Não naturalizar o espetáculo significa, em alguma medida, não abstrair que na história sempre há crítica, tensão, conflito entre o artista, a obra e a sociedade e assim também no cinema como pura reprodutibilidade técnica, como experiência industrial. Se, para a teoria crítica, a cultura existe a partir do primado de uma cumplicidade com a barbárie, esta barbárie está contida nas obras, na cultura materializada, mas também aparece na própria hipótese de unidades de conjunto mais amplo, de uma história geral.

No sentido de conjunto da história, é onde se encontra mais nítido, um percurso de decifração da barbárie hipertrofiada nos bens culturais. No "Arquivo N – [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]", do livro das *Passagens*, Benjamin diz:

"(...) Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto romper com o naturalismo vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. Resíduos da história."⁴³

O "comentário" como ação de transformar o "residual" em "cristal do acontecimento total" é o trabalho da crítica para Benjamin. No entanto, este residual não pode ser alinhado à plácida continuidade, ao passo que é inventariado e catalogado. Daí o enorme trabalho da

⁴³ Benjamin, Walter. "Arquivo N – [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]" in *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. [N 2, 6] p. 503.

montagem literária dentro da teoria benjaminiana, também como trabalho da crítica, onde o que aparece arbitrário e acidental é um processo que Benjamin chama de *despertar*. Diz ele: "Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são o conceito. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las."⁴⁴ Ou seja, para ele não basta uma crítica que se comporta como uma técnica de inventariar, é preciso utilizar os elementos selecionados, fazer um uso posicionado dos conceitos para que possam adquirir uma função organizativa. Ele diz, em outro momento: "Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os."⁴⁵ Duas questões surgem a partir daí. Primeiramente, os conceitos devem conter um posicionamento diante dos "ventos da história" ou, em outras palavras, saber posicionar conceitualmente a história. Em segundo lugar, o trabalho do historiador depende de introduzir um novo uso, o que significa estabelecer uma nova função para o conhecimento. Ou seja, nas palavras de Benjamin, atualizá-lo. Fazer novo uso é posicionar-se contra a catástrofe na sua permanente atualidade. Fazer novo uso é também um posicionamento perante a história, descobrir um novo sentido para a prática da história, como tão bem coloca em seus trabalhos Georges Didi-Huberman. Seria preciso posicionar-se imprimindo um novo uso aos documentos, socializando uma recém-inaugurada nova função, que é social.

A identificação entre história e política, para ser coerente, faz deste sentido histórico de conjunto um fator de catalisação dos pressupostos de ruptura com a sistematização da barbárie no presente. Desse modo, o impacto deste sentido histórico oculto deve visar interromper o riso interminável e triunfal do progresso diante do desastre e do esquecimento do desastre. Assim, parece que o primado da crítica dialética da cultura é mostrar como se manifesta o riso histórico do poder diante das feridas sociais da memória coletiva. Desarmar o cinismo arquivado dentro da amnésia seria um de seus desafios. O trabalho político – implicado nestas passagens de Benjamin – é a hipótese de uma crítica que deve lidar a todo o instante com os paradigmas capitalistas de reificação, como um trabalho político inscrito no próprio lidar com as obras, na própria estrutura da análise e interpretação das obras. Ou seja, a reflexão social sobre a arte se faz presente, por dentro e por fora das obras, sobre o que está presente e o que está ausente nelas, o contexto histórico e social é imanente às obras. T. W. Adorno resume isso de forma vigorosa em sua "Primeira introdução" da *Teoria Estética*. Diz:

⁴⁴ *Ibid.* p. 515.

⁴⁵ *Ibid.* p. 502.

"(...) A análise imanente das obras é estreita em si mesma, decerto porque pretende cortar o fôlego à reflexão social sobre a arte. Que a arte, por um lado, se oponha à sociedade na sua autonomia e, por outro, também ela seja social é uma das leis de sua experiência. (...)"⁴⁶

Adorno evidencia uma tendência intrínseca à análise imanente puramente formal de sufocar a reflexão social. Não porque ele não a pense como algo mais que necessário, mas porque vê os limites desta análise imanente, quando ela passa ao lado do objeto porque ignora o que ele tem ao redor de si, ocultando como seu em torno permanece sempre algo pertencente a sua própria interioridade. Ou seja, Adorno parece dizer que uma análise imanente que ignore a sociedade é como um obituário da obra. A experiência artística permanece morta nas suas relações intersubjetivas com a sociedade quando não alcançamos o movimento vivo que existe da história social para a obra artística. Tornamos doce e reificado o processo de leitura das obras. Adorno parece dizer que tudo que está ausente se resente, em algum nível, de presença dentro da obra, para além do aparente visível. Para Adorno, o que é histórico também é, de alguma forma, estético.

Nesse sentido, outro autor relevante para se retomar neste debate é Lucien Goldmann. No campo da história da literatura e da filosofia, em seu texto: "*O todo e as partes*",⁴⁷ radicaliza ainda mais o perímetro desta discussão, quando denomina os métodos puramente filológicos de "positivistas". Ele coloca duas objeções aos métodos puramente filológicos: em primeiro lugar, a difícil tarefa de distinguir no conjunto das obras o essencial do acidental e, em segundo lugar, a questão de que as significações dos textos nunca são unívocas. Portanto para Goldmann, seria falho querer isolá-las de seu contexto histórico, porque adquirem diferentes significações conforme o conjunto em que se pretende empregá-las.⁴⁸ É necessário retomar que o desenvolvimento desta teoria parte da diferenciação entre as noções de *historiador erudito* e *historiador filósofo*, sendo que:

"O historiador erudito fica no plano do *fenômeno empírico abstrato* que ele se esforça por conhecer nos mínimos detalhes, fazendo assim um trabalho não só válido e útil, mas, ainda, indispensável ao historiador-filósofo, que quer a partir desses mesmos *fenômenos empíricos abstratos*, chegar a sua essência conceitual."⁴⁹

Para Goldmann, o *historiador filósofo* deve buscar romper com os métodos de análise puramente filológica. Por motivos talvez próximos aos que Adorno buscava expor, estes

⁴⁶ Adorno, Theodor W. "Primeira introdução" in *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 528.

⁴⁷ Goldmann, Lucien. "O todo e as partes" in *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1979. p. 9 [Trabalhamos com a tradução de 1979 de Giseh Vianna Konder, no entanto pertencente originalmente a um prefácio do livro *Le dieu caché; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris: Gallimard, 1955.]

⁴⁸ Goldmann, Lucien. *Ibid.* p. 11.

⁴⁹ *Ibid.* p. 5.

métodos abstraem qualquer noção de visão de mundo inscrita dentro da estrutura genética das obras e de seus contextos históricos e sociais. Dentro desta análise, o empirismo abstrato da filologia e da erudição tende a se tornar positivista, porque possuem a falsa prerrogativa de uma epistemologia científica dogmática. Vale recordar que Goldmann parte do pressuposto de que todo alcance de qualquer conquista científica é parcial. E de que, na melhor das hipóteses, estamos no ponto do mais alto grau de consciência possível da ciência. Seus conceitos de *consciência possível* e o critério de *visão social de mundo* buscam ser antídotos contra um cientificismo positivista, sem abrir mão de uma correspondência com a metodologia do materialismo histórico. Para Goldmann, a dialética se identifica com um sentimento trágico do mundo. E o pensamento de Marx provém de um inusitado amálgama entre Pascal, Kant e Hegel. A consciência trágica de que estamos sempre num plano do ainda possível, do trabalho de estudo parcial, na mais medíocre incompletude, é uma prerrogativa epistemológica que visa deter os surtos paradigmáticos de uma ciência colocada como modelo de desenvolvimento progressista e linear.⁵⁰

Dentro desta perspectiva, a recusa a uma história geral de Kracauer aparece também em sua noção de "leitor dócil". Para ele, o historiador generalista reedita o modelo do "leitor dócil", aprisionado à leitura guiada. Esta noção é também uma recusa direcionada à leitura que neutraliza a história sob o ponto de vista da crítica social. Parte, neste raciocínio primoroso, da analogia entre o historiador generalista e o turista passivo, que na sua obsessão diletante pelo novo e pelo pitoresco, aguarda uma visita guiada e não pode sequer imaginar-se sem ela. O leitor dócil, de que fala, é talvez menos um ingênuo que um cínico. Ele neutraliza toda a capacidade de análise crítica e põe no lugar uma doçura que aguarda uma história inofensiva, ou que escova os pelos da fera, adocicando o veneno do progresso. Um leitor condenado, em suas demandas de identidade fragilizada, a permanecer a espera de uma visita guiada, na expectativa de ser conduzido, orientado. No limite, se formos pensar, o "leitor dócil" em seu livro⁵¹ sobre o expressionismo alemão e o nazismo é, em última instância, a prefiguração do fascismo, o mais puro desejo social instintivo de obedecer. Ele aguarda a voz de um líder. O "leitor dócil" quer manter-se preso a um itinerário fixo, a uma história que apenas se acaricia e é signo de uma reconciliação extorquida, onde os conflitos foram

⁵⁰ Ver Frederico, Celso. "Tragédia e dialética" in *Sociologia da cultura, Lucien Goldmann e os debates do século XX*. São Paulo: Cortez Editora, 2006. p. 17.

⁵¹ Kracauer, Siegfried. "L'histoire générale et la démarche esthétique" in *L'histoire des avant-dernières choses*. Paris: Éditions Stock, 2006. (tradução nossa) p. 249.

confortavelmente suprimidos. Ela se consome como uma lembrança amena, como um motivo *kitsch*, que guarda em si a reificação e o esquecimento como um regime constitutivo interno.

A luta aberta contra a institucionalização e a hegemonização do "leitor dócil", como modelo do trabalho do historiador, é a tarefa permanente da crítica. Desta forma, o crítico, para esta linhagem de autores, deve evidenciar sistematicamente este trabalho ideológico oculto de reificação e esquecimento. Não apenas como reflexo ideológico mas também como sintoma de uma obstrução, como o rastro de uma violência ocultada seletivamente, que também esconde o próprio ato de seleção do posicionamento da perspectiva histórica.

Este preâmbulo a contrapelo, sobre a barbárie e o desastre como signos intrínsecos à própria idéia de trabalhar a história da cultura, tenta apenas atualizar prerrogativas anticapitalistas de uma tradição heterogênea, desenvolta e inusitada da teoria crítica da cultura. São autores que, de uma forma ou de outra, trabalham com uma constelação de conceitos marxistas de forma herética e intempestiva. Em síntese, apenas para, por um momento, sistematizar as questões levantadas retrospectivamente, buscamos reunir a noção de *violência fundadora* de Paul Ricoeur, com a *violência arquivada* em Jacques Derrida, a *crítica a contrapelo da história* e o binômio *cultura e barbárie do documento* em Walter Benjamin, a *crítica da análise imanente* em Adorno e a *crítica da pura filologia* em Goldmann, a *recusa de uma história geral* e a *noção do leitor dócil* de Siegfried Kracauer e as identidades profanas entre história e política desta linhagem de revisão dos pressupostos do trabalho com a crítica da cultura. Todas estas questões são programáticas para uma crítica da cultura e visam potencializar a crítica em nossos paradigmas metodológicos de pesquisa sobre uma história do cinema.

Mas entre eles – como deve ficar claro pela centralidade da abordagem – Walter Benjamin é aqui o nervo central, pois figura como um destes pensadores que são eles próprios sistematicamente lidos, mas com o signo da domesticação, desta leitura dócil à qual se refere Kracauer. Seus pressupostos políticos são, na maior parte das vezes, considerados pela vulgata pós-moderna como datados e inconvenientes, sobretudo se levados à última consequência. Benjamin é lamentavelmente um excelente exemplo de uma teoria que se tornou vítima da mesma história dos vencedores que criticava. O conjunto dos autores levantados e o itinerário teórico percorrido buscam contribuir para a investigação dos procedimentos de retomada do sentido de profanação que carrega sua teoria.

Hans R. Jauss, em seu ensaio "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire"⁵² parece tentar chacoalhar um pouco este debate sobre a história da arte. Ele parte da teoria literária, mas suas formulações poderiam ganhar força como referência para uma teoria crítica da cultura cinematográfica. Ele ressalta que se instaurou na teoria literária uma falsa dicotomia, um hiato entre a abordagem histórica e a abordagem estética. Ele explica que historicamente: "La sociologie de la littérature et la méthode d'interprétation 'immanente' (*werkimmanent*) se sont développés en réaction contre le positivisme et l'idéalisme."⁵³ Ao se remeterem ao problema da teoria literária, as reflexões de Jauss permitem vislumbrar melhor a gênese dos debates sobre as abordagens de cada uma das tendências. A identidade negativa, comum às abordagens histórica e estética, ao mesmo tempo que opõe-se ao idealismo e ao positivismo aponta pela análise comparativa um princípio convergente. O positivismo abstrai as contradições, os conflitos e as aporias históricas. Enquanto o idealismo presume que, na abordagem estética, entende-se a criação artística como fruto de uma irracionalidade espiritualizada metafisicamente. Colocando o gênio artístico no epicentro da teoria estética, assim seria no trabalho das obras a revelação de temas atemporais e que configurariam uma história do espírito.

Jauss acredita que tanto a sociologia da literatura quanto o método de interpretação imanente apenas aumentaram o fosso entre abordagem histórica e estética. Neste sentido, em seu ensaio, procura fazer um exame crítico conjuntural da teoria literária e identifica dois motes propiciatórios principais, duas expressões privilegiadas desta reação anti-positivista e anti-idealista da teoria literária, que ele denomina como a *escola formalista* e a *escola marxista*. Ele explica:

"Ces deux écoles sont d'accord sur un point, et un seul: elles répudient également l'empirisme aveugle des positivistes et la métaphysique esthétique de la *Geistesgeschichte* [história do espírito]. Elles ont tenté de résoudre en suivant de voies diamétralement opposées le même problème: comment réinsérer dans le contexte historique de la littérature le fait littéraire isolé, l'oeuvre littéraire apparemment autonome? Comment les saisir en tant qu'événements, que témoignages sur un certain état de la société ou que moments de l'évolution littéraire? Mais ces deux tentatives n'ont pas donné naissance encore à quelque grande histoire de la littérature, qui réécrirait en partant de prémisses nouvelles – marxistes ou formalistes – les vieilles histoires littéraires nationales, réformerait l'échelle des valeurs qu'elles ont consacrée, et ferait apparaître la littérature universelle dans son devenir et dans sa fonction libératrice, à l'égard de la société qu'elle contribue à changer ou de l'individu dont elle affine la perception. Marxiste ou formaliste, une perspective unilatérale et donc réductrice mène en fin de compte à

⁵² Jauss, Hans R. "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire" in *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2005.

⁵³ Jauss, Hans R. *Ibid.* p. 34.

des difficultés épistémologiques insurmontables et que l'on n'aurait pu résoudre qu'en établissant entre l'approche esthétique et l'approche historique un rapport nouveau."⁵⁴

Para Jauss, o feroz antagonismo entre estas duas escolas testemunha o aprofundamento deste fosso entre abordagem histórica e estética e oculta a possibilidade de uma relação nova, inusitada entre as duas. Por um lado, a *escola marxista* parte da centralidade das relações econômicas de produção e da origem de classe da experiência artística, como imperativos da análise histórica das obras. Jauss – citando Karel Kosic – chama esta tendência metodológica de "idéologie du facteur économique", ou seja, como diz [partir]:

"(...) de l'économie comme un donné non déductible, cause initiale de tout et réalité unique, que l'on ne saurait remettre en question, transforme l'économie en son propre produit, en une chose, il en fait un facteur historique autonome et tombe dans le fétichisme économiste."⁵⁵

O principal alvo de Jauss no debate com a estética marxista é a teoria do reflexo ideológico que sustenta a excelência da estética realista para o marxismo. Cito: "(...) la fonction de l'oeuvre d'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le créer."⁵⁶ Para Jauss, a escola marxista ortodoxa oculta uma historicidade da literatura que se assemelha a um neoclassicismo fundado na hiper-valorização da relação entre superestrutura e infra-estrutura que nega qualquer forma de autonomia para a experiência estética.

Neste enfrentamento, no campo da escola formalista russa, Jauss põe um acento radical na produção estética, centralizando-se em sua autonomia perceptiva diante da história social. No entanto, os formalistas do *Opoïaz*, "Sociedade para o estudo da linguagem poética" elaboram métodos que permitem uma abordagem estética em que se superam preconceitos paradigmáticos e dogmas positivistas e idealistas da história literária. Seriam eles (1) a busca pela especificidade poética diante da "série não literária", (2) a noção de percepção artística, fundada no estranhamento e (3) a noção de evolução literária, a partir de saltos e rupturas. Estes três pontos se relacionam mutuamente, fazendo com que a identidade de uma especificidade da linguagem seja percebida pela diferença. E vemos este procedimento de identidade pela diferença, nestes três pontos, seja da (1) percepção de um determinado procedimento técnico da linguagem, que revela especificidade, (2) seja pelo estranhamento, (3) seja pelo contraste com outras obras.

⁵⁴ Jauss, Hans R. *Ibid.* p. 34.

⁵⁵ Karel, Kosik. *Die Dialektik des konkreten*, Francfort, 1967 (Theorie 2) pp. 21-22. Op. Cit in Jauss, Hans R. "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire" in *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2005. p. 37.

⁵⁶ Jauss, Hans R. *Ibid.* p. 36.

Não entraremos nas questões que Jauss trabalha sobre a *estética da recepção* ou sobre o *horizonte de expectativas*. Sua crítica à ortodoxia economicista da escola marxista e a retomada de questões estéticas da *escola formalista* servem para acrescentar pontuações sobre como formalismo e marxismo criaram entre si uma polarização na história da crítica da cultura. Portanto, este interlúdio serve para ressaltar que, também em Jauss, novamente vemos a tentativa de se superar o hiato da abordagem estética e da abordagem histórica a partir de uma oposição à ilusão de linearidade de um objetivismo histórico.

Uma questão que parece relevante para o nosso itinerário é o ponto de partida da sua análise dos gêneros artísticos, focado na suspensão de suas identidades consagradas e reposicionado na perspectiva de uma problematização e de uma provocação, de uma história literária vista como um problema.

III

"Ni Dieu, ni maître."⁵⁷

Auguste Blanqui

"Nous nous demanderons en quoi cette mue affecte l'image même de la Révolution, étroitement associée au sentiment d'une marche pressée vers l'avenir, suivant le parcours fléché du progrès. Signifie-t-elle la fin de prophètes et des événements, ou, plus simplement, un changement de l'idée de la révolution dans le sens profane, d'une révolution sans majuscule, sans mythes ni fétiches, horizon stratégique nécessaire à notre liberté politique ?"⁵⁸

Daniel Bensaïd

"Tudo isso define nada menos que uma exigência simultaneamente cognitiva, ética e estética. O que ela pede? Pede para nada sacrificar às falsas certezas do presente e nada sacrificar às duvidosas nostalgias do passado; nada sacrificar às falsas certezas dos chamados e nada sacrificar às duvidosas nostalgias de um sonho substantivado. O que equivale a dizer: nada sacrificar à tautologia do visível, nada sacrificar a uma crença que encontra seu recurso na invisível transcendência. O que significa situar a imagem dialética como lugar por excelência onde se poderia considerar o que nos olha verdadeiramente no que vemos."⁵⁹

Georges Didi-Huberman

Alguns autores, como Michael Löwy e Giorgio Agamben, retomam as inquietações de Benjamin sobre o obscuro paralelismo entre estruturas subjetivas de separação entre o *sistema capitalista* e a *religião*. Esta problemática é trabalhada em um curtíssimo e póstumo, inacabado, quase um mero esboço de um texto provável, ou um conjunto de anotações, chamado "O capitalismo como religião[fragmento]",⁶⁰ de Walter Benjamin. No Brasil, apresentando uma investigação sobre este opúsculo M. Löwy dizia:

"(...) O texto de Benjamin é, com toda evidência, inspirado por "A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo".⁶¹ No entanto, como veremos, o argumento de Benjamin vai muito

⁵⁷ Blanqui, Auguste, 1877.

⁵⁸ Bensaïd, Daniel. *Le pari mélancolique*. Paris: Fayard, 1997. p. 14.

⁵⁹ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 192.

⁶⁰ Benjamin, Walter. *Kapitalismus als Religion [Fragment]* [Capitalismo como religião, fragmento]. *Gesammelte Schriften VI* [escritos reunidos vol. VI]. In: *Gesammelte Schriften* [escritos reunidos]. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser [Com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Scholem, Edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser]. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991. pp. 100-103. / "Capitalismo como religião" (Trad. Marques Araújo, J. de M.) in Revista *Garrafa*, Número 23: Janeiro-Abril – 2011, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ. ISSN: 1809-2586.

⁶¹ Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

além de Weber e, sobretudo, substitui sua abordagem "axiologicamente neutra" (*Wertfrei*) por um *fulminante requisito anticapitalista*.⁶²

Benjamin levanta três pontos principais a serem pensados. *Primeiro*, que o capitalismo é uma religião cujo culto caminha ensimesmado. Ou seja, é um culto em si, "puramente cultural, e talvez o mais cultural que jamais existiu". *Segundo*, esse culto é permanente, sua duração e sua temporalidade são incessantes. *Terceiro*, este culto está voltado para a elaboração de uma culpa universal, sem possibilidade de expiação ou de redenção. A culpa no capitalismo, ao contrário de outras religiões, não é um meio que visa um determinado fim, é de outra forma, ela própria, o objetivo principal deste culto. Mas se para Weber isto cria um "desencantamento do mundo", para Benjamin parece ser um despertar de desespero ou uma sonolência carregada de um interminável pesadelo.

Um ponto essencial para a nossa discussão sobre uma posição de crítica a contrapelo da história é que o culto permanente do capital possui uma temporalidade escondida, como dizia Bensaïd, que só confirma uma interminável continuidade do presente a partir da supressão sistemática das aporias do passado. A identidade entre cultura e barbárie permite entrever uma temporalidade capitalista de culto permanente que se expande e abarca o empobrecimento da experiência e o trabalho intelectual sobre a história passada. Isto torna também as técnicas e as metodologias de pesquisa sobre os documentos de cultura do passado uma elaboração de confirmação e legitimação permanente do *status quo*. Esta identidade provocadora visa ser um questionamento sobre até que ponto o lugar social do historiador, como reproduzidor de uma lógica técnica, não torna também ele próprio, num sacerdote inusitado da religião do consumo e da amnésia. Até que ponto o trabalho historiográfico da cultura não se torna um lugar esvaziado pela unidimensionalidade da sociedade de consumo, fazendo do trabalho teórico um ornamento inofensivo.

Giorgio Agamben é outro autor que contribui hoje para o debate que pretende restituir o potencial crítico da tese benjaminiana. Em seu livro *Profanações* diz:

"Procuremos continuar as reflexões de Benjamin na perspectiva que aqui nos interessa. Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. (...) Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma de separação sem ter mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em

⁶² Löwy, Michael. "Capitalismo como religião" in *As Utopias de Michael Lowy; reflexões sobre um marxista insubordinado*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007. [Transcrito e publicado, por ex., no site: http://imediata.org/midiativismo/?page_id=23]

fetichismo inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo o uso torna-se duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar."⁶³

De forma que, para Giorgio Agamben, o culto à forma dinheiro ou ao capitalismo como religião é, como toda estrutura religiosa, definida por uma separação entre divino e profano. Portanto a separação tem na reificação e no fetichismo da mercadoria a matriz de sua relação com o mundo, onde a forma mercadoria determina uma separação intrínseca interna a todas as coisas. Paulo Arantes sintetiza:

"(...) a crítica materialista da alienação-separação, cujas metamorfoses culminam na sociedade burguesa, principiou historicamente pela crítica da religião como instituição do sagrado enquanto dispositivo ou poder que subtrai e confisca coisas, lugares, animais e pessoas da circulação entre os homens."⁶⁴

Tudo é atravessado por uma reificação dilacerante que separa, dentro do mundo, valor de uso e valor de troca. Mas Agamben, no trecho que levantamos acima, destaca a divisão interna e a subtração de três elementos: o corpo, a sexualidade e a linguagem. Esta última, a linguagem, parece ser um dos elementos importantes para se pensar as questões próprias da crítica da separação em Guy Debord. Isso porque não apenas retoma a importância histórica dos debates sobre a arte moderna que partiam da crítica à reificação da linguagem, mas também porque reconsidera a busca de um novo uso comum da linguagem. Para os situacionistas a linguagem e a comunicação foram sequestradas do uso comum pela sociabilidade capitalista.

Entre os pensadores situacionistas, as discussões sobre a linguagem sempre estiveram implicadas em uma premissa de socialização da história tal qual a democratização de um poder separado. Como dizia Debord: "Refletir sobre a história é, inseparavelmente, *refletir sobre o poder*."⁶⁵ Pois há na teoria situacionista uma visão crítica da história que se cruza com uma visão crítica do lugar social dos especialistas. Como bem aponta o pesquisador da obra de Debord, João Aquino, tal como em Benjamin, para Debord, a expropriação da linguagem é

⁶³ Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editora, 2010. p. 71.

⁶⁴ Arantes, Paulo E. "Depois de junho a paz será total" in *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo Editora, 2014. p. 399.

⁶⁵ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo, Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto Editora, 2003. (§134) Op. Cit. in Aquino, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE, 2006. p. 56.

sinônimo e sintoma da expropriação da experiência histórica. Um comentador da obra de Agamben, Castor Bartolomé Ruiz, ajuda a esclarecer com um exemplo mais concreto esta figura do tecnocrata como um sacerdote.

"(...) Um exemplo muito próximo desta figura [da tecnocracia] são os bancos centrais. Instituições literalmente blindadas contra interferências políticas da sociedade, cujo estatuto jurídico político os preserva como espaços técnicos, embora haja uma influência (política) direta. Eles decidem segundo supostos critérios técnicos, embora permanentemente tomem decisões políticas que afetam o conjunto da vida das pessoas, que por sua vez não podem interferir, nem sequer de forma indireta, na dinâmica dessas instituições."⁶⁶

Agamben dirige uma provocação radical a toda prática institucional e diz, em última instância, que se conduzirmos radicalmente a reflexão combinada entre a noção de religião capitalista e de sociedade do espetáculo de Guy Debord,⁶⁷ todas as esferas da vida humana, de alguma forma, padecerão por esse processo cultural de separação, de sacralização, de consagração e de secularização. A tecnocracia neste debate surge como uma figura sacra de soberania sobre as decisões e usos políticos separados do mundo. A separação capitalista também é uma separação dentro da humanidade ela própria. Uma separação internalizada, que a separa de sua própria capacidade de exercer uma soberania que seja baseada sob os princípios da democracia direta, ou seja, que permita a ampliação dos espaços de decisão e que faça um uso comum das decisões coletivas, desconstruindo as falsas separações do saber-técnico. De forma que, como diz Ruiz:

"O tecnocrata é a forma secular do sacerdote. Os espaços sacralizados produzem a figura do técnico como seqüência concomitante da separação do comum. O espaço sagrado só pode ser acessado e manipulado por pessoas especiais. Nas instituições seculares essas pessoas especiais são os tecnocratas. Embora as decisões de muitas instituições afetem diretamente a vida das pessoas comuns do povo, considera-se que estas pessoas não estão preparadas para opinar, e muito menos decidir sobre os objetivos, funcionamento, metas e processos das instituições. Só técnicos devidamente reconhecidos e titulados terão poder de fazê-lo. A maioria das instituições modernas secularizadas não é acessível à democracia direta. Elas se mantêm à distância (do sagrado) como dispositivos (secular) que impedem o acesso direto do povo a seu funcionamento." (...) "A democracia é incompatível com a administração biopolítica e as formas corporativas de governo."⁶⁸

⁶⁶ Ruiz, Castor Bartolomé. *Giorgio Agamben, controvérsias sobre a secularização e a profanação política*, [www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4881&secao=414]

⁶⁷ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo; Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2003.

⁶⁸ Ruiz, Castor Bartolomé. *Giorgio Agamben, controvérsias sobre a secularização e a profanação política*, [www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4881&secao=414]

Façamos uma retomada da problemática, a partir dos pressupostos colocados no princípio de nosso percurso. Dizíamos que havia uma relação entre o conceito de fetichismo da mercadoria, a reificação e os mecanismos de tradição seletiva e o esquecimento da história. Seguindo esta senda de crítica da institucionalidade aberta por Agamben, poderíamos refletir sobre como hoje, de alguma forma, a tendência geral dentro das instituições modernas vem sendo a da transformação do trabalho intelectual naquilo que Sartre chamava na década de sessenta de "técnicos do saber".⁶⁹ Na medida em que os espaços institucionais de pesquisa e ensino são dominados por um discurso que quer transformar o trabalho intelectual em um ofício puramente técnico, passamos a possuir uma condição de dependência intrínseca de uma intensa e permanente autolegitimação. A religião do capitalismo, como dizia Benjamin, tem forte parentesco com a religião do trabalho, na qual permanece uma contínua culpa quase inexprimível de não conseguir corresponder às metas produtivas da tecnocracia que, com aparência liberal, modernizadora, flexível e interdisciplinar, têm a capacidade de isolar, alcunhar e eliminar os improdutivos. Ou melhor, sendo o trabalho intelectual condicionado pela mentalidade puramente técnica, busca-se abstrair a própria possibilidade de concebê-lo como fruto de uma contradição, ou simplesmente se introduz a impossibilidade de colocar em crise a nossa própria prática. Como colocava Benjamin, ainda no Arquivo N:

"(...) o método dialético se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado dialético tem um e *somente* um método."⁷⁰

Voltamos aí, de alguma forma, aos três níveis operatórios da fragilidade da identidade da memória, de Ricoeur, que comentávamos antes, mas agora inseridos na realidade universitária. Finalmente passamos a nos perguntar se estes três níveis operatórios não estariam presentes na academia como lugar de um poder institucional técnico. Seriam mecanismos subjetivos de ocultamento da identidade fraturada da intelectualidade, passíveis de repor exatamente os três níveis no nosso trabalho. A saber: (1) "a distorção da realidade", quando se abstrai a separação capitalista e se repõe a ilusão de um lugar plácido para o intelectual no capitalismo, onde a universidade ainda se mantém em seu lugar tradicional, como uma torre de marfim, templo de erudição protegida da barbárie da técnica; (2) a "legitimação do sistema de poder", quando se reproduz a hierarquia dos postos de decisão e a

⁶⁹ Entrevista com Sartre [<http://www.youtube.com/watch?v=G-EQ11a2X1s>] – *Dossier menseulle d'information* No.12, Claude Lanzmann et Madeleine Gobeil, (s./d.). (tradução nossa)

⁷⁰ Benjamin, Walter. "Arquivo N – [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]" in *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. – [N 10, 1] p. 517.

divisão do trabalho, adquirindo condições alexandrinas e clericais de estrutura das relações de poder e saber; mas também quando se separa de maneira estanque os campos de saber sob as promessas do progresso e da especialização, lógica eminentemente técnica e segregadora; e (3) a "integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação",⁷¹ quando os sistemas simbólicos são a própria técnica, tornando o trabalho intelectual em prática também reificada que passa a ser a mera reprodução e aceitação de teorias colocadas a serviço do reaparelhamento dos dispositivos de esquecimento tradicionais da própria esfera separada da institucionalidade.

A instituição moderna de pesquisa e ensino torna-se primordialmente um espaço de condicionamento e domesticação através de todos estes mecanismos de reificação e esquecimento que tanto trabalhamos antes. A tradição seletiva, a visão positivista da história, a abstração da crítica do progresso como catástrofe, da cultura como barbárie, a abstração da crítica do objetivismo como reificação subjetiva – dos quais não nos desembaraçamos por boa vontade ou por inércia, mas apenas através uma atenção sistemática por não se deixar capturar. O *fulminante requisitório anticapitalista* que mencionava Löwy, sobre Benjamin, parece tornar-se um pressuposto de atualização da crítica dialética da cultura. "Ver o capitalismo como religião",⁷² para pensar com ele, seria despertar para esta noção de que estamos imersos neste culto espetacular de consumo e esquecimento, diante de uma catástrofe histórica irredimível. A consciência crítica da violência fundadora e arquivado do historiador da cultura transforma-se em uma necessidade imanente, um desafio incontornável de um projeto de pensamento crítico.

Em seu livro *O fim da História da Arte*, Hans Belting faz um balanço desesperador da situação do trabalhador intelectual da cultura que poderia nos ajudar a esboçar uma análise crítica de tal conjuntura:

"Atualmente, os artistas invocam a história da arte contra a *low art* e o gosto cotidiano, sob a forma de rememoração cultural, para manter de pé o sentido da arte. Há muito tempo a arte já não é mais um assunto de elite, mas assume em substituição todos os papéis de representação de identidade cultural, os quais nesse meio tempo não tem mais lugar nas instituições da sociedade. Quem fala sobre arte a encontra em todas as funções possíveis por ela exercidas hoje. Em todo caso, onde a arte entra em cena o especialista é requisitado apenas por uma questão ritual e não mais para um esclarecimento sério. Onde a arte não gera mais conflitos, mas garante um espaço livre no interior da sociedade, ali desaparece o desejo de orientação

⁷¹ Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editora, 2010. p. 95.

⁷² Benjamin, Walter. Op. cit. Löwy, Michael. "Capitalismo como religião" in *As Utopias de Michael Lowy: reflexões sobre um marxista insubordinado*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007. [Transcrito e publicado, por ex., no site: http://imediata.org/midiativismo/?page_id=23]

que sempre estava voltado para o especialista. Onde não existe mais esse desejo, ali também deixa de existir o leigo."⁷³

Quando o contraste entre obras históricas e a concepção de arte hoje simplesmente não gera conflitos e quando esta experiência de interpretação, análise e comentário da cultura adquire o papel de pacificação escolástica, de neutralização das contradições, apagam-se a inquietação crítica e o inconformismo de buscar interpretar algo da obra que fale sobre todos nós e sobre a história social. É o que Belting em seu livro chama de desaparecimento do "desejo de orientação". Isso não significa o desaparecimento do especialista, mas significa que sua função crítica e, afinal, sua capacidade de gerar conflitos são neutralizadas. Hoje, por parte do grande público, quer dentro ou fora das universidades, já não há nem o desejo de tornar-se um "leitor dócil" do qual falava Kracauer, ou seja, não há nenhum desejo de legibilidade social e política da história.

Portanto o especialista torna-se, de alguma maneira, marcado por uma obsolescência derivada da própria forma mercadoria e da égide de uma sensibilidade consumista. Tendo em vista que seu saber e o seu trabalho científico não conferem legitimidade à arte, à cultura e ao conhecimento. Com a máscara impassível da mais pura "seriedade", ele está encastelado na universidade, isolado como e com uma elite, recuperado socialmente por uma ideologia dominante, sobre a qual não tem qualquer influência e com a qual a interlocução é puro ritual, puro culto da separação. O especialista é tão necessário quanto obsoleto, pois ele mesmo é consumido no *evento* que devora a obra. Belting diz: "A obra torna-se um evento". O *evento* parece ser este espaço de separação e de subtração de qualquer experiência social verdadeira ou de qualquer interlocução crítica. Desamparada, a teoria move-se apenas na direção de uma autolegitimação, que recorda nostálgica o dia em que teve uma função, um lugar e uma tradição. No entanto, este intenso trabalho de autojustificação e legitimação impede os avanços mais radicais da crítica do presente. Assim como a obra foi reificada como mercadoria e como espetáculo, também o trabalho do crítico é um ponto residual dentro do evento artístico, um pano de fundo desbotado no ritual do culto reificado da arte. Ele é apenas mais uma peça na engrenagem do espetáculo. Torna-se obsoleto, desnecessário e em alguns casos inconveniente. Como diz Belting: "O estado da cultura científica, que confere validade a si mediante teses e raciocínios em um mundo sobre o qual já não tem nenhum poder."⁷⁴ Para ele, entre o especialista e o leigo "os intérpretes de arte são substituídos no prestígio social

⁷³ Belting, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify Editora, 2012. p. 41.

⁷⁴ Belting, Hans. *Ibid.* p. 16.

pelo consultor de investimentos. O sucesso da arte depende de quem coleciona e não de quem faz."⁷⁵ O diagnóstico de Belting é que o totalitarismo do mercado na arte é inescapável.

Assim também, poderíamos dizer, que acontece no cinema, onde o sucesso depende da indústria cultural e das distribuidoras, ou das pequenas oligarquias de críticos em festivais, aqueles que constituem a voz nos pequenos círculos que se permitem co-habitar com a indústria, ainda que em discordância com os dispositivos institucionais. Festivais, colóquios e encontros terminam por correr o risco de se tornarem lugares onde os trabalhadores intelectuais intercambiam apenas para confirmar a divisão de territórios e feudos, para assegurar a identidade teórica de cada um. Como colocava Maurício Tragtenberg:

"(...) a maioria dos congressos universitários serve de 'mercado humano', onde entram em contato pessoas e cargos acadêmicos a serem preenchidos. Estes congressos parecem os encontros entre gerentes de hotel onde se trocam informações sobre inovações técnicas, revêem-se velhos amigos e se estabelecem contatos comerciais.

Estritamente, o mundo da realidade concreta é sempre muito generoso com o acadêmico, pois o título acadêmico torna-se o passaporte que permite o ingresso nos escalões superiores da sociedade: a grande empresa, o grupo militar e a burocracia estatal. O problema da responsabilidade social é escamoteado, a ideologia do acadêmico é não ter nenhuma ideologia: faz fê de apolítico, isto é, serve à política do poder."⁷⁶

Dispersos e fragmentados, dispõem de sua cumplicidade dentro da categoria social absolutamente isolada, aprisionada às esferas acadêmicas, aos corredores universitários, ou a pequeno circuito de leitores de crítica digital. Em outro momento Hans Belting defende que: "A cada conceito está anexado um cartão de visitas que apresenta aquele que faz uso dele, a fim de delimitar desse modo o conceito geral a uma compreensão individual."⁷⁷ Para o autor, as modas teóricas também agem nesta lógica de autolegitimação e, assim, a tentativa de um exame crítico em retrospectiva da história da teoria, ou da história da arte fica comprometida. Fica ofuscada por uma obsessão "militantemente maníaca pelo futuro e intolerante com o passado", por uma confusão intermitente entre "fato, informação e interpretação" e por um desprezo ao trabalho de reflexão sobre história social e, até mesmo, ao trabalho minucioso seja com as obras, seja com os textos da cultura clássica. Mas também germinam outras formas de sub-grupos, daquela comunidade intelectual que ainda mantém esta tradição do trabalho cuidadoso com os textos originais e que se protege na erudição. No entanto, mesmo esta aristocracia acadêmica permanece encastelada e fragmentada, indivíduos isolados entre si, pois trata-se de um isolamento social e estrutural. Belting comenta: "Há muito tornou-se

⁷⁵ *Ibid.* p. 42.

⁷⁶ Tragtenberg, Maurício. *A delinquência acadêmica, o poder sem saber e o saber sem poder*. São Paulo: Rumo Ed./Alunos de Editoração ECA/USP, 1979. p. 21.

⁷⁷ *Ibid.* p. 26.

moda empreender uma arqueologia da própria disciplina e dos seus métodos históricos – e essa historicização da própria corporação mostra que alcançamos condições alexandrinas."⁷⁸ A cultura cinematográfica corresponde a um campo de ensino e pesquisa de uma língua morta, um dialeto arcaico e esquecido. Estudar o cinema chega a se tornar algo análogo aos estudos da cabala.⁷⁹

Cada tese teórica sobre a arte, neste contexto, serve como uma moeda de trânsito, criando uma política de espaços e de discursos sobre a arte que divide territórios institucionais do campo intelectual, criando pequenas zonas de conforto totalmente isoladas entre si e sem um diálogo concreto. Muitas vezes há polarizações arbitrárias determinadas pelos jogos epistemológicos dos feudos que dão identidade normativa à categoria intelectual das disciplinas. A interdisciplinaridade acadêmica torna-se uma aparência reificada, mais um evento dentro das festas religiosas da racionalidade técnica capitalista. Um espetáculo das forças produtivas de legitimação de uma categoria que se ajoelha perante a sua própria imagem sacerdotal de um saber como técnica, como produto que tenha um uso apresentável, exibível e quantificável. Mas também com um saber separado do uso comum. Suas forças produtivas e sua capacidade de vir a ser parte do regime de excelência dependem de ostentar, expor e exibir a capacidade produtiva de cada trabalhador intelectual, de fazer tornar-se visível, contabilizável e quantificável, com as estatísticas e os planos de produção. Em Belting, os especialistas em arte configuram-se apenas como um adereço, enquanto seu trabalho é objetivamente ornamental, jamais lido ou debatido até as últimas consequências.

Apenas se confirma constantemente um eterno consenso, que vem acompanhado de uma possibilidade de recuperação e redenção individual para o *status quo*. Mas que seja uma presença teórica que não obstrua os núcleos dos dispositivos de poder, que portanto deixe-se capturar pelo aparelho produtivo. Diz Belting: "Em toda teoria esconde-se também uma parcela de agressão ou de desamparo – a não ser que se prescindia da sua utilidade para a carreira acadêmica."⁸⁰ Neste sentido, um conceito chave para romper o sacerdócio da técnica parece ser a noção de *profanação*. Diz o comentador de Giorgio Agamben, Castor Bartolomé sobre esta noção:

"Agamben desenvolve o conceito de profanação em várias obras. Em síntese, poderíamos dizer que profanar significa retirar as coisas, as instituições, as pessoas, do âmbito do inacessível para colocá-las ao alcance das decisões de todos os implicados. Profanar é conferir

⁷⁸ *Ibid.* p. 13.

⁷⁹ Como um dia ironizou Philippe Dubois.

⁸⁰ *Ibid.* p. 59.

potência à ação humana. Profanação política significaria conferir potência política efetiva às pessoas comuns em relação aos espaços e decisões sociais em que estão implicadas."⁸¹

Portanto a provocação da proposta profanatória poderia ser interpretada segundo o desafio de criar uma potência política e forjar um primado atualizado, para a crítica e intervenção no ensino, aprendizado e teoria. Um primado da crítica constituído a partir da crítica da separação entre essencial e fenomenal, concreta e abstrata, objetiva e subjetiva, crítica da reificação, crítica da separação promovida pelo espetáculo. Ocorre que, nesse primado da crítica, não há somente uma crítica do valor em paralelo à da separação, mas também uma prática para a construção de um novo uso para a crítica. Para Giorgio Agamben: "(...) Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular."⁸² Esse é o espaço onde a crítica reestabelece uma função, se refuncionaliza (*Umfunktionierung*)⁸³ e adquire um novo uso, também descobre velhas usanças acobertadas, desvela e retira separações. E ainda em Agamben: "Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas."⁸⁴ Cito ainda:

"A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício de poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que havia confiscado."⁸⁵

Se esta a religião capitalista é baseada em uma culpa que não se expia, mas na qual se prega uma história reconciliada no lugar da catástrofe irreconciliável; e se os usos já são marcados pela temporalidade da obsolescência e pela temporalidade do descartável que caracterizam a mercadoria. E..."Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente improfanável."⁸⁶ No âmbito desta problemática, o desativar dos dispositivos de poder de que falava Agamben é a engenharia teórica que nos interessa particularmente. No trabalho da teoria da história, da crítica e da estética, a identificação dos

⁸¹ Ruiz, Castor Bartolomé. *Giorgio Agamben, controvérsias sobre a secularização e a profanação política*, [www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4881&secao=414]

⁸² Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editora, 2010. p. 66.

⁸³ Benjamin, Walter. "O autor como produtor" (1934) in *Obras Escolhidas I, Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1996. p. 127.

⁸⁴ *Ibid.* p. 75.

⁸⁵ *Ibid.* p. 68.

⁸⁶ *Ibid.* p. 71.

dispositivos de reificação e esquecimento torna-se uma política de profanação no trabalho intelectual. Para tal, é necessário analisar e identificar onde estes dispositivos se apresentam como um improfanável e como uma captura sistemática de toda possibilidade de uso crítico. Giorgio Agamben acentua o caráter político desta tarefa de identificação dos momentos de recuperação social e neutralização das intenções profanatórias:

"(...) qualquer improfanável – baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção autenticamente profanatória. Por isso é importante toda vez arrancar os dispositivos – de todo dispositivo – a *possibilidade de uso* que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem."⁸⁷

O primado militante benjaminiano, o fulminante requisitório anticapitalista e a tarefa política profanatória são várias tentativas históricas da teoria crítica da cultura de não se deixar capturar, nem abastecer o aparato produtivo. Politizar a arte, refuncionalizar a cultura, organizar a crítica e o pessimismo histórico diante da barbárie passam por revisar os momentos de gênese destes dispositivos de esquecimento internos à História da arte e da cultura. É preciso buscar alguma forma de determinar como eles se cristalizam nos trabalhos de análise das obras, arquivos e documentos, mas também dentro do campo de estudos em que trabalhamos. Colocar em crise o conceito dado como secularizado e inverter sua estrutura, investigando o seu contrário, ou seja, como a história torna-se supressiva, onde ela é instrumental para a pura linearidade positiva, onde resulta hipostasiada como seleção e ocultamento político. Restituir ao livre uso comum a potência política da crítica soterrada nas obras culturais, permitir-se ver, tornar a enxergar, fazer legível os pontos obscuros, as possibilidades de uso. Nesta constelação de autores que levantamos a arte de profanar a arte é o exercício de buscar decifrar os dispositivos de poder e esquecimento que tentam neutralizar a potência crítica da negatividade característica do imaginário histórico-político da cultura.

⁸⁷ *Ibid.* p. 79.

CAPÍTULO 2

Percursos da formação de Chris Marker

2.1. Chris Marker, um autor enquanto enigma

Alcançar a obra markeriana é sempre acidentado e há não muito tempo era uma longa caminhada no deserto. Os filmes de Chris Marker eram quase que absolutamente inacessíveis tanto em cópias comercializáveis quanto em exhibições. O próprio diretor reservava seletivamente, mas com aparente aleatoriedade, os filmes que se combinavam para as mostras onde se exibiam a sua cinematografia. As mostras foram durante muitos anos raríssimas e aconteceram apenas em alguns países. Era um conjunto de filmes selecionados por ele próprio que nunca percorria inteiramente o arco da obra completa. Portanto, com poucos elementos da trajetória markeriana, vemos já como sua recepção se planejava fragmentada.

A fragmentação é uma das primeiras estratégias de Chris Marker para a desconstrução da figura tradicional do autor, no sentido institucionalizado de um diretor cinematográfico, tal como o legitimado pela engrenagem da indústria cultural. Esta fragmentação a qual nos referimos dá-se de múltiplas formas, numa obra que surge ao espectador de forma fragmentária, seja contemporânea à continuidade dos momentos de lançamentos do filme, seja contemporânea à sua realização, assim como durante os lançamentos em outras mídias, relançamentos, exhibições em festivais ou televisão, etc... Vemos que em todos os casos, seletiva e programaticamente, Chris Marker calculou as formas escolhidas para permitir a difusão de sua obra, selecionando sempre espaços alternativos de exibição. Esta forma de difusão e distribuição aparentemente arbitrária se constitui em uma forma *sui generis* de política de autor.

Origina-se fundamentalmente através da fragmentação como estratégia. Num segundo momento, ao lado da fragmentação do acesso à obra, a biografia passa por uma segunda ordem de fragmentação que é ainda mais aguçada e obscura. A biografia de Chris Marker configura-se como a parte mais paradigmática da pesquisa de sua cinematografia. Pois trata-se de uma biografia ausente, uma biografia incógnita, ou seja uma trajetória pessoal fantasmática que se coloca como uma silhueta obscura, um retrato apenas com sua moldura, sem rosto. Mais que fragmentada, ela revela-se como uma recusa de Marker em tomar parte neste lugar social da arte, nesta forma específica e tradicional de exposição do autor. Suas obras e sua figura de autor e de artista quer estar ausente do panteão contemplativo de adoração dos grandes mestres. Sua vida não é um pergaminho, onde seus passos foram todos registrados,

instante a instante e onde podemos traçar épocas bem definidas, por isso sempre advogamos a necessidade de colocar em perspectiva periodizações da obra de Marker que falavam em decênio ensaio ou decênio militante.

Das mais variadas formas Chris Marker evitou, de maneira concreta, deixar rastros de sua vida pessoal, ou embaralhou as pistas que poderiam decifrar sua maneira pessoal de viver, de relacionar-se com suas obras, com a arte e com a história. Suas obras continuam, ainda que com as maneiras aventureiras de aproximarmo-nos destas, o índice absoluto e mais forte sobre sua figura de artista, sobre sua vida interior.

A fragmentação originária se dá no nome, ou melhor, nos nomes do autor. Antes de Chris Marker havia Christian-François Bouche-Villeneuve, ou segundo outras fontes o autor atendia pelo nome ainda mais extenso de Christian Hippolyte François Georges Bouche-Villeneuve. Ao mesmo tempo, através de pesquisas mais recentes sobre o autor destaca-se que ele utilizava não apenas o pseudônimo, seu AK, *Also Known*, seu apelido principal "Marker", mas também fazia o uso obsessivo de heterônimos e esta tendência revela-se uma constante sistemática. Durante sua vida, viria a assinar de inúmeras formas seus trabalhos artísticos como roteiros, poemas, contos, filmes e obras em linguagens ainda mais excêntricas. Alguns dos heterônimos inventariados são: Chris Marker, Chris. Marker (com esta variação com um Chris.ponto.Marker), Marc Dornier, Chris Mayor, Boris Villeneuve, T. T. Toukanov, Sandor Krasna, Hayao Yamaneko, Michel Krasna, Christian Marker, Guillaume-en-Egypte, Fritz Markassin, Jacopo Berenizi, Iterovitch, Sergei Murasaki, Kosinski, Stalker Sandor, Jacopo Berenzini e Nemo Lowcat.

Esta torrente interminável de heterônimos demonstram, no primeiro momento, a constante possibilidade de multiplicar as facetas de uma mesma pessoa e assim restringir a fixação do autor a um nome específico. O gesto do autor parece tentar impedir o instante que pode encerrar a pessoa, na sua integralidade existencial, no "nome", como algo descolado de sua existência subjetiva insondável. Mas no segundo momento também poderíamos destacar que demonstra o esforço para despistar qualquer possível investigação de seu percurso, um esforço para embaralhar as pistas e fragmentar sua biografia, para recusar o lado biográfico. Há este movimento de mão dupla, como dizia Renée Vautier, Marker é "a auto-mitificação permanente pelo permanente mistério."⁸⁸

Chris Marker sempre recusou ser fotografado e deu raríssimas entrevistas em sua vida, quase não participava de festivais ou participava discretamente e dificultava de todas as

⁸⁸ Vautier, René. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 85.

formas que a imagem de seu rosto fosse difundida. Era como um fantasma, como a silhueta de um autor sem rosto. François Lecointe, depois da morte de Marker, escreveu assim sobre nosso autor:

"A presença no mundo de Chris Marker é o resultado de uma mediação que o autor Chris Marker propõe para suas produções. (...) A construção da figura de Chris Marker por ele mesmo, ele o faz sempre sob o signo da ambigüidade; ele apresenta em seu Cd-rom *Immemory* como a apresentação de uma memória trabalhada sobre a matéria biográfica que ele possui dele mesmo, mas se colocando e se defendendo de qualquer pretensão autobiográfica. Esta ambigüidade da apresentação constitui uma parte da construção de uma mitografia markeriana engendrada pela raridade das intervenções de Chris Marker na esfera pública fora de seus trabalhos. Dessa ausência e dessa descrição pode ser tirada uma verdadeira auto-representação de Chris Marker."⁸⁹

Havia uma reserva por parte do artista que muitas vezes foi confundida com misantropia, mas que em diversos momentos parecia um gesto de pudor. A noção de pudor surge de maneira marcante dentro do pensamento personalista de Emmanuel Mounier, corrente francesa filosófica cristã heterodoxa e aberta francesa da qual Chris Marker de muitas formas aproximou-se nos anos 40 e 50, conforme iremos trabalhar nos próximos capítulos. Mounier constrói uma filosofia da "pessoa humana", baseada no paradigma do compromisso e do "engajamento" do sujeito perante sua comunidade histórica e na busca de sua dignidade social. Este engajamento projetado pelo imaginário personalista, depende de um "afrontamento íntimo" que é fruto de um duplo movimento para fora e para dentro do sujeito, uma "dialética entre objetividade e interioridade", como ele diz. O sujeito tem que comungar e comunicar-se com o seu em torno e ao mesmo tempo subsumir uma conversão íntima. Esta conversão íntima se realiza em um processo de vários passos que implica - entre outros pontos - na busca, na investigação e na plena experiência de uma vida interior, uma interioridade ou uma subjetividade. Mounier diz:

"Encontramos ainda muitas vezes nos pensamentos de inspiração personalista, o tema do pudor. O pudor é o sentimento da pessoa que não quer ser esvaziada nas suas expressões nem ameaçada em seu ser pelos sentimentos que assumiria a sua existência uma vez que esta totalmente se manifestasse. O pudor físico não traduz a impureza do corpo, mas antes significa que eu *sou infinitamente mais do que esse corpo olhado ou alcançado*. O pudor dos sentimentos revela que cada um deles me limita e me trai. Ambos são sinal de que não sou simples joguete nas mãos da natureza ou dos outros. Não fico envergonhado de ser essa nudez ou esse personagem, mas por parecer não ser mais do que isso. O contrário do pudor é a vulgaridade, o consentimento em não ser mais do que o que oferece a aparência imediata quando se exhibe perante os olhares do público."⁹⁰

⁸⁹ Lecointe, François. "Tombeau pour Chris Marker" in revista *Ésprit*, 18 de outubro de 2012. (tradução nossa)

⁹⁰ Mounier, Emmanuel. *O Personalismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1986. p. 85.

Este trecho do desenvolvimento da argumentação da teoria personalista de Mounier possui uma correspondência com o gesto de pudor markeriano de que falávamos. Primeiramente porque, para Mounier, o pudor é uma resistência ao abuso da expressividade que esvazia os sentidos mais profundos da interioridade. Há um signo de traição que paira sobre a própria idéia da expressão e portanto da linguagem. O pudor é um fermento para uma linguagem que tem consciência dos seus riscos de esvaziamento. Por outro lado, Mounier fala de um pudor físico que parece em muito com uma possível resposta markeriana ao paradigma de sua invisibilidade. *"Porque você mantém-se invisível?"* Alguém poderia fazer esta pergunta. *"Sou infinitamente mais que este corpo olhado ou alcançado"*, Marker poderia responder, tal qual Mounier desenvolve em sua argumentação. O autor não quer se tornar um retrato, não quer ser apenas uma imagem, nem quer viver a morte das imagens. Não se deixa emoldurar.

Na teoria personalista, o pudor da linguagem e o pudor físico são formas de se preservar a presença de uma vida interior vulnerável à aniquilação pela desordem do mundo. Preserva-se a interioridade através de uma discrição, como um recolhimento, uma experiência fundamentada em valores de retiro e silêncio, que seriam para Mounier formas de garantir um segredo. O segredo é a expressão medida pelos critérios de uma incomunicabilidade da vida interior. Diz Mounier:

"Compreende-se que a vida pessoal esteja naturalmente ligada a um certo segredo. As pessoas completamente viradas para fora, para a exibição, não tem segredos, não tem densidade, nem nada por detrás delas. Lêem-se como um livro aberto, e depressa se esgotam. Não tem a experiência desta profunda distância, ignoram o 'respeito pelo segredo', pelo seu ou pelo dos outros. Gostam muito de contar, de se contar, de fazer alarde e de remexer. A reserva na expressão, a discrição, são manifestações de respeito da pessoa pelo seu infinito interior. Nunca pode se comunicar completamente através da comunicação direta e prefere por vezes os meios indiretos: ironia, humor paradoxo, mito, símbolo, fábula, etc."⁹¹

De forma que poderíamos dizer que para a teoria personalista há uma incomunicabilidade de um infinito interior. Para o personalismo a subjetividade humana e a interioridade são portadoras de um infinito interior intransmissível. A comunicabilidade possível desta rica e insondável vida interior se realiza por meios indiretos. São formas de intermediação calculada da comunicação de uma subjetividade que não permite-se reduzir a nada e que projeta uma sombra irredutível no seu em torno. É um trabalho indireto, de intermediação da linguagem onde a expressividade está cercada pelo fracasso. Em Marker, na

⁹¹ Mounier, Emmanuel. *Ibid.* p. 84.

sua forma de auto-apresentação enquanto autor, enquanto artista, há uma dupla recusa da imagem e da palavra. É a função autor que é bloqueada, desconstruída e desmistificada. Temos apenas um nome que não é "verdadeiro", que não tem as marcas do Estado, da família e que não está registrado em seu estado civil, não figura em seus documentos. Um autor que não se permite encontrar encerrado numa pasta dentro de uma gaveta em algum cartório. Portanto esta atitude guarda em si um gesto político. Isolado e residual, mas de alguma maneira um gesto político, relevante ao menos para se analisar sua posição como autor no mundo. E apesar de si mesmo, desta reserva aparentemente quase anti-social, temos suas obras, e nelas concentra-se um lugar privilegiado desta expressividade. Nelas o autor permanece mudo e invisível, impessoal, mas fala através dos segredos que sussurra às imagens. Não seria exagerado apontar que este gesto de segredar o nome como signo autoral pertence a uma determinada linhagem de autores da literatura francesa. Como é o caso do Conde de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse, embora seu estilo literário não tenha nenhuma afinidade com o trabalho literário markeriano.

Mallarmé exaltava em "Crise dos versos" uma apoteose da linguagem ou, como dizia Barthes acerca do autor de "O lance de dados", em seu texto "A morte do autor":

"Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, a ver e prever em toda sua amplitude a necessidade de substituir a linguagem, ela própria, àquilo que até ali havia sido pensado ser ele o proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever, é, através de uma impessoalidade predefinida (...) chegar a este ponto onde apenas a linguagem age, 'performa' e não o 'eu': toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura."⁹²

Na passagem da década de sessenta para setenta uma corrente pós-estruturalista vai desenvolver teorias com a perspectiva de refletir sobre o problema do autor. Barthes também aborda o movimento surrealista, vanguarda artística à qual Marker manifestamente refere-se em sua cinematografia e da qual parece ter herdado profundas referências, como aparece no texto de seu filme *Lembranças de um porvir* (2001):

"O surrealismo (...) quando recomendava sem cessar a brusca decepção dos sentidos esperados (...) confiando à mão o cuidado de escrever tão rápido quanto possível aquilo que a própria cabeça ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio de uma experiência de escritura feita por muitos, contribuiu a dessacralizar a imagem do autor."⁹³

⁹² Barthes, Roland. "A morte do autor" in *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁹³ Marker; Bellon, Chris; Yannick. *Le souvenir d'un avenir*, 2001. (tradução nossa).

A "dessacralização do autor" referida por Barthes parece ser um ponto relevante para o debate sobre Chris Marker. Durante sua trajetória, Marker, constantemente, ajuda e entusiasma uma variedade de pessoas a começar o trabalho cinematográfico. Este constante esforço para aproximar as pessoas do meio expressivo do cinema lembra a consigna de socialização da arte e da técnica promulgada pelos surrealistas, retomada de uma citação de Leautréamont, de que: "a poesia deve ser feita por muitos e não por apenas um." Marker também é um militante da idéia de que o cinema deveria ser feito por todos.

Michael Foucault propunha, em "O que é um autor?", a definição de um conceito ao qual se referia como função-autor, que nos permite tentar aprofundar algumas problemáticas sobre como se opera o posicionamento como autor em Chris Marker. Para Foucault "A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade." O que Chris Marker introduz para a história do cinema contemporâneo com este segredo dentro da função-autor é uma obstrução destes modos tradicionais de "circulação e funcionamento" que fala Foucault. Marker obstrui este modo tradicional de existência e inaugura um outro, marcado pelo segredo. Mas o segredo é automaticamente revelação, ele também possui a função de desnudar alguns dos mecanismos da função-autor, desmascarar as engrenagens de sua mecânica, de alguma forma, propõe refuncionalizá-lo. Com a obstrução da imagem temos o nome e um modo singular de ser do autor, que reduz os discursos aos mistérios da obra. Em Marker há uma denúncia neste gesto de pudor contra uma assimilação automática de seu discurso a um *status* tradicional do autor no "interior de uma sociedade e de uma cultura". Assim, Foucault ressalta esta aparente autonomia do estatuto do autor, onde mais que um indivíduo real ou uma obra ele torna-se um "modo singular de ser":

"Chegar-se-ia finalmente à idéia de que o nome não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discursos, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser."⁹⁴

O segredo markeriano, seu "modo singular de ser" aproxima-o de um semianonimato. Há, nestes filmes, uma obra marcada historicamente como correspondente a um determinado

⁹⁴ Foucault, Michael. "O que é um autor?" In *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

autor, enquanto ao mesmo tempo, há o mito de um cineasta sem rosto, com um nome falso, que simula uma protoinexistência e assim permanece des-localizado. Ele permanece ao mesmo tempo despersonalizado, é apenas a voz *over* dos comentários que, em um francês duro e entre dentes, "sussurra atrás das imagens", como dirá um operário que fez parte de Grupo Medvedkine.

Foucault distingue este anonimato com alguns exemplos correspondentes: "Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor."⁹⁵ Mas adiante refina a questão do enigma no anonimato:

"E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós, só o aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias."⁹⁶

Portanto o gesto de pudor markeriano é, ao mesmo tempo, uma denúncia irônica deste mal estar insuportável que causa a função-autor do semi-anonimato na recepção dos espectadores. A frustração da expectativa de se identificar imediatamente o modo de existência do autor transforma a vivência do espectador em desconforto e desolação. Porque a obstrução markeriana da forma tradicional da função-autor é também uma autocrítica da institucionalização da arte, uma denúncia dos paradigmas de uma incomunicabilidade, que define anedoticamente como segredo. E o segredo está em nós mesmos, em nosso desejo de aproximarmo-nos apressadamente. A figura do autor não se deixa encontrar, não se deixa fixar-se docilmente no panteão de uma cronologia linear da história da arte. Ela age na obscuridade e com ela compromete o espectador com uma outra noção da função-autor. O espectador deve conformar-se com o enigma, seu trabalho de resignação é um processo de transformar o trabalho do cinema documentário em um grande decifrar de mistérios, um trabalho de despertar o sono das imagens, o que dorme dentro delas. É aquilo que nos anos sessenta Chris Marker vai chamar de "subjetividade apaixonada", ao referir-se à sua noção particular de cinema documentário, que engaja um posicionamento diante da História.

Um exemplo forte deste procedimento é a cena do filme "Lembranças de um porvir" (2001),⁹⁷ em que aparecem as fotografias dos "*gueules cassées*", homens com as faces mutiladas, sobreviventes da Primeira Guerra Mundial. O comentário dispara: [são] "as

⁹⁵ Foucault, Michael. *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Marker; Bellon, Chris; Yannick. *Le souvenir d'un avenir*. 2001.

imagens do passado que decifram o futuro". O segredo das imagens fotografadas por Denise Bellon, na Paris dos anos 30, é que guardam a visão profética e anunciadora da Segunda Guerra Mundial. O segredo que guarda a face mutilada dos "*gueules cassés*" é a infernal repetição das catástrofes, o signo da mutilação passada é presságio das mutilações futuras. Há este uso do segredo e do enigma que, como coloca Émilie Houssa, se apresenta no cinema de Chris Marker como a "possibilidade de organizar uma história em interrogação". Para ele "o olhar se apresenta como um enigma, uma questão".⁹⁸ Esta perspectiva representa a busca por conceber um olhar que dirige uma interrogação para o mundo e que não possui outra maneira de enxergar o mundo que não seja como um espaço que exige decifração, como as ruínas que ainda guardam traços do que antes ali havia edificado, ou do que ainda está por se construir. Despertar do sono a "constelação secreta" da história adormecida na imagem.

Não parece estar tão distante do belo trabalho sobre melancolia e revolução, de Olgária Matos, quando aborda em suas análises as figuras do historiador materialista frankfurtiano, para ela: "[o historiador materialista] não traz à luz 'fatos fortuitos' mas revela as 'constelações secretas' da história."⁹⁹ Tal qual este historiador materialista, para Marker não se trata de construir com o documentário uma correspondência estritamente causal dos fatos, mas de implodir um determinismo histórico e refundar, através do cinema, uma visão documentária que, via associações aparentemente díspares, revele algo em seu interior que ajude a decifrar uma promessa oculta nas imagens e que aponte o futuro por meio da reflexão sobre as catástrofes do passado. As imagens guardam uma "constelação secreta", indícios secretos, como um conhecimento separado, escondido em seu interior. Um signo de uma história oculta ainda por ser decifrada, mas que mantém-se incomunicável. De alguma forma, aquela imagem não previa sua repetição, mas dava o índice da necessidade de interromper esta repetição. De tal forma, que há um duplo movimento de recusa da cronologia linear, assim como a recusa de um tempo infernal da pura repetição das catástrofes. Nem evolucionista e nem determinista.

Na cena do filme citado, o comentário constrói esta passagem do processo de decifração, como que para restituir ao uso comum um conhecimento separado, esquecido dentro da própria imagem. Chris Marker quer destruir separações que estão no próprio organismo da cultura visual. No caso dos soldados com os rostos mutilados, há uma leitura

⁹⁸ Houssa, Émile. "Chris. Marker le point de vue documenté" in *Le blog documentaire*.
[<https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/02/17/chris-marker-le-point-de-vue-documente-par-emilie-houssa/>]

⁹⁹ Matos, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro, A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. p. 33.

irônica que, justapondo catástrofes históricas consecutivas (cujo breve hiato estes rostos representavam) revela uma visão singular da história que permanecia ilegível dentro da imagem, a visão de uma prenúncia. Nesta cena, o trabalho estético entre imagem e comentário aponta para o movimento de busca por uma legibilidade diversa da imagem que mostre, de certa forma, para um trabalho comum que opera na obra e no espectador, mas onde o núcleo da atividade se dirige para o esforço de restituir as imagens ao uso comum, mediado pela montagem que invoca o movimento mais puro da história social e política.

O exemplo destas cabeças mutiladas das fotos, que guardam correspondência visual com as pinturas francisbaconianas, agora em outra chave, das personalidades desfiguradas pela onipotência unidimensional. Estas imagens que são o que restou da catástrofe, de seus sinais embaralhados, são um indício e poderiam ser interpretadas como um duplo provocante dos paradigmas da imagem difusa do autor. Ademais esta imagem também se repete em *Le fond de l'air est rouge* (1977) com um vietnamita com o rosto mutilado, destroçado pelas bombas de napalm, testemunha diante de um tribunal. No trabalho do mistério autoral markeriano age também esta estranha engenharia, que é uma espécie de jogo irônico com a função-autor. Através da ausência direta de um retrato mais profundo de sua figura também aponta para uma promessa de legibilidade do que existiria de ilegível nas imagens, de decifração dos segredos e de resolução dos mistérios. Como dizia Leautréamont: "A dúvida é uma homenagem cedida à esperança". Vemos as imagens mas sem interrogá-las, veremos apenas imagens desfiguradas. Assim como a vida destes soldados, marcados na face para a eternidade com as cicatrizes da guerra, aquela que sempre encontra um caminho. Enquanto os homens que a fazem não podem perguntar-se sobre o caminho, são desfigurados pelo sentido da obediência à militarização da vida européia dos anos trinta. Mas não são eles, apenas como indivíduos, que na imagem questionam a história, são seus rostos que, apesar de si mesmos, tornam-se um sintoma dos desastres vindouros, decifram a própria repetição infernal das catástrofes.

Retomemos os meios indiretos levantados por Mounier de que falávamos antes: "ironia, humor paradoxo, mito, símbolo, fábula" são todos muito ao gosto markeriano, estes recursos literários são formas do pudor personalista em Marker, que provocam um trabalho de intermediação. São meios indiretos e ao mesmo tempo uma autodenúncia da incomunicabilidade da integralidade da experiência autêntica.

Apenas a título de exemplo, a fábula criada em torno do autor parece trazer em si todos estes elementos. Para levantarmos alguns dos mais marcantes elementos do anedotário markeriano, também se disse "que havia uma teoria que circulava, e que não era sem fundamento, segundo a qual Marker seria um extraterrestre." Alain Resnais também alimentava o mito: "Tem a aparência humana mas ele vem talvez do futuro, ou de outro planeta." O próprio mito do autor como alguém ausente do planeta ou ausente do tempo aponta para esta silhueta de desaparecimento.

Tanto a figura do viajante quanto a figura do passageiro que viaja no tempo são recursos de ficção que trabalham com a deslocalização e destemporalização da sua personagem, registros que identificam o espectador a uma posição distanciada do que se passa no filme. Estão fora do tempo e do espaço em que coabitam espectador e filme. Seria preciso reinaugurar um novo calendário e uma nova geografia para se aproximar de seu cinema.

"Eu escrevo de um país distante" começam os filmes *Dimanche à Pekin* e *L'Étranger de Sibérie* citando Henri Michaux. Colocam a perspectiva da locução do texto a partir da narrativa de personagens que estão ausentes ou em lugares terceiros, criam uma relação indireta com a narrativa filmica. A própria figuração física do autor é fugidia, suas aparições e desaparecimentos formam uma colcha de retalhos de entreatos. Não temos o conjunto de sua história pessoal mas apenas historietas dispersas que fazem um mosaico de peças desconstruídas. Uma vida coberta de entreatos.

Para Roger Pic, "Chris é o meteorito, o impenetrável, o genial mágico de imagens."¹⁰⁰ "O mestre permanece invisível", dizia Moritz de Hadein, "Chris Marker, é verdade, não existe. Nunca existiu. Para comunicar com ele, uma simples caixa de correio. A mesma desde os anos sessenta. Desafio qualquer pessoa de o ter já alguma vez encontrado." Apesar de afirmar nunca o ter encontrado, também assim o descreve: "Rosto de asceta de olhar agudo, algumas veias burilando no seu crânio calvo, um corpo vigoroso mas emagrecido por demasiada abstinência."¹⁰¹ E aqui temos uma das poucas descrições do aspecto físico do sujeito Chris Marker.

Algumas fontes insistem em apontar no autor uma personalidade de misantropo. Apesar da controvérsia estar um pouco fora do lugar, também não são poucos os conhecidos e amigos que ressaltam o contrário: seu profundo espírito de fraternidade, de amizade e de solidariedade. Dizia François Reichenbach, que dirigiu o filme *Amérique insolite* (1960), do

¹⁰⁰ Pic, Roger. "O passageiro clandestino" In *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 79.

¹⁰¹ Hadein, Moritz. "O mistério" In *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 69.

qual Marker é co-autor dos comentários que compõem o roteiro: "Falar de Chris Marker é falar da amizade, de corujas, de gatos, de Japão e, sobretudo falar acerca de um ser que não gosta que dele falemos."¹⁰² Renée Vautier também comentava: "Bem sei que Chris nunca estará de acordo com uma definição que um outro possa dele dar, mas não esperem que ele próprio o faça! Que vos informe sobre ele? Jamais! A automitificação permanente pelo permanente mistério."¹⁰³

Há uma espiral de fantasias que dispersam o lugar do autor e de despersonalizações que criam novas personalidades para ele a cada filme. Até um grau mais avançado, quando há a anulação completa do lugar do autor, como é o caso no letrero final de *O fundo do ar é vermelho* (1977):

"Os verdadeiros autores deste filme, ainda que na sua maior parte não tenham sido consultados sobre o uso feito aqui de seus documentos, são os inumeráveis câmeras, operadores de som, testemunhas e militantes cujo trabalho se opõe sem cessar àquele do poder, que nos gostaria sem memória."¹⁰⁴

Em *O fundo do ar é vermelho*, a narrativa polifônica e o projeto político do filme tornam o gesto de pudor do artista o ponto mais forte de um posicionamento histórico e político de Marker e de uma utopia de cinema. Um posicionamento histórico que alinha seu trabalho e coloca seu filme ao lado de um bando bastante específico, um grupo social em particular, ou seja: os "câmeras, operadores de som, testemunhas e militantes" que se opõem ao poder.

Ao mesmo tempo, no texto vemos o esforço de inscrever sobre o filme um estatuto de obra coletiva, uma perspectiva de um cinema capaz de dispersar e despersonalizar a autoria, como se o filme repetisse esta comunidade política de práticas sociais que também inscrevem-se no devir da história. Muitas das imagens recolhidas pelo autor não lhe pertencem, mas muitas também foram filmadas por ele mesmo. Ou seja, Marker parece dizer que até estas imagens que ele próprio registrara não lhe pertencem. Não pertencem a ninguém especificamente a não ser a uma promessa coletiva de restituir uma legibilidade histórica das imagens que fora sequestrada. Elas formam parte de uma história mais ampla, em si mesmas são residuais e informes. As imagens e aqueles que participam na vida e morte das imagens são todos autores coletivos de um mesmo tempo histórico, sua memória é compartilhada

¹⁰² Reichenbach, François. "Chris e a coruja" In *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 80.

¹⁰³ Vautier, René. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 85.

¹⁰⁴ Marker, Chris. *Le fond de l'air est rouge*. Paris: Iskra et Librairie Maspero, 1978. (tradução nossa) p. 200.

apenas naquela instantaneidade da imagem, sua vida e morte de imagem é tão efêmera quanto este instante ali filmado. Em sua instantaneidade também reside uma morte, a morte da mercadoria, a morte da imagem ela mesma, a morte da possibilidade de ler a imagem e de decifrá-la.

A recusa de Marker em atribuir-se a "verdadeira" autoria ao final do *Le fond de l'air est rouge* (1977) é uma forma de conceber um uso específico para as imagens históricas, um uso coletivista. As imagens são documentos colocados como fazendo parte de um patrimônio gigantesco da humanidade que são o enorme arquivo de imagens que se produzem. O gesto faz pensar neste grande acervo universal que se esconde enquanto promessa de socialização dos meios de reproduzibilidade técnica. As imagens oferecem-se a todos como índice da possibilidade de uma leitura coletiva e política da história, não pertencem especificamente a ninguém, são de todo mundo. Dentro de cada imagem existiria em germe a utopia de uma leitura comunitária profana e política da história, que faria um contraponto ao uso separado do mundo, um uso do "castelo", protegido pelo sacerdócio dos técnicos que lêem e fazem as imagens dentro das catedrais da indústria cultural e da mídia corporativa. Existiria, em cada imagem, um contraponto possível do uso que o poder faz das imagens. Este contraponto, esta recusa oculta em todas as imagens é seu índice de possibilidade de tornar-se legível, de adquirir um uso crítico comum, "perguntar juntos" às imagens como ele disse no filme *2084* (1984), uma perspectiva interrompida pelo imenso trabalho de esquecimento que existe na tradição seletiva das imagens realizada pelo poder.

O filme começa se apresentando como uma homenagem programada por um computador de 2084 para falar da lei francesa de 1884 que permitiu a legalização dos sindicatos. Ele fala sobre o papel e a história dos sindicatos, mas também fala da relação do proletariado com a tecnologia. Neste filme Marker aponta uma forma de conceber a ideologia na sociedade contemporânea: "(...) [vivemos] um mundo onde a técnica tomou o lugar da ideologia". Mas dentre as hipóteses cinza, negra e azul, hipóteses organizadas com cores que estruturam o filme, há uma que tenta apontar o que seria uma perspectiva de emancipação para o paradigma da tecnologia e do que ele designa como um "tecnototalitarismo":

"Os golpes do amanhã que nos despertaram, nos tiraram de tal modo as esperanças que terminamos por nos sentir bastante bestas apenas em imaginar um futuro que não seja totalmente catastrófico. Mas justamente, diante da fatura da época das grandes verdades, é mais saudável imaginar outra coisa, por exemplo, que uma maneira de adquirir novas certezas é de aprender a duvidar juntos. A famosa tecnologia não é obrigatoriamente destinada àqueles que esperam uma forma nova, e particularmente sombria, de poder. Ela [tecnologia] começa, debaixo de nossos olhos, a revelar-se como um fabuloso instrumento de transformação do

mundo e esta transformação engloba a luta contra a fome, contra as doenças, contra a ignorância e contra a intolerância. E ainda mais uma luta, mas nos termos do século XXI e não do XIX."

Primeiramente observamos no texto um tom marcadamente pessimista, bastante observável no trabalho literário markeriano de maneira geral, mas sempre com certo caráter de ironia e desespero. Mas a tecnologia também se apresenta como um instrumento de transformação, algo dela aponta como contraponto para a emancipação. Este algo é sua apropriação crítica e coletiva. Algo do seu uso e da sua função deve ser alterado, em um trabalho comum e coletivo de conscientização de todos os aspectos dos modos produção e de existência social. Marker fala aqui do trabalho, porque de alguma forma o fluxo do argumento e seu encadeamento giram em torno dos temas da experiência sindical, dada a encomenda realizada pelo sindicato. Mas por outro lado as imagens que vemos e que acompanham o texto são de ilhas de montagem de cinema, pessoas com imagens incompreensíveis projetadas em seus rostos. A forte imagem de uma mulher com as sombras das imagens de um projetor de cinema iluminando seu rosto, se a destacássemos e buscássemos nela um sentido isolado, veríamos um cinema que usa as pessoas como tela. O filme de Marker projeta numa tela a figura de mulher, que aparece com uma imagem deformada, pelo relevo de seu rosto. Só quando observamos melhor, vemos que não se trata de nenhum efeito especial, apenas há um outro filme sendo projetado em seu rosto e que dialoga com o relevo de seus traços faciais. Tornam-se imagens de imagens que se projetam em pessoas que também falam de um cinema que se projete pela humanidade. Há uma parábola da luz que reflete e que deixa-se refletir na humanidade. A associação da idéia da técnica e da tecnologia evocada por Marker, dentro desta análise da imagem projetada na mulher, é de que também o próprio cinema, a prática cinematográfica e a técnica são postas em questão. O que este filme diz é que enquanto cinema, ele também é um veículo deste enorme esforço de aprender a duvidar juntos. A técnica cinematográfica não é neutra, um filme feito por um computador será diferente de um filme feito pelo ser humano.

Neste debate, a reflexão sobre a apropriação coletiva dos meios técnicos de produção e dos modos de conhecimento da tecnologia pelos expropriados não deixam de ser imperativos incontornáveis de uma reflexão sobre a relação do sindicato, do proletariado e do poder com o cinema. O texto serve a este primeiro propósito de falar dos sindicatos, mas aparece também com um segundo propósito, como imediatamente ligado a uma apropriação coletiva da técnica e da tecnologia cinematográfica pelo proletariado como instrumentos para a transformação do mundo. Portanto o texto fala prioritariamente de uma tecnologia que representa a relação da

consciência de classe com as perspectivas de apropriação e autogestão dos meios produtivos das fábricas. Mas subliminarmente guarda a promessa de que também este filme gostaria de ser um gesto poético de autogestão operária da imagem. Esta declaração poética de posicionamento do filme incide na tradição de uma forma artística que é o manifesto. Estes exemplos trazem a crítica da neutralidade da técnica, muito próxima do que Peter Burger chamava de autocrítica da arte. Herbert Marcuse, em seu "O homem unidimensional" e em outras obras, também é assertivo neste ponto:

"Diante das características totalitárias desta sociedade, a noção tradicional da 'neutralidade da tecnologia' não pode mais ser mantida. Tecnologia como tal, não pode ser isolada do uso no qual é colocada; a sociedade tecnológica é um sistema de dominação que opera já no conceito e na construção das técnicas."¹⁰⁵

A razão instrumental está no centro da tecnologia, seu sistema de dominação reside dentro do conceito e das estruturas da técnica. As obras artísticas que tomam para si a forma manifesto possuem em muitos casos momentos de autoproclamação em que extraem da forma artística uma denúncia da crise da representação. Elas são na maior parte das vezes uma crítica da separação que se cria entre os que determinam os usos da tecnologia, seu conceito e sua construção e aqueles que a repetem.

A forma artística do manifesto, utilizada nesta cena por Marker, se dá a partir de um movimento pendular de aproximação e distanciamento. Por um lado devemos nos distanciar da ilusão da imagem, de sua morte como imagem puramente técnica, de sua ossatura imaginária, de sua ideologia ontológica. A classe toma consciência de sua distância da técnica. Por outro lado devemos perder toda distância e nos dispersar na promessa utópica da técnica re-apropriada pelas massas. A classe toma os meios de produção, re-funcionaliza a técnica.

Poderíamos tentar extrair e destacar ainda alguns últimos sentidos nos termos específicos que Marker utiliza neste debate sobre um novo uso da tecnologia e da técnica. Como citamos anteriormente, ele fala em "aprender a duvidar juntos". Vemos na construção do texto, que a prática da dúvida coletiva é, ao mesmo tempo, uma atitude pedagógica coletiva, porque se "aprende" "junto", assim como transforma a atividade do aprendizado em uma atividade eminentemente crítica. A partir daí, aprender significa questionar, criticar,

¹⁰⁵ Marcuse, Herbert. *One dimensional man*, London: Routledge, 2002. "In the face of the totalitarian features of this society, the traditional notion of the 'neutrality of technology' can no longer be maintained. Technology as such cannot be isolated from the use to which it is put; the technological society is a system of domination which operates already in the concept and construction of techniques." (tradução nossa) p. xlvii.

colocar em dúvida, duvidar, realizar a paciência do conceito, o trabalho negativo. O pré-requisito do ensino e da aprendizagem coletiva que Marker sugere não é o mero agir coletivamente. A imagem de coletividade que se constrói no texto não é condicionada exclusivamente por uma atividade prática entre outras, como o sindicato ou o cinema. A comunidade, nesta representação subjetiva em Marker, existe a partir e depende do momento em que transforma o trabalho do agir coletivo em um trabalho de tomada coletiva da consciência social, quando se transforma o trabalho coletivo em um trabalho crítico. O sindicato que condiciona seu trabalho social a tornar-se mera "peça da engrenagem" para reivindicações coletivas, que opera uma técnica de gestão do processo produtivo sem transformá-la, é como um cinema que ao lhe ser encomendado um filme sobre um sindicato vai pedir a um computador as direções dos seus caminhos de filmagem. Os dois operam a partir do solo da racionalidade técnica e instrumental. Ou seja o filme também diz: assim como nós nunca perguntaríamos a um computador como fazer um filme, nenhum sindicato pode atuar como um mero instrumento técnico, também não pode submeter-se à irracionalidade objetiva desta razão instrumental. O cinema para Marker, como fica claro em seu texto, deve ser um "aprender a duvidar juntos". Portanto para ele, deve ser uma experiência que seja simultaneamente pedagógica, crítica e coletiva.

Por fim é um gesto de desmistificação radical do trabalho autoral que Chris Marker constrói para si próprio. Como ele próprio diz, através de seu gato Guillaume, (num video de visita virtual ao seu museu imaginário, no programa *Second Life*): "O gato diz: eu sou um gato, não preciso de uma estátua." É o trabalho markeriano de "automitificação permanente pelo permanente mistério", como disse Renée Vautier.

2.2. Vidas paralelas, a infância e o mistério da família K.

Entre as fábulas que se criaram para o nascimento do artista, na edição de seu romance *Le coeur net*, de 1949, que poderia ser traduzido como "O coração limpo", aparece uma sucinta e fantasiosa nota biográfica: "Chris Marker nasceu em 21 de julho de 1921 na Ilha dos Monges. Francês de origem russo-americana - 'o que não lhe simplifica a vida para os tempos que correm'."¹⁰⁶ O comentário refere-se aos tempos da "guerra fria", quando o romance foi lançado e a anedota revela, de certa forma, um posicionamento de recusa da bipolaridade russo-americana.

Em 2003, no *New York Times*, David Thomson, especialista de enciclopédias biográficas de cineastas, refere-se a outra origem misteriosa e escreve: "A maior parte dos livros de referência dizem que ele nasceu em Neuilly-sur-Seine, mas em um jantar uma vez, ele me assegurou que seu nascimento realmente aconteceu em Ulan Bator, na Mongólia."¹⁰⁷ Thomson também comenta que em seu encontro com Marker, quando perguntado sobre sua natureza secreta, ele apenas disse: "Meus filmes são o suficiente para eles [os espectadores]"

Apesar da multiplicidade de possíveis cidades natais, como a Ilha dos Monges, que fica no golfo de Morbihan, na Bretanha, noroeste francês, ou a capital da Mongólia, a maior parte das referências afirmam que seu nome registrado como estado civil oficial é: Christian François Bouche-Villeneuve, nascido em Neuilly-sur-Seine, subúrbio burguês de Paris, filho de Jeanne Marie Henriette Villeneuve, de 30 anos e Georges Hippolyte Bouche-Villeneuve, de 38 anos, inspetor de agências do banco Crédit Lyonnais na região parisiense.

Sobre sua infância quase não há notícias, existem somente vagas informações. Uma fonte relevante são os traços deixados em seu CD-Rom *Immemory* (1997), "Imemória", hoje disponível *on-line* no site markeriano, chamado com o intrigante nome de *Gorgomancy*, que talvez pudesse ser interpretado como um jogo de adivinhação das górgonas. O título nos sugere olhar sem medo nos olhos deste arquétipo mitológico da guerra e com isso, vemos a importância capital da análise das catástrofes para Marker. No filme *L'héritage de la chouette* (1989), diz Jean-Pierre Vernant: "O grande problema é encarar a Górgona. A questão que nos

¹⁰⁶ Notice "Chris Marker, *Le Cœur net roman*" (Fonds des Editions du Seuil, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Caen, désormais noté FEDS). (tradução nossa)

¹⁰⁷ Thomson, David. "FILM; Chris Marker: Already Living in Film's Future" in *New York Times*, 1 de junho de 2003. (tradução nossa)

coloca esta espécie de face monstruosa, é que, vê-la, é sempre olhá-la de frente. Ela representa, se quisermos, no divino, uma potência que nós só podemos abordar se olharmos dentro de olhos."¹⁰⁸ A partir dos passeios virtuais pelo labirinto de memória markeriano que se cria dentro deste sítio *Gorgomancy*, surge o misteriosíssimo casal dos tios Anton Krasna (1891-1945[?]) e Edith Krasna (1901-1938). Também nesta lendária história familiar surgem outras fábulas secretas e mitologias pessoais reveladoras de Chris Marker.

Edith Krasna, nascida com o nome de Edith Gaal, em Kolozsvar, na Transilvânia, "não muito longe do castelo de uma personagem célebre...o Conde Drácula", recitava Paul Valery de memória. Marker acrescenta nos caminhos de passagem pelo CD-Rom álbuns de fotos do casal. Vemos fotos da tia Edith vestida com roupas orientais para um baile de máscaras em Kolozsvar, fotos da família e do cachorro Murschkar, do primo Igor, dos filhos Boris e Nastia. Fotos da família na Espanha em uma tourada, foto dos Açores, foto de Veneza, fotos da tia Irina e de personagens femininos mágicos da família, como feiticeiras. As fotos mostram uma família cigana e andarilha que viaja constantemente e a figura de Anton, aparece apenas raríssimas vezes, alguns momentos surgem pedaços do que poderia ser o seu corpo sentado em um bar, uma sombra na contraluz em um lago, até que surge a legenda "Anton não aparece nunca mais nas fotos... E mesmo... uma mão (aquela de Edith) o faz desaparecer das antigas." E vemos a foto arrancada de um homem com um corte circular naquela parte da foto que corresponderia a seu rosto. Segue o texto:

"Sobre este assassinato simbólico terminava o álbum. Ou pelo menos foi o que acreditei durante anos. Até que, para este trabalho eu deixo um dia dobrar as páginas (pesadas páginas de cartolina, onde as fotos cuidadosamente coladas se interrompiam um pouco próximo da metade da capa do volume). E ali, depois de dezenas de páginas vazias, e justo na última, como conclusão prevista de antemão para uma história que nunca fora escrita, e havia... Isto."¹⁰⁹

Em seguida vemos a foto de uma mesa com três cabeças cortadas de homens com longos bigodes. Esta foto é seguida de uma cartela preta escrita "não me pergunte mais nada." E assim termina esta seqüência do álbum de Edith Krasna.

O tio Anton Krasna tinha um óculos magnífico, uma lupa portátil, "um objeto dotado de poderes mágicos. Nós olhávamos através, e qualquer coisa de um Outro Mundo tornava-se visível (...)" Dizia Marker... e ainda infla o mistério: "quem era o Tio Anton?" - ele pergunta. "Um europeu modelo? Certamente. Um agente secreto? Não é impossível. Um *maverick*?

¹⁰⁸ Vernant, Jean-Pierre in *L'heritage de la chouette* (1989) de Chris Marker.

¹⁰⁹ Ver em Marker, Chris. *Immemory* [www.gorgomancy.net], originalmente lançado em Cd-Rom, 1997. (tradução nossa)

Seguramente, mas sobretudo um fotógrafo." A palavra inglesa *maverick* tem origem no gado que não fora marcado a ferro e fugia desgarrado, mas no século XIX passa a referir-se, nos Estados Unidos, a indivíduos que recusavam-se a seguir qualquer linha partidária, é a prefiguração do arquétipo do dissidente markeriano. Marker afirma que sua família sempre acompanhou o surgimento de novas câmeras fotográficas, hábito do qual o tio Anton Krasna foi o pioneiro. Chega a fazer uma pequena colagem onde vemos fotos do tio, sobrepostas a fotos do próprio Chris Marker, ainda que discreto, escondido atrás de uma Rolleyflex, num canto sombreado onde vemos apenas seus olhos. Fotos de mulheres, fotos da África, fotos em Port-Kosinki, na Polônia, uma foto do caminho da tumba Ming próximo de Pequim, na China (1911), com as estátuas gigantes dos dromedários deitados, emparelhados nas margens de um caminho, as mesmas imagens-símbolo do filme *Se eu tivesse quatro dromedários* (1966). Estes últimos três lugares foram depois fotografados e filmados novamente pelo sobrinho Chris Marker, em sua carreira como cineasta, repetindo anedoticamente os passos de seu tio pelo mundo. Sobre estas sequências de fotos, colagens de textos, com efeitos de transição de imagens do álbum destas personagens familiares, Chris Marker comenta:

"(...) eu não me privei de tomar liberdades com minha própria memória, não havendo nenhum acerto de contas histórico com ninguém; em contrapartida tudo o que concerne ao meu tio Anton é tão verdadeiro quanto me é possível, tomando em conta os numerosos buracos que pontuam sua biografia. Este personagem que tanto me fascinou na infância, e a quem eu devo certamente parte da minha paixão pela imagem, sobre ele eu ignoro tantas coisas. O que o fazia percorrer o mundo tão naturalmente nos anos vinte e trinta? Muitas lendas familiares correram: ele teria sido um agente secreto, enviado especial de um personagem poderoso e escondido, amante de uma rica aventureira (essa última hipótese desagradava fortemente à tia Edith). Em todo caso ele desaparece da cena em 1935, sabemos que teve relações com o *Bund*, algumas vezes cartões postais caem do céu, sempre no interior de um envelope postado em outra cidade, assinadas em geral 'A. K.'. Ele abandona totalmente mulher e filhos, nós o assinalamos aqui ou lá, como assinalamos sempre, as pessoas que desapareceram, a quem a *invisibilidade confere automaticamente uma presença ubíqua*, mais guarnecida de detalhes daquelas pessoas que estão sempre lá e que ninguém repara. A data de sua morte é puramente hipotética ela corresponde ao momento onde mais ninguém, em lugar nenhum, não teve ou acreditou não ter novidades suas. Permanecem estes dois álbuns: aquele de suas próprias fotografias, que eu persisto em achar excepcionais, e o álbum de família que eu descobri mais tarde, e do qual eu posso apenas partilhar com vocês interrogações." ¹¹⁰

Com o tio Krasna, Marker compartilha o gosto das viagens, alguns lugares específicos em comum e a imagem fugidia, o mistério, a biografia esburacada e a paixão pela imagem e pela fotografia. Esta última citação principia com uma advertência sobre os limites da liberdade da memória, mas o texto tem a pretensão de ser o esforço possível da verdade sobre

¹¹⁰ Marker, Chris. *Immemory*, Cd-Rom, 1997. (tradução nossa/grifo nosso)

o tio Krasna. Pode observar-se como a imagem desta biografia esburacada do tio assemelha-se a uma auto-representação do autor. Diz Marker sobre Krasna: [a] "invisibilidade confere automaticamente uma presença ubíqua", cheia de detalhes. Esta particular forma de anonimato e desaparecimento de Anton será marcante na *persona* criada por Chris Marker - autor de cinema, não à toa o *clin-d'oeil* com o A.K., iniciais de Anton Krasna, mas também sigla que significa *Also Known*, termo familiar da língua inglesa para apelidos, codinomes e também usado como título no filme *AK* (1985), documentário sobre o cinema do realizador Akira Kurosawa. Nada garante sua existência concreta, mas Marker constrói o discurso a partir do suspense e da ambivalência e assegura "que Anton é tão verdadeiro o quanto me é possível."¹¹¹

Mas o tio Krasna também se parece com o mistério político de Marker, a independência política misteriosa do tio parece fascinar o sobrinho. Quando se refere às relações de Krasna com o *Bund*, não é uma citação arbitrária, trata-se da União Geral dos Trabalhadores Judeus, organização russo-polonesa socialista antisionista de judeus revolucionários que chegou a constituir um movimento de massas na Polônia dos anos 30 e adquiriu significativa importância política, organizando o proletariado de origem judaica da Europa oriental. Permanece o mistério sobre se o tio Krasna seria um militante judeu socialista.

Muitos anos mais tarde Marker adotaria os heterônimos Sandor e Michel Krasna, talvez também homenageando o tio. Mas *Immemory* também noticia que em uma das muitas viagens de Anton Krasna em 1934, o sobrinho Chris, aos seus doze anos, o teria acompanhado para Cuba. Esta passagem adolescente de Chris Marker por Cuba, pouco citada entre os seus comentadores, seria determinante pela particular relação apaixonada que o cineasta desenvolveria com as trajetórias históricas posteriores da ilha. Ele diz: "Para mim, um primeiro olhar sobre uma ilha que tanto deveria contar na minha vida."¹¹²

Segundo o texto, Marker teria estudado um período de dois anos no Colégio La Salle, um colégio cristão e francófono de Havana, frequentado por franceses e pela elite cubana, uma instituição educacional ligada ao Instituto de Irmãos das Escolas Cristãs. Portanto uma formação católica. Conta entre vários textos, organizados como um álbum de memórias, mencionando um momento marcante de um golpe militar, a revolta dos sargentos, que fora a primeira aparição do depois general e ditador Fulgencio Batista, ainda como sargento. Segundo esta fábula, o jovem Marker teria assistido à revolta popular pela cidade de Havana e

¹¹¹ Marker, Chris. *Immemory*, Cd-Rom, 1997. (tradução nossa)

¹¹² *Ibid.* (tradução nossa)

o pedido de asilo do presidente interino, coronel Cespedes, que se abrigava ferido de combate, caminhando com suas bengalas. Pelo texto do autor, esta imagem de Cespedes, parece permanecer na imemória markeriana. Todas as intrigas políticas cubanas, com a presença de um agente americano atuando no processo, foram para Marker "combinações tão obscuras para o meu cérebro de doze anos, que deixariam uma impressão suficientemente forte da política cubana para que a vitória castrista de 1959 me fosse de antemão uma boa nova..."¹¹³

A partir de 1936, o jovem Christian Bouche-Villeneuve, se a fábula da passagem por Cuba for verdadeira, de volta para a França, começa a realizar seus estudos secundários no Liceu Pasteur, também em Neuilly-sur-Seine. O prédio do liceu é vizinho ao prédio da escola onde estudava Simone Kaminker, depois conhecida como Simone Signoret, atriz que estabelece uma forte amizade com Chris Marker que vai perdurar durante a vida de ambos. Marker irá utilizar a voz de Signoret em dublagens de filmes, em comentários e entre outros no *Le fond de l'air est rouge* (1977) e em *Loin du Vietnam* (1967). Ela e Yves Montand também marcarão uma presença ativa no seu trabalho e em 1986 Marker dedicará um documentário exclusivamente à trajetória da atriz e amiga, chamado *Mémoires pour Simone* (1986). Há comentários de que por anos eles habitaram no mesmo prédio. Simone e Montand, a partir de 1950, também pertenceram às listas de artistas e intelectuais simpatizantes (*compagnons de route*) do Partido Comunista Francês e signatários e porta-vozes da solidariedade destas categorias.

Signoret (Kaminker) faz parte do grupo de jovens que Marker frequenta na juventude, entre os quais, segundo a pesquisadora Nathalie Mary, encontra-se um dos filhos de Edouard Daladier, importante figura dentro da política do *Front Populaire*, e Jean Kanapa, que seria colega de Marker de ginásio e depois seguiria uma carreira importante de intelectual filiado ao Partido Comunista Francês, próximo a Jean-Paul Sartre.

¹¹³ Marker, Chris. *Immemory*, Cd-Rom, 1997. (tradução nossa)

2.3. *Front Populaire* (1936), um itinerário de sectarismos

"Haun que en Madrid y en Paris, ha triunfado el frente obrero/ El obrero sigue alerta y con los piés en el suelo/ El pueblo vuelve à salir en defensa de los presos y rebentan las prisiones y la vénia del gobierno."¹¹⁴

Chicho Sanchez Ferlosio

Em 1936, quando Chris Marker começa sua experiência na vida do liceu, a cidade de Paris e a França passam por intempestivos revezes políticos. Seria acertado buscar deambular, ainda que fragmentariamente, pela história política e cultural dos anos 30, que deve ter tido forte influência teórica e política na trajetória de Chris Marker. Mesmo que naquele exato momento fosse ainda apenas um adolescente e não tomasse partido direto nos acontecimentos do país, inevitavelmente estes anos tumultuados devem ter impactado de forma mais definitiva seu caráter, ainda que posteriormente. A problemática da unidade da esquerda no contexto político destes anos de formação adolescente de Chris Marker surge como simultânea e correspondente à problemática antifascista. Coexistem como elementos quase indistintos. Marker ainda é um adolescente, habitante de um subúrbio pequeno-burguês, distante da balbúrdia do centro de Paris e, ao que tudo indica, não toma nenhuma parte direta em todo este processo, além de coabitar a mesma cidade e o mesmo país onde os acontecimentos se desenrolam. No entanto, vemos como todo este período inevitavelmente foi determinante para uma visão de conjunto da trajetória das organizações políticas que terão peso depois da Segunda Guerra Mundial e que vão habitar de maneira significativa o imaginário político do autor.

(Alemanha, 1932)

(França, 1936)

¹¹⁴ Ferlosio, Chicho Sanchez (Concioneiro popular espanhol) Canto folclórico anarquista cantado durante a Guerra Civil Espanhola.

Daniel Guérin, revolucionário marxista libertário, escreve um documento ardente sobre estes anos 30 franceses. Naquela época ele ainda era um jovem militante, recém rompido com os itinerários habituais de sua origem de classe, filho de um grande editor e recém adentrado nas fileiras das lutas sindicais dos subúrbios proletários de Paris. Seu livro *Front Populaire, révolution manquée - témoignage*,¹¹⁵ reúne textos concebidos quase como diários militantes, ou como ele mesmo chamava "testemunho militante". Curiosamente, na segunda edição póstuma de seu livro, quando os direitos passaram da casa de edições François Maspero para a editora Julliard, este subtítulo foi mutilado. A palavra "militante" foi arrancada, ainda que a capa fosse mais gritante, ficando este título consagrado de apenas "testemunho". Ressalto isso pois Guérin faz o trabalho da documentação militante de uma corrente dissidente, agindo como uma espécie de historiador, repórter e protagonista das lutas, mas situado às margens, na base da movimentação que se desenvolveu durante o período do *Front Populaire*. Ele pertenceu às fileiras da extrema-esquerda socialista que faziam parte da antiga social-democracia da SFIO (*Séction Française de L'Internationale Ouvrière*), junto da Federação do Sena, no jornal *Bataille Socialiste*, (Batalha Socialista) de Marceau Pivert. [Uma organização que] "aspira um socialismo feito desde baixo [a partir das bases], para além dos quadros que formam os partidos, ele busca sempre inserir-se no 'movimento autônomo das massas'".¹¹⁶

Para Guérin, "Perigosas são as legendas, enganosas as auréolas." Sua proposta é construir uma memória crítica das esperanças e das derrotas constituídas durante o processo do *Front Populaire* e de sua própria trajetória pessoal que é atravessada por aquele momento histórico. O acento crítico se dá na costura deste ideário desmonumentalizador e dessacralizador dos discursos históricos triunfalistas de uma unidade de resistência antifascista pré-estabelecida, que abstrai todo o áspero caminho do sectarismo que existia entre as organizações da época.

Em 1932-33, Daniel Guérin parte para a Alemanha e assiste entre outubro e setembro deste ano "com a morte na alma, a agonia da república alemã".¹¹⁷ Ele descreve:

"As direções centrais dos dois partidos operários - apesar da forte pressão da 'base' - mantiveram-se irredutivelmente hostis à unidade de ação: os social-democratas, por medo de perder a direção de suas tropas, os comunistas por obediência servil às ordens de Moscou e, também por temor de se deslegitimarem negociando com os camaradas que, na véspera, eles tratavam de 'social-fascistas'. (...) De bicicleta através da Alemanha, eu pedalo como através

¹¹⁵ Guérin, Daniel, *Front populaire, Révolution Manquée -témoignage*. Paris: Juillard, 1963.

¹¹⁶ *Ibid.* (tradução nossa) p. 24-25.

¹¹⁷ *Ibid.* (tradução nossa) p. 34.

das ruínas, e trago um lúgubre inventário. O colosso operário - social-democracia, partido comunista, sindicato com milhões de aderentes - implodiu, ou foi varrido como um castelo de cartas. Suas insígnias, seus jornais, seu material de propaganda, seus livros queimam nas fogueiras das praças públicas. Seus membros povoam os campos de concentração. São suntuosos locais que hasteiam o pavilhão vermelho com a cruz gamada. Eu assisto ao crepúsculo dos deuses."¹¹⁸

Para Guérin a lição alemã, ou seja, a autocrítica da esquerda européia diante da tragédia da ascensão nazista na Alemanha, apontava para a imediata necessidade da unidade antifascista. Unidade que implicava uma incontornável aproximação mínima entre social-democracia e comunistas. Conforme cita Serge Bricianer, em abril de 1933, a presidência do Comitê Executivo da Internacional Comunista torna pública a seguinte resolução:

"Apesar do terrorismo fascista, a vaga revolucionária vai se amplificar inevitavelmente. As massas serão cada vez mais obrigadas a se defenderem contra o fascismo. A instituição da ditadura fascista manifesta que reduz a nada as ilusões democráticas das massas e subtrai as massas da influência da social-democracia, acelerando a marcha da Alemanha à revolução proletária."¹¹⁹

Vemos que mesmo depois do esmagador avanço nazista decorrente do incêndio do Reichstag, o KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*/ Partido Comunista Alemão) mantém um posicionamento triunfalista e obtuso, diminuindo o perigo da iminência do totalitarismo fascista e alvejando como inimigo principal o SPD - a Social-Democracia alemã. Em "Un ejemplo de ineficacia: el partido comunista alemán, 1919-1933", texto escrito em 1956, Daniel Guérin vai aprofundar especificamente os posicionamentos do partido no período e comenta este último suspiro de delirante otimismo revolucionário comunista. Ele cita uma fala catastrófica marcante do dirigente comunista Heinz Neumann por ocasião de um comício, ao lado do dirigente nazista Joseph Goebbels: "Os comunistas não querem lutas fratricidas com os nacional-socialistas." Em seguida, Guérin comenta:

"Na sua aberração, muitos comunistas chegaram a imaginar que o proletariado podia apenas conquistar o poder depois da chegada da ditadura fascista, que se apresenta como uma etapa necessária na via da revolução proletária. 'Não temos medo dos fascistas - exclama Remmele-Serão derrubados mais depressa que qualquer outro governo.' Esta linha não tem hoje nenhum defensor. Até os dirigentes da Alemanha do Leste, como Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht, condenaram sumariamente e retrospectivamente depois de ter tomado, anos antes, sua defesa."¹²⁰

¹¹⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 37.

¹¹⁹ Bricianer, Serge. Op. Cit. "L'État et la contre-révolution" in Korsh, Karl. *Marxisme et contre-révolution*. Paris: Éd. du Seuil. 1975. (tradução nossa) p. 194.

¹²⁰ Guérin, Daniel. "Un ejemplo de ineficacia: el partido comunista alemán, 1919-1933" in *Por un marxismo libertario*. Madrid: Ediciones Jucar, 1979. (tradução nossa) p.114 (Apenas obtivemos a referência deste texto por uma edição espanhola.)

A rivalidade entre o SPD - Social-democracia alemã e o KPD - Partido Comunista é um antagonismo cultivado e construído ao longo de mais de uma década. Os sociais democratas guardavam as mãos manchadas de sangue, sua ala direita foi cúmplice e algoz nas cíclicas repressões às insurreições operárias, durante os anos vinte. Os dirigentes spartaquistas Rosa Luxembourg e Karl Liebknecht foram assassinados num destes momentos de furioso estrangulamento das revoltas proletárias alemãs, que muitas vezes se utilizava de grupos paramilitares de matiz fascista.

Por outro lado o KPD, desde 1928, havia adotado as teses da Internacional Comunista que ficaram conhecidas como "terceiro período", caracterizado pela consigna, que na França fora chamada de "classe contra classe". Esta linha política, na Alemanha, foi propagandeada como as "teses do social-fascismo" que, nas palavras de Stálin, caracterizava a social-democracia como irmã gêmea do fascismo, dando prioridade ao enfrentamento contra o SPD e inviabilizando qualquer aliança que pudesse frear a ascensão nazista. Em dezembro de 1931 o KPD se recusa a participar de Front de ferro republicano contra o Front nacionalista de Hazburg. Em 1931-1932, o KPD e o Partido Nazista executam em alguns momentos ações paralelas contra o SPD: em 1931 o *referendum* de censura ao governo social-democrata da Prússia; em 1932 a moção para a dissolução do parlamento alemão e a greve dos transportes, de novembro de 1932. Apesar disso, durante o ano de 1932, ao menos na base do movimento, correntes que defendiam a unificação avançam na estruturação de uma chamada "unidade pela base", que resulta nos comitês de ação antifascista. Neste período são numerosos os enfrentamentos de rua contra os sistemáticos ataques da juventudes hitleristas no cotidiano de Berlim, o que aproxima as militâncias do SPD e do KPD num campo comum de resistência à brutalidade nazista.

Quando Guérin volta a França, repetem-se tristemente os mesmos erros de subestimar a capacidade ofensiva do fascismo. "O fascismo é essencialmente ofensivo: se nós o deixamos tomar a frente, se ficarmos na defensiva, ele nos submeterá. Mas o filisteu socialista não pode ver mais longe que a ponta de seu nariz." Guérin conta uma história inquietante, que durante um congresso socialista de 1935, na cidade de Vardelle:

"Suzanne Buisson, boa dama devotada e extrovertida da Federação Socialista do Sena, dizia 'meu pequeno amigo, de tanto gritar sobre o perigo fascista, você vai terminar por o fazer nascer!' Ela morreria alguns anos mais tarde nas mãos dos carrascos nazistas."¹²¹

¹²¹ Guérin, Daniel, *Front populaire, Révolution Manquée -temoignage*. Paris: Juillard, 1963. (tradução nossa) p. 39.

Ainda durante um período posterior ao seu retorno, depois de muitas tentativas de congressos, reuniões e unidades de ação, a questão se apresentava sob algumas divergências um tanto obtusas:

"Espero em vão uma alusão às faltas do passado, uma tentativa de exame de consciência. Quando o orador encarregado de concluir os debates, lança: 'Unidade! Unidade! Unidade!', eu não me contenho mais e grito que esta unidade, teria sido melhor tê-la realizado na Alemanha antes do triunfo de Hitler. Como que por encantamento, o ambiente fraternal se evapora.(...) *Trotskista sujo!* Ainda assim, eu consigo acessar a tribuna. Denuncio os rumores que circulam de uma aliança franco-soviética em gestação. Mais tarde, em uma sessão da comissão, o delegado oficial da 'juventude soviética', Kossakov, declara que os ruídos aos quais eu faço eco 'lembram provocações'. Eu protesto. Ele me responde, um pouco incomodado, jurando que seu país não firmará jamais uma aliança militar com nenhum país capitalista. Um sermão do qual um futuro próximo fará perjúrio."¹²²

Os anos de 1934-35-36 na França são marcados por intensos combates políticos entre uma ascensão vertiginosa da extrema direita fascista e convergências antifascistas entre comunistas e socialistas que culminam no *Front Populaire*. Para um quadro deste fragmento histórico, um marco fundamental desta espiral de enfrentamentos seria o dia 6 de fevereiro de 1934, com o levante fascista no centro de Paris. Ainda neste momento periclitante, o PCF (Partido Comunista Francês) parece repetir a receita do KPD. A partir do escândalo de corrupção conhecido como "*affaire Stavisky*" há uma grande mobilização por parte da extrema direita francesa, liderada por organizações como a *Action Française*, os *Camelots du Roi* e a *Croix de Feu*, acompanhadas de um contingente de veteranos e feridos de guerra, que tentam ultrapassar uma barreira policial na ponte Concorde, esquina com o Boulevard Saint-Germain, caminho que dava acesso ao Parlamento francês. Herbert R. Lottman, em seu livro *A rive gauche, escritores, artistas e políticos em Paris 1930-1950*, descreve:

"Na mesma hora e local, veteranos de guerra pertencentes a movimentos controlados pelos comunistas reuniram-se para protestar contra os crimes do governo capitalista. A violência terminou com 17 mortos e 2.329 feridos; entre os feridos 1.764 eram membros das forças policiais. A multidão não chegou ao Palais Bourbon, onde a câmara estava reunida, mas o que se tornou conhecido como '6 de fevereiro' não deixou de ter algum êxito. O governo, liderado pelo socialista radical Edouard Daladier, entendeu o recado e renunciou. Quando as lideranças dos partidos de esquerda perceberam quão perto o governo estiver de ser derrubado, deram uma trégua às rivalidades interpartidárias, iniciando um processo que levaria ao poder a Frente Popular. Este é o mais breve resumo possível dos eventos que viriam a mudar não apenas a política, mas os corações franceses, a imagem que comunistas e socialistas tinham uns dos outros, e seu posicionamento ante os fascistas, a partir de então até a ocupação da França pelos alemães e talvez além."¹²³

¹²² *Ibid.*(tradução nossa) p. 42.

¹²³ Lottman, Herbert R. *A Rive Gauche, escritores, artistas e políticos em Paris 1930-1950*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987. pp. 121-122.

Estas tréguas de que fala Lottman são mais complexas e ambivalentes do que possam parecer neste pequeno trecho. Seu livro, que possui um tom fortemente romancado, entremeando biografias e anedotas, acaba de qualquer forma também mostrando fragmentos destes desencontros fraticidas entre socialistas e comunistas. Guérin narra com cuidado cada passo deste volátil percurso. Ele descreve que durante a mesma noite dos ataques fascistas, ainda com a cidade ocupada pelo exército, duas Federações Socialistas regionais lançam um apelo contra as divisões e enviam uma delegação para negociar com o Partido Comunista, propondo uma manifestação para o dia 8 de fevereiro. Diz Guérin:

"No mesmo momento, no Comitê Central do P. C., Renaud Jean e Jacques Doriot apressam a direção para propor aos socialistas uma contramanifestação rápida. Mas Maurice Thorez que recebe ordens e que, além do mais, não aprendeu nada ainda, se obstina: *nada de Frente Única na 'primeira fila'*. Os comunistas recusam se associar à manifestação do dia 8, esta é anulada. Eles querem fazer a sua manifestação, apenas deles. Ela terá lugar no dia 9 de tarde, a partir da Place République."¹²⁴

Pensemos em um breve momento sob o plano de uma arqueologia tipológica do imaginário e da memória histórica audiovisual francesa. Num passado ainda recente podemos destacar dois documentários realizados para a televisão que marcam uma tipologia. São *Le Front Populaire: à nous la vie*, uma produção da televisão francesa de Jean-François Delassus, exibida em 2011 na rede de televisão TV5, e o filme *36, bel été*, de Henri de Tourenne, produzido em 1996. Os dois longas-metragens tratam deste período de maneira similar, sendo no filme de Tourenne a abordagem sobre o contexto internacional é mais desenvolvida e no filme de Delassus - muito mais recente - traz os efeitos de coloração das imagens que guardam uma atmosfera mais vívida. São documentários feitos a partir da montagem de arquivos, um trabalho infatigável de pesquisa de *found-footage* e apresentam a reunião de materiais de acervos dispersos de imagens dos anos 30. Ambos também coincidem quanto ao aspecto da origem dos materiais, ou seja, na origem destes materiais de arquivos há uma outra primeira vida das imagens, uma fonte, uma raiz oculta e um segredo. Muitos dos materiais brutos de onde foram tiradas as imagens utilizadas são oriundos de filmes realizados pelo *Front Populaire*. Há um dado histórico ali presente e indeterminado, no qual transparece uma incomunicabilidade das imagens, uma intransmissibilidade histórica do arquivo. Conhecemos os filmes modernos que manipulam os filmes antigos, mas os filmes antigos estão encarcerados nas cinematecas, separados do uso comum, são documentos perdidos do

¹²⁴ Guérin, Daniel, *Front populaire, Révolution Manquée -temoignage*. Paris: Juillard, 1963. (tradução nossa) p. 53.

cinema documental que também era militante, realizados durante o período do *Front Populaire*.

Mas ambos os filmes, *Le Front Populaire: à nous la vie* (2011) e *36, bel été* (1996), coincidem e se correspondem, trazendo também algumas questões fundamentais do período, por exemplo, o paradigma da unidade da esquerda. Em ambos se ressalta este momento de 12 março de 1934, após a tentativa de golpe fascista de 6 de fevereiro, no qual socialistas e comunistas finalmente se confraternizam, após uma greve que apresenta as gigantescas cifras de 4 milhões de trabalhadores. Durante a manifestação final do dia de mobilizações eles transbordam as fileiras cerradas do sectarismo da direção de seus partidos e se unificam "pela base", fixando talvez o sintoma social de uma simbologia política latente da esquerda francesa, que perdurará até, no mínimo, a década de sessenta. Sobre os acontecimentos da primeira quinzena de março de 1934, no filme de Delassus, *Le Front Populaire: à nous la vie*, a narração comenta:

"Hostil a toda aproximação com os socialistas, o Partido Comunista apela aos seus militantes para desfilar separados. (...) 4 milhões de trabalhadores invadem as ruas. Os socialistas estão lá, os comunistas também. Eles gritam as consignas do partido (...) Sobretudo nenhuma junção com os socialistas. [ouvem-se gritos de 'Unidade agora!'] Em Paris, Place de la Nation, comunistas e socialistas transbordam seus chefes, de fileira, juntam-se, misturam-se, confraternizam-se. A base falou e ela reclama a unidade. O socialista Léon Blum toma a bandeira: [voz de Blum] 'Cidadãos! Nós apelamos para que vocês manifestassem vossa força calma e disciplinada, vossa inquebrantável resolução. A prova está dada, todas as províncias sublevadas demonstram que as forças do fascismo e do monarquismo não nos apagarão, que a reação não passará. Viva a república dos trabalhadores, viva a liberdade e viva a unidade proletária, sem a qual não conquistaremos nada.'"¹²⁵

A narração do acontecimento no filme de Jean-François Delassus é correspondente ao que descreve o militante Daniel Guérin, que mencionamos apenas para a comparação e ilustração da importância histórica desta mitologia secreta da unidade de esquerda francesa que reage contra as direções dos partidos, a partir da espontaneidade das ruas. Ele diz:

"Na tarde do dia 12, em plena greve, os socialistas organizam uma manifestação ao longo de Vincennes. Os comunistas, cautelosos, enfim, sua ala sectária decidem alinhar-se. Uma maré humana deságua na Place de la Nation. É o primeiro dos comícios gigantescos que marcaram a época dita do *Front Populaire*. O cortejo comunista gira em torno do ponto central num sentido, o cortejo socialista no sentido contrário. Depois, quando se encontram, suas correntezas se reúnem, se fundem, ao grito de 'Unidade! Unidade!'. A massa avança agora, em fileiras cerradas, sobre toda a Avenida Vincennes, cantando a Internacional.(...) Nós descobrimos que éramos fortes. (...) Apenas venceríamos o fascismo se fôssemos mais ofensivos que ele. A defesa das liberdades era apenas um ponto de partida, um mínimo."¹²⁶

¹²⁵ *Front Populaire à nous la vie* [00:14:48] (tradução nossa)

¹²⁶ Guérin, Daniel, *Front populaire, Révolution Manquée -temoignage*. Paris: Juilliard, 1963. (tradução nossa) p. 54.

Tanto o filme de Delassus, quanto as imagens do filme de Tourene mostram estas reviravoltas principais dos anos 30, mas particularmente este momento do 12 de fevereiro de 1934. Há neste momento histórico uma mudança radical na linha política da Internacional Comunista, abrindo margem para adoção do *Front Populaire*. Mas ela se dá aos poucos e por caminhos tortuosos. Ainda em 18 de março o jornal *L'Humanité* denuncia histericamente "a política de bloco com a social-democracia: era abandonar as posições do bolchevismo para recair no vômito social-democrata."¹²⁷

No entanto, esta imagem evocada por Guérin e que está ausente desta memória audiovisual, a de duas manifestações no mesmo lugar, uma comunista e outra socialista, girando em sentidos opostos, tentando se evitar, talvez seja o signo de um tempo histórico. É a imagem privilegiada deste desencontro histórico, é o momento cristal do itinerário de sectarismos do *Front Populaire*.

Não há dúvida de que, perto da busca de neutralidade dos filmes documentários televisivos que tratam do *Front Populaire*, comparativamente, o testemunho de Guérin é um testemunho comprometido e ressalta determinados aspectos do debate em detrimento de outros. No entanto, ele guarda um tom vivo de conclusão das querelas sobre as teses do social-fascismo que tanto marcaram os períodos onde se configurava a iminente necessidade da unidade de esquerda entre socialistas e comunistas durante a ascensão do fascismo na Alemanha e na França. Guérin traça um itinerário de sectarismos que se multiplica em ritmo de repetições infernais.

"Aos meus olhos, o problema da frente única, que ocasionava uma divergência tão viva entre a direção do P. C. e seu mais forte círculo, não era um problema secundário, artificialmente hasteado ao primeiro plano: era o problema fundamental da resistência operária ao fascismo. Na sua solução - tão dura que foi - residia nossa única chance de vitória. Todo o problema consistia em lutar juntos contra um adversário comum sobre alguns pontos comuns, precisos e claramente definidos, guardando totalmente intactas nossas respectivas ideologias, ainda que reivindicando sobre todos os outros pontos uma inteira liberdade de ação. O Comitê Central do Partido Francês (PCF), por sua incompreensão, repetia o mesmo trágico erro que havia custado a vida do Partido irmão alemão (KPD). Freando a corrente que, na base, mobilizava os trabalhadores para uma autêntica unidade de ação, faziam assim o jogo dos reformistas. O que deveriam era mobilizarem-se na batalha das tropas socialistas e reformistas, não escondidos de seus chefes, mas ao contrário, apesar de seus chefes. Persistindo na tática sectária, os comunistas se isolaram ainda mais das grandes massas. Era um tempo em que a Internacional Comunista, se ela quisesse mesmo interromper a ameaça fascista, deveria rever a fundo o conjunto da sua concepção de frente única."¹²⁸

¹²⁷ *Ibid.* (tradução nossa) p. 56.

¹²⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 56.

O ponto de vista de Guérin é o da extrema esquerda remanescente de correntes revolucionárias das fileiras socialistas que mantinham dentro dos sindicatos a corrente *gauche révolutionnaire*, esquerda revolucionária da SFIO. Ele representa uma corrente dissidente, forjada ainda nos ideários sindicalistas revolucionários da passagem do século, mas atualizada com os debates de seu tempo, nas juventudes socialistas da década de 30, frequentados por libertários, trotskistas dissidentes e agrupações mais próximas da linha de Guérin, que segundo ele descrevia, eram influenciadas por Rosa Luxemburg:

"Os jovens discípulos de Rosa Luxemburg, que militavam nas juventudes socialistas,(...) acreditavam no valor próprio da democracia interna. Eles repudiavam a concepção militarista e ditatorial da organização centralizada desde o alto e lutavam por formas de organização que desenvolvessem a espontaneidade revolucionária da classe operária. Para eles, o papel da vanguarda era de despertar e de orientar esta espontaneidade - não o de sufocá-la. Eles se recusavam a considerar a classe operária como simples massa de manobra a serviço de uma 'elite' de revolucionários profissionais investidos da virtude de algum direito divino. Eles estimam como nefasta à classe operária a ideologia do chefe infalível que, de uma maneira autoritária, dirige a política de uma fração ou de um partido."¹²⁹

Para Guérin, havia dois *Front Populaires*, um de cima, organizado pelas direções partidárias, negociado a portas fechadas, e um outro de base, construído no calor dos confrontos de rua, nas reuniões e assembléias. Seu discurso sobre os debates da esquerda dilacerada nos permitem ver um plano da história distendida, também observando os pontos que muitas vezes seriam ignorados, pontos cegos deste itinerário de sectarismos da esquerda.

¹²⁹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 90.

Daniel Guérin parece um fio narrativo apropriado para introduzir o contexto histórico e político da esquerda francesa dos anos 30 e assim chegarmos ao ano em que Chris Marker entrou no liceu. Por exemplo, o fato de o jovem Marker estudar com um dos filhos de Edouard Daladier é extremamente revelador. Sua chegada ao liceu em Paris, de acordo com suas próprias narrativas e de comentadores se dá em 1936, dois anos depois da demissão de Daladier como Presidente do Conselho, por conta do ataque fascista ao Parlamento. Significa que ele certamente teve um contato intenso com todo este cenário político. Ainda que na época Marker não tivesse necessariamente digerido, em toda sua amplitude, todas as consequências desta experiência, certo seria não ignorar que, de alguma forma, esta pré-história de sua adolescência tivesse tido algum impacto na sua subjetividade. Não há textos específicos de Chris Marker sobre sua adolescência, além de breves e enigmáticas passagens. Não nos baseamos em nenhum texto concreto de Marker e mesmo os debates de Guérin tornam-se apenas motes propiciatórios, disparadores para situar as passagens históricas. No entanto, também uma questão específica legitima esta deriva: trata-se do fato incontornável de que este mesmo ano de entrada de Chris Marker no Liceu é o ano das maiores mobilizações operárias francesas da primeira metade do século, as grandes greves de maio e junho de 1936.

Em abril deste ano de 1936 a Frente Popular, estruturada depois de todos os percalços passados, vence as eleições com Radicais, Comunistas e Socialistas, Léon Blum da SFIO à frente. A primeira grande manifestação de massas é portadora de um calendário simbólico: 24 de maio de 1936, aniversário do massacre da Comuna de Paris. Há uma marcha de 500 mil pessoas, com Léon Blum, dirigente do Partido Socialista (SFIO) e Maurice Thorez do Partido Comunista (PCF), ambos à frente do desfile. A multidão leva flores até o Muro dos Confederados, tradição de memória do massacre durante a Comuna de Paris, momento do ano que cristaliza e reflete um marco da mobilização da esquerda nestes períodos de avanços e ataques fascistas. Este desfile até o cemitério Père Lachaise representou especificamente um gesto e uma demonstração premonitória e anunciadora de força do proletariado e da esquerda francesa, pois de certa maneira é o resultado de uma espiral de enfrentamentos que vinha se desenvolvendo desde 6 de fevereiro de 1934, com o levante fascista no centro de Paris. Ao mesmo tempo a simbologia da Comuna cria um diferencial dentro da agenda política, a capacidade de mobilização massiva para a celebração deste calendário profano da mitologia política republicana francesa parece apontar uma filiação histórica. Vemos que o imaginário comunista e socialista do *Front Populaire* oscila entre a simbologia da Comuna de Paris e a da Revolução Francesa, como pontos de representação de mitos fundadores da esquerda

dentro da paisagem histórica de lendas e mitologias nacionais. Vejamos como isso se dá na análise Jérôme Binbenet sobre os filmes de propaganda do *Front Populaire*:

"Os partidos de esquerda e os sindicatos tinham o hábito de realizar curtas-metragens de circunstância, que exprimiam uma opinião ou uma tendência específica e se endereçavam apenas aos militantes. Filmes para uso interno. Parece que muitos destes filmes desapareceram. Em 1935, Marceau Pivert, dirigente socialista de tendência revolucionária, funda uma cooperativa operária de produção cinematográfica, o serviço cinematográfico da Federação socialista do Sena. Ajudado por sua conselheira técnica, Germaine Dulac, ele impulsiona a produção de filmes de propaganda socialistas e antifascistas, filmes de atualidades proletárias cuja duração varia entre 15 e 45 minutos e que podem ser alugados em formato normal ou em formato reduzido. O primeiro é o curta-metragem intitulado *La grandiose manifestation du 19 mai au mur des fédérés*¹³⁰ [1936], ao mesmo tempo reportagem sobre a manifestação e evocação da Comuna. Este filme - e outros que o seguirão - utilizam códigos do cinema de propaganda:

-O apelo à história através do retorno ao passado fundador. Para os filmes de esquerda, a revolução francesa, as grandes etapas do movimento operário, a Comuna.

-A representação do chefe discursando sobre a tribuna e as reações entusiastas da multidão aos seus pés."¹³¹

Em maio-junho começam a despertar mobilizações grevistas por várias partes do país, como aquela dos 30 mil operários na fábrica Renault, em Billancourt, a mesma fábrica que 30 anos mais tarde, já durante os anos sessenta, seria também filmada por Chris Marker. A greve de 1936 chega à proporção de 12 mil espaços de trabalho paralisados, 9 mil com ocupação, ou seja, greve selvagem. Guérin, comenta:

"Esta greve geral, com efeito, não foi ordenada pelas direções sindicais. Ela não foi manipulada no segredo de uma conspiração divisionista, pelos stalinistas, os 'pivertistas', ou os trostkystas. Ela surgiu espontaneamente da consciência operária e tinha motivos elementares: a crise econômica, de um lado, os decretos-lei de deflação dos governos saídos do 6 de fevereiro que atingiram duramente os assalariados. As estatísticas revelavam que mais de um terço dos trabalhadores recebiam um salário 'anormalmente baixo'. A unidade enfim selada, a chegada ao poder de um governo popular abria a estas massas pauperizadas a perspectiva de uma mudança radical. Elas sabiam bem, que o camarada Blum não faria a evacuação das fábricas ocupadas."¹³²

São, no total, aproximadamente dois milhões de grevistas em todo o país. As iniciativas operárias são acompanhadas de um intenso trabalho de solidariedade entre trabalhadores, na busca por alimentar as famílias dos grevistas das fábricas, reunindo doações, fazendo piqueniques ou grandes banquetes populares com o que recebiam de solidariedade de classe de outras categorias. Faziam bailes, apresentações de música, poesia, bingos,

¹³⁰ (A grandiosa manifestação de 19 de maio de 1936 no muro dos confederados).

¹³¹ Binbenet, Jérôme. "Le cinéma culture de masse, miroir de son temps" in *Film et histoire*. Paris: Armand Collin, 2007. (tradução nossa) p. 141.

¹³² *Ibid.* (tradução nossa) p. 115.

olimpíadas e teatro para angariar fundos de solidariedade aos grevistas. Pierre Monatte, sindicalista revolucionário dizia em 10 de julho de 1936: "É a revolução que começa? Eu não seria tão ambicioso assim. Basta-me pensar que uma classe retoma a confiança em si mesma."¹³³

O fato é que junho de 36 e a vitória da Frente Popular são fruto de um complexo entremeado e de uma longa jornada de organização da classe trabalhadora e das forças anti-fascistas francesas, em busca de unidade e convergência nas ações diretas da classe e no plano eleitoral, para o avanço das reformas. Guérin também faz um balanço do paradigma das greves de maio-junho de 1936 e da hipótese revolucionária. Ele diz:

"Subjetivamente, é verdade, as massas de trabalhadores, quando cessavam espontaneamente o trabalho para apoiar a lista de reivindicações muito limitada, não tinham consciência de engajar-se numa revolução, e é evidente que os partidos componentes, no auge, do *Front Populaire* (...) suspeitavam menos ainda. Mas, objetivamente, a interrupção generalizada do trabalho sob uma forma que colocava em causa a propriedade capitalista, a unidade operária enfim selada, a aliança dos trabalhadores industriais com os pequenos agricultores e uma grande parte das classes médias, a adesão, enfim, dos intelectuais, tudo concorria para realizar, por etapas, a via de uma autêntica revolução. Que em seguida tenha 'faltado' essa revolução - ou 'confiscado', como dirá Marceau Pivert - ou tornado-se uma 'caricatura', como dirá Trotsky - não modifica em nada sua natureza inicial."¹³⁴

O clima e a atmosfera que transmitem estes relatos das ações da grande greve geral de 36 são impressionantes, mas as imagens são mais impactantes ainda. Elas apresentam os sorrisos dos trabalhadores, seus punhos erguidos, suas ações de rua, o clima de festa e de celebração que se instala nos poros do cotidiano dos trabalhadores.

¹³³ Monatte, Pierre. Discurso: "La classe ouvrière reprend la confiance en elle", (tradução nossa).

¹³⁴ Guérin, Daniel, *Front populaire, Révolution Manquée-témoignage*. Paris: Juillard, 1963. (tradução nossa) p. 12.

2.4. O cinema e o *Front Populaire*

"C'est le moment de faire son théâtre soi-même."¹³⁵
Jacques Prévert

O filme *Grèves d'occupation* (1936), um curta de 13 minutos, é um excelente registro da experiência histórica descrita no capítulo anterior, trata-se evidentemente de um filme ordinário de propaganda com estilo clássico de documentário reportagem dos anos trinta. No entanto, ele é exemplar e torna-se um pequeno modelo histórico que apresenta uma passagem importante do cinema militante francês. Apresenta um momento crucial do cinema dos anos trinta, constantemente ausente dos debates sobre as historiografias do documentário. O filme também usa imagens filmadas por outros autores, mas terminou sendo a montagem mais difundida em cineclubes e sindicatos, durante o período do *Front Populaire*. "*Grève d'occupation*" apresenta os mais diversos pontos do que seria uma ocupação de fábrica, sua organização, seu funcionamento. A limpeza dos espaços ocupados, o lugar para dormir, os espaços de debates, jogos, campeonatos, de esportes e de outras competições de lazer, a organização da alimentação, o trabalho de propaganda, os cuidados com as crianças, as divisões de tarefas. Enfim, trata-se de um documento histórico extremamente privilegiado. Os filmes documentários posteriores, realizados para a televisão que citamos anteriormente, como os de Tourenne, de 1996, e Delassus, de 2011, são trabalhos que reutilizam estas imagens cuja origem é de um filme militante, realizado por trabalhadores de sindicatos auto-organizados e federados com cineclubes e jornais de esquerda, extremamente envolvidos nos acontecimentos de 1936. O filme é precedido pelo pequeno texto que esclarece esta questão e que diz:

"Os Filmes Populares apresentam *Greve de ocupação*. Esta simples reportagem, foi iniciativa da União dos Sindicatos de Operários da Região Parisiense com ajuda de técnicos da Sociedade 'A Marselhesa' e buscou representar os importantes movimentos de greve de junho de 1936."¹³⁶

Sadoul ressalta que os participantes da Sociedade A Marselhesa se agruparam depois também para a realização do segundo filme de Jean Renoir para o *Front Populaire*, *La Marseillaise* (1938). Mas este grupo já provinha de uma outra agrupação de artistas militantes, chamado *Ciné-Liberté*. A pesquisadora Geneviève Guillaume-Grimaud descreve em seu trabalho *Le cinéma du Front Populaire*:

¹³⁵ Prévert, Jacques. Op. Cit. Guillot, Gérard. Les prévert. (Coll. Cinéma d'Aujourd'hui). Paris: Seghers, 1966.

¹³⁶ Ver letreiros iniciais de *Grève d'occupation*.

"A 'Associação de Diretores de Cinema do *Front Populaire*' apareceu em setembro de 1936 sob o olhar acolhedor de Marceau Pivert, o socialista do 'tudo é possível' e quer 'desenvolver o progresso social pelo cinema'. O objetivo não é 'político mas social', mas a associação deve 'reagir contra os documentários de tendência fascista ou (...) que prestam um desserviço às aspirações artísticas e sociais do povo'. Tem em vista até a construção de uma federação do público, um pouco no espírito dos cineclubes.

Os cineclubes também interessam ao *Ciné-Liberté*. Os cineastas Germaine Dulac (que encabeçara o 'maio de 36' e Jean Renoir, apoiados pelo '*Travailleur du film*' (um jornal), querem aproximar os intelectuais e operários. Eles criam, em julho de 36, um jornal '*Ciné-Liberté*' (e emissões de rádio em outubro). Henri Jeanson, célebre dialoguista, crítico em '*Canard*', Léon Moussinac, crítico e fundador do Grupo Outubro, do I.D.H.E.C. o romancista Claude Aveline, o crítico do '*L'Humanité*' Louis Chéronnet, todos fazem parte do comitê de redação e de associação. Ele vai contar com 12.000 membros e suas atividades são redifundidas pelo jornal: seções nas províncias são criadas nas casas de cultura, sessões de cinema, conferências ('A estupidez da censura!...'). Jean Cassou, George Charensol, Françoise Rosay, Joris Ivens emprestam suas plumas e seu tempo à associação.

Em maio de 1936, o *Ciné-Liberté* e o Sindicato dos Trabalhadores da Indústria do Filme, estão na origem da subscrição popular pelo *LA MARSEILLAISE*, 'o grande filme do povo francês'."¹³⁷

Primeiramente vale destacar sobre este fragmento de Guillaume-Grimaud que a convergência dos debates e atividades de cineclubes com a experiência organizativa sindical, aponta para uma organização dos espectadores. Algo inverso ao que muitas vezes ocorre hoje em dia, quando cineclubes tornam-se espaços para a reunião de especialistas.

Os dois nomes de proa que se destacam neste primeiro fragmento de Guillaume-Grimaud, como organizadores e aglutinadores são Jean Renoir e Germaine Dulac. Dulac ficou mais conhecida por seu filme surrealista de 1926, *La coquille et le clergyman* (1926)¹³⁸ e Renoir foi considerado por André Bazin, companheiro de iniciação na cinefilia de Chris Marker, como "decididamente o melhor diretor do cinema falado".¹³⁹ Roger Leenhardt, crítico de cinema também antecessor de Bazin e Marker escreve em fevereiro de 1917, na revista *Ésprit* (revista na qual Marker irá colaborar durante anos, no pós-guerra): "Ontem desconhecido, cada um sabe que hoje Renoir é o diretor de gênio das esquerdas."¹⁴⁰

¹³⁷ Guillaume-Grimaud, Geneviève. *Le Cinéma du Front Populaire*. Paris: Ed. Lherminier, 1986. (tradução nossa) p. 31.

¹³⁸ Realizado a partir de um roteiro de Antonin Artaud, o filme seria alvo de uma querela entre Dulac e Artaud, sendo realizado como retaliação em um ataque surrealista contra a estréia do filme de Dulac.

¹³⁹ André Bazin, *Jean Renoir*, Éditions Champ libre, 1971, (tradução nossa) p. 22.

¹⁴⁰ Leenhardt, Roger. Op. cit. Gautier, Claude. "La séquestrée d'après *La séquestrée de Poitiers* d'André Gide (1936)" in Renoir, Jean. *Oeuvres de cinéma inédites, synopsis, traitements, continuités dialoguées, découpages*. Paris: Cahiers du cinéma Gallimard, 1981. (tradução nossa) p. 23.

(Fragmento de *La vie est à nous* de 1936)

O primeiro filme militante de Jean Renoir e talvez o que será mais marcante é *La vie est à nous*. Realizado por encomenda para a campanha eleitoral do PCF, ele é lançado em abril de 1936 e inaugura o início de uma série. Sem dúvida *La vie est à nous* é o filme mais significativo do espírito do *Front Populaire* dentro da linha comunista. Em *La vie est à nous* (1936), há todo o percurso e ideário do *Front Populaire*, desde cenas da crise do 6 de fevereiro fascista até as lutas de ruas contra as tropas dos *Camelot du Roi*, grupo de jovens paramilitares fascistas que enfrentavam os comitês de vigilância antifascistas, ou seja a disputa contra o fascismo se fazia nas ruas, esquina por esquina da cidade.

La vie est à nous (1936) apresenta uns bons vinte minutos de falas e intervenções dos grandes chefes do partido como Paul Vaillant-Couturier, Renaud Jean, Martha Desrumeaux, Marcel Cachin, Marcel Gitton, Jacques Duclos e Maurice Thorez, que traduzem a linha política do PCF em cada um dos pontos de seu programa e para cada um dos setores sociais, mas dá um termômetro forte dos debates que o partido mantinha sobre a luta antifascista. Ali reaparece o triunfalismo cego para a lição alemã que Guérin tanto enfatizara. Os dirigentes do

PCF dizem, absolutamente seguros de seu triunfo inevitável: "O partido fez recuar o fascismo. Para descartar de vez e para que nunca mais esta ameaça se coloque e para evitar a guerra, sigamos o exemplo da URSS",¹⁴¹ seguida de imagens de Stálin. Todos falam posicionados em um parlatório e estão amparados nas costas por imagens descomuns de Stálin, Lênin, Marx ou Engels. Como se a hagiografia colossal legitimasse o emissor do discurso como representante indiscutível, ou lhe conferisse poderes especiais oriundos de Moscou, que suprimiriam o fascismo com um golpe de mágica. Depois da fala dos grandes chefes, o filme termina com uma grande multidão que aos poucos vai surgindo dos horizontes e dos cantos da tela, entoando conjuntamente o hino da Internacional, como uma maré humana, que Renoir chama em suas anotações de "apoteose", marchando e cantando pela revolução.

O filme é realizado através de um sistema de produção por subscrição do público. Como coloca Guillaume-Grimaud: "O filme se quer inteiramente coletivo. Uma coleta fornece cinquenta quilos de moedas, o P.C. completa".¹⁴² O filme tem a participação do Grupo *Octobre*, conforme nos noticia Grimaud:

"Renoir, cineasta então muito engajado que filma *LA VIE EST À NOUS* para o PC, recebe o reforço do Grupo *Octobre*: Jacques Prévert escreve os diálogos, Pierre é assistente de direção e entre os atores, reconhecemos Sylvia Bataille, Maurice Baquet, Brunius, Paul Grimault (diretor de desenhos animados), Marcel Duhamel (fundador de '*La Série Noire*')."¹⁴³

O filme é impiedosamente perseguido pelos agentes de Estado da censura socialista, como conta Guillaume-Grimaud:

"Rapidamente proibido para a projeção pública, o filme torna-se objeto de uma polêmica (...) entre comunistas e socialistas. Aqueles que mantêm a proibição e autorizam apenas as sessões privadas até o outono, [depois das eleições] despertam a ira da (...) *Action Française*. *LA VIE EST À NOUS* vai entrar em cartaz apenas em 1969, graças à '*L'Avant-Scène*' e a uma cópia encontrada na URSS."¹⁴⁴

Talvez o filme pudesse criar a impressão que Jean Renoir era estritamente alinhado com o PCF, no entanto uma entrevista curiosa parece não deixar dúvidas quanto a sua independência política:

- "- Sobre o plano político, quais eram suas posições?
- Eu não era comunista e a maioria de minha equipe também não.
- Mas você era, de alguma maneira, levado pela corrente de entusiasmo de 1936?

¹⁴¹ Ver em *La vie est à nous*. (1936) Jean Renoir (tradução nossa)

¹⁴² Guillaume-Grimaud, Geneviève. *Le Cinéma du Front Populaire*. Paris: Ed. Lherminier, 1986. (tradução nossa) p. 56.

¹⁴³ *Ibid.* (tradução nossa) p. 56.

¹⁴⁴ *Ibid.* (tradução nossa) p. 61.

-É evidente."¹⁴⁵

La vie est à nous (1936) é um legítimo representante do cinema militante francês do *Front Populaire*, feito com apoio sindical e depois difundido em redes de cineclubes operários. Um ponto marcante que não se pode deixar de destacar em *La vie est à nous* (1936) é seu prólogo, que também o liga diretamente ao cinema militante de Chris Marker e da década de sessenta. Primeiramente, os letreiros dos créditos de introdução que anunciam: "um filme realizado coletivamente, por uma equipe de técnicos, artistas e operários."¹⁴⁶ Este letreiro, que poderia soar como algo banal para um intérprete desavisado, também guarda uma utopia e um ideário de engajamento do cinema militante francês. A possibilidade do encontro entre estas três categorias sociais da classe dos oprimidos e destas três dimensões da vida humana: a arte a técnica e a produção. Ou seja, uma solidariedade de classe anti-corporativista que atinge a unidade entre "técnicos, artista e operários". Este ideário estava na epiderme dos setores mais avançados do *Front Populaire* dos anos 30.

Em seguida, há uma seqüência documentária, com um texto que é declamado por jovens que dizem, de frente para a câmera, depois seguido de uma montagem com as efígies dos grande magnatas da burguesia industrial francesa de então:

"A França não pertence aos franceses pois ela pertence a duzentas famílias - A França não pertence aos franceses pois ela pertence àqueles que a pilham. O cartel de empresários [Álbum das duzentas famílias, com retratos dos patriarcas.] 'Senhoras e senhores venham conosco... Camaradas, vejam.' Les de Wendel-François et Guy'. Eugène Schneider, mercador de canhões. Théodor Laurent, '41 assentos de administrador'. Louis Renault de Billancourt. Um de Neuflize. André Lebon. Louis Marlio."¹⁴⁷

Esta seqüência tão marcante de Jean Renoir em *La vie est à nous*, um filme que ficaria quase 30 anos censurado, é citada como modelo pelo cinema militante francês pós 1968 em dois filmes em que Marker teve algum envolvimento, como são os casos de *Avec les sang des autres* (1974), dirigido por Bruno Muel, produzido com o Grupo Medvedkine da fábrica Peugeot em Sochaux, grupo criado por Chris Marker com Muel e operários. E no filme coletivo, dirigido por Chris Marker *Lip, puisqu'on vous dit que c'est possible!* (1973) sobre a ocupação da fábrica de relógios Lip. Vejamos comparativamente como se dá esta citação nos dois filmes da década de 70. Em *Avec les sang des autres* (1974), a narração diz (05'21min.):

¹⁴⁵ Renoir, Jean. Op. Cit. in Guillaume-Grimaud, Geneviève. *Le Cinéma du Front Populaire*. Paris: Ed. Lherminier, 1986. (tradução nossa) p. 62.

¹⁴⁶ Ver em *La vie est à nous* (1936) Jean Renoir. (tradução nossa)

¹⁴⁷ *Ibid.*

"Aqui o castelo de Robert Peugeot. Robert Peugeot é o precursor da família Peugeot. É o fundador da indústria automobilística. Robert Peugeot é o pai de Jean-Pierre Peugeot. O avô era Rolland Peugeot, que é o atual presidente e diretor geral da sociedade de automóveis Peugeot. Robert Peugeot era o pai de Eugène Peugeot, que é o presidente e diretor geral do setor de motocicletas. Robert Peugeot é o tio de Antoine Peugeot, que é o encarregado das relações sociais da família Peugeot com o comitê de fábrica das organizações sindicais. Robert Peugeot é o avô de Rodolphe Peugeot. Rodolphe Peugeot que tem sido um dos dirigentes da fábrica das serralherias da casa Peugeot. Robert Peugeot é o avô de François Peugeot. François Peugeot que foi deputado no Louvre de 1936 a 1945 e que se distinguiu com um voto de confiança de Pétain. Estamos a 500 metros do castelo de Eugène Peugeot. A dois quilômetros do castelo de Jean-Pierre Peugeot e agora vocês podem ver aqui as condições de vida dos trabalhadores que criaram a riqueza da casa Peugeot."¹⁴⁸

No caso do filme de Chris Marker, a citação é ainda mais sucinta e minimalista, mas está lá como uma marca e um sinal das novas gerações, da sua recepção do cinema militante da década de 70 como uma nova geração influenciada pelo cinema do *Front Populaire* da década de 30 e consciente de sua memória histórica. Em *Lip, puisqu'on vous dit que c'est possible!* (1973) a seqüência se acompanha de imagens das tumbas dos patrões, o que dá um tom ainda mais forte para o enunciado, pois, não apenas desfilam os patronos da burguesia, mas eles estão mortos, são um peso morto do passado. E a voz diz simplesmente: "E Deus criou Emmanuel Lipmann, que engendrou Ernest, que engendrou Fred e aí tudo se complica."¹⁴⁹ De qualquer forma é uma correspondência direta e uma citação histórica dos herdeiros para com seus antecessores, entre os documentários militantes da década de 70 de Marker e Muel e o cinema de Jean Renoir dos anos trinta. Nos três casos de citação direta, esta seqüência modelo faz um inventário do patriarcado da elite industrial da França, que está presente e reaparece repetidamente como uma verdade que nunca deixou de existir, mas ao contrário que só avança a concentração e o monopólio dos meios de produção e da riqueza nacional. Esta consigna foi adotada por toda a esquerda da época do *Front Populaire*, pela SFIO socialista, por Blum, pelo PCF. Mas na sua origem primeira a denúncia das duzentas famílias francesas que dominam o país vinha ironicamente de Edouard Daladier, do Partido Radical, pai de um dos colegas de escola de Chris Marker no Liceu Pasteur em Neuilly-Sur-Seine.

A geração de Renoir frutifica em muitos artistas, eles se encontram e se organizam em muitas formas de agrupamentos. Renoir e Germaine Dulac se encontram juntos em vários momentos deste processo, mas a ideia de um filme realizado por subscrição popular como acaba por ser a forma de realização e financiamento de *La Marseillaise* (1938). Ou seja, ele é

¹⁴⁸ Ver em Muel, Bruno. *Avec le sang des autres* (1974).

¹⁴⁹ Ver em Marker, Chris. *Lip, puisqu'on vous dit que c'est possible!* (1973).

filmado com o incentivo autogestionário de seu próprio público. Tornou-se também um momento privilegiado de transformação das formas produtivas da realização cinematográfica, muitíssimo pouco investigada ou divulgada. Mesmo hoje, quando se faz tantos debates sobre *crowdfunding* e outras formas alternativas de autofinanciamento, não se relembra a experiência do cinema do *Front Populaire* da década de trinta:

"Um outro filme que ficou conhecido por ter sido financiado por subscrição popular, *La Marseillaise*, de Jean Renoir, filmado em 1937, com a ajuda de *Ciné-Liberté*. *Ciné-Liberté* era uma cooperativa de produção que queria 'lutar pela liberdade das telas ao mesmo tempo militava pela supressão da censura, promovia a circulação dos filmes franceses e estrangeiros, moralizava a profissão e realizar 'atualidades populares, documentos e filmes romanceados.' O conselho de administração comporta Jean Renoir, Jean-Paul Dreyfus, Gaston Modot e Jacques Becker. A associação publica um boletim (haverão cinco) redigido entre outros por Henri Jeanson. *Ciné-Liberté* produz filmes de propaganda, filmes sindicais (como *Les batisseurs*, de Jean Epstein, 1938 ou *Les Métallos* de Jacques Lemare, 1938) e difunde curtametragens sobre a guerra da Espanha (como *Terre d'Espagne*, de Joris Ivens, 1937). A grande ambição de *Ciné-Liberté* ainda é a passagem ao longa-metragem de ficção. Em 12 de março de 1937, no ginásio de Huyghens em Paris, acontece uma grande reunião pública com a participação de personalidades como Jean Zay, León Jouhaux, Pierre Cot, Léo Lagrange, Marceau Pivert, (...etc.) Fazem parte do comitê Germaine Dulac (movimento de maio de 1936), Jean Renoir (*Ciné-Liberté*) e R. Jarville do sindicato dos trabalhadores do filme."¹⁵⁰

Podemos observar que toda uma geração específica de cineastas passa de diversas formas por estes procedimentos de organização da arte militante, como são os casos de tantos diretores famosos como Jean Epstein, Joris Ivens, Jean Renoir, Germaine Dulac, Pierre Prévert, Luís Buñuel, Louis Daquin. De alguma forma podemos apontar que a pesquisa do contexto político e da vida organizativa dos autores e cineastas, ou do trabalho de circulação e difusão dos filmes, são como um estudo alternativo a um tratamento de obras puramente isoladas numa linearidade histórica. Ver os pontos de interseção organizativa destes autores com sindicatos e outros paradigmas políticos permite falar de um cinema militante que atravessa diversos momentos fortes do percurso da história do cinema dos anos trinta.

No caso da ficção desta década, não é grande a produção diretamente ligada ao *Front Populaire*, mas poderíamos destacar alguns casos que são decisivos e que transpiram o espírito político da época. Primeiramente, *La belle équipe*, de 1936, dirigido por Julien Duvivier, um dos primeiros filmes onde Jean Gabin assume o papel de protagonista no enredo. Jean Gabin foi também considerado como a estrela do *Front Populaire*. Gabin, ator primoroso, tipo marcante que tão bem representa o francês comum do proletariado, era o galã do cinema do *Front Populaire*. Em resumo, a história de *La belle équipe* é sobre um grupo de

¹⁵⁰ Bimbenet, Jérôme. "Le cinéma culture de masse, miroir de son temps" in *Film et histoire*. Paris: Armand Collin, 2007. (tradução nossa) p. 143.

cinco operários desempregados que ganham na loteria e que decidem, em vez de dividir o dinheiro, reunirem-se com toda a soma para uma cooperativa de trabalhadores. Juntos, decidem comprar um casebre, reformá-lo e fazer um pequeno restaurante. O filme se desenvolve a partir do percurso de desventuras destes personagens que enfrentam problemas da solidariedade, do amor e do individualismo.

O segundo caso é *Le crime du M. Lange*, novamente de Jean Renoir com texto co-escrito por Jacques Prévert. Trata de um jovem, Lange, que começa a trabalhar na editora de um patrão ardiloso chamado Batalá, onde passa a escrever histórias de faroeste. Batalá possui dívidas e tenta fugir deixando para trás seus trabalhadores, a editora falida e a bancarrota. Batalá forja sua própria morte em um acidente de trem e assume a identidade de um padre, que viajava no mesmo vagão, ou seja, roubando a batina de um padre morto.

Lange e seus companheiros trabalhadores retomam a editora e formam uma cooperativa, passando a editar as histórias de faroeste que fazem grande sucesso, até que Batalá vem chantageá-los. Nos dois casos, destes dois filmes clássicos de ficção dos anos trinta, fica patente o ideário da cooperativa de trabalhadores. Como falávamos antes neste capítulo, o ano de 1936 ficou marcado pelas ocupações de fábricas e de lugares de trabalho e produção. Um problema concreto e objetivo da classe trabalhadora francesa deste período é como autogerir os espaços de trabalho ocupados, como falávamos no caso do filme *Grève d'occupation* de Jacques Lemare.

Muitos filmes da década de trinta são extremamente marcados pelo conteúdo político, começam a se multiplicar aqueles que tem temática voltada para experiências da pobreza urbana, tendência que também se expressa nas obras de ficção da época. O caso, por exemplo, que reaparece nos dois filmes, do problema da autogestão e da formação de cooperativas entre os trabalhadores é um exemplo extremo de um ideário político que se debatia no movimento socialista e comunista francês e que adentra as ficções como se fosse algo anedótico do percurso dos personagens, algo que poderia estar em qualquer outro filme. Não há nem monumentalização nem triunfalismo da classe trabalhadora, são um pouco comédias de costumes, um pouco circenses, um pouco *vaudevilles*. A autogestão sempre aparece em segundo plano, como uma hipótese de superação da classe que sofre com um percurso desalinhado, como algo inevitável e provável. Sempre possui e transpira um lado lírico, como que divertido ou festeiro. Mas sempre submetido à uma intempérie de frustrações também motivadas por alguma causa social ou alguma comédia de erros.

Um caso emblemático é em *À nous la liberté* de René Clair, espécie de comédia musical que antecipa os tempos modernos com a denúncia da mecanização da vida cotidiana provocada pela expansão colossal da indústria. Mas o filme de Clair é ainda mais ácido sob certa perspectiva, pois o paralelo feito pelo filme é de um protagonista que transita da prisão para a fábrica, dando um sabor de ideário anticarcerário ao debate sobre o operariado. A fábrica se identifica como prisão. No enredo de Clair, a fábrica rouba a vida como as prisões, trazendo um tom de profanação radical do trabalho. O filme tem uma similitude fortíssima com *Tempos Modernos* de Chaplin, mas Chaplin tem outros méritos e desenvolve outro caminho, não se trata de compará-los como antípodas, mas é comentada por vários autores sua inspiração em Clair.

Não podemos deixar de citar aqui a passagem dos irmãos Prévert pelo cinema francês, também fazendo notar que é, nas duradoras e profícuas colaborações, que desenvolvem com diretores importantes, onde floresce uma parte significativa do cinema clássico da França. Assim também, apenas para citar um caso importante, a parceria emblemática de Jacques Prévert, além de Jean Renoir, com Marcel Carné, com quem faz *Jenny* (1936) *Drôle de drame* (1937), *Le quai de brumes* (1938) *Le jour se lève* (1939) *Les visiteurs du soir* (1942) *Les enfants du Paradis* (1945) *Les portes de la nuit* (1946) *La Marie du port* (1950). São filmes que irão marcar profundamente pelo menos vinte anos do cinema francês.

La belle équipe. De gauche à droite : Jean Gabin, Charles Vanel, Aimos, Charles Dorat, Micheline Cheirel, Raphaël Médina.

2.5. A geração e a guerra, Vichy e a cripto-resistência

"Non vous n'aurez rien de moi
Ni ma douleur ni ma joie
Ma douleur elle est à moi
Ma joie à toute la terre."¹⁵¹

François Vernet, Fresne.

"Adieu clocher de mon village,
Vers le maquis le plus sauvage,
Je dois partir m'exiler désormais/
Bien loin du monde et de celle que
j'amaï/ Mais dans mon cœur c'est son
image/ Qui me donne force et courage/ De
partir seul et vivre en proscrit/ Adieu je
pars et je reprend le maquis."¹⁵²

Tino Rossi.

Aproximadamente vinte dias depois da morte de Chris Marker (29/7/2012) o escritor Eric Marty¹⁵³ publica no *Le Monde* um artigo de nome: "Um momento petainista na vida de Chris Marker".¹⁵⁴ Nele, Marty, famoso por ser editor das obras completas de Roland Barthes, refere-se à descoberta de um trecho de um diário do escritor de extrema direita François Sentein, onde segundo Marty: "relata a maneira como é cortejado durante um período por um certo número de intelectuais marechalistas, entre eles o então, Marc Dornier." Marc Dornier é um dos codinomes que utiliza Christian Bouche-Villeneuve em 1940, o mesmo Christian que vai se tornar posteriormente Chris Marker. Marty figura sua acusação num meticuloso cinismo sensacionalista. Como diz Serge Toubiana, diretor da cinemateca francesa alguns dias depois, contra Marty:

"Claro, Chris Marker foi um grande cineasta, um escritor, um fotógrafo e um ensaísta de talento, mas ele foi de qualquer forma um pétainista em 1940, escrevendo sob o pseudônimo (Marc Dornier) numa revista abertamente vichysta. Que seja. Este texto diz muito ou não diz o bastante."¹⁵⁵

¹⁵¹ Vernet, François. Op. Cit in Marker, Chris. CD. *Rom Immemory* (1997).

¹⁵² Refrão da versão francesa da canção *Matteo le Corse* de Tino Rossi.

¹⁵³ Eric Marty também é conhecido por uma espinhosa polêmica acusatória que incluía a redação de uma ardente querela na qual buscava demonstrar como Alain Badiou e um conjunto da *intelligentzia* de esquerda da França eram anti-semitas, pois se posicionavam com críticas radicais ao Estado de Israel e o massacre do povo palestino.

¹⁵⁴ Marty, Eric. "Un moment petainiste dans la vie de Chris Marker" *Le Monde* 15 de agosto de 2012. (tradução nossa)

¹⁵⁵ Toubiana, Serge. "Carton jeune à Eric Marty" in *Blog de Serge Toubiana, Directeur Général de la Cinémathèque Française*. 20 de agosto de 2012 (tradução nossa) [<http://blog.cinematheque.fr/?p=978>]

Marty cita um trecho do texto de Chris Marker, quando este ainda tinha dezenove anos e que refere-se à publicação da revista, que teve apenas dois números e dois mil exemplares publicados, *La revue française, Cahier de la table ronde*, editados pelo próprio Marker, com a colaboração de diversos autores.

"O manifesto publicado no primeiro número assinado por Marc Dornier, é inequívoco: 'Estamos em tempo de revolução nacional, quer dizer um tempo onde tudo deve corresponder aos critérios de vontade e dinamismo. Adotar uma posição estática neste momento é um ato anticonstitucional.'¹⁵⁶

Marty é bastante leviano no uso do trecho do texto. Notadamente ele não lê a revista no original e abertamente se refere a uma citação no livro de Olivier Cariguel, autor de *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation* (IMEC, 2007). No entanto, Toubiana ressalta rápido o mais grave da proposta do artigo de Marty, que trata de tentar pontuar a vida do autor com um lado obscuro, mas a partir da mais vil descontextualização da trajetória do artista. Não é necessário dizer que o mistério biográfico markeriano eventualmente permite aos apressados esta espetacularizada capacidade de etiquetação. O fato é que com pouca pesquisa podemos perceber que, apesar de rico em impressões, Marty usa François Sentein como referência histórica, abstraindo completamente do debate sua própria trajetória pessoal - de Sentein -, ou seja, ignora que Sentein foi um colaboracionista ativo do fascismo, um militante e ideólogo da *Action Française*, tendo participado da conspiração fascista de extrema direita da *Cagoule*, que tentou dar um golpe contra o governo do *Front Populaire* mas foi desbaratada pelas forças policiais e também depois funcionário privilegiado de Estado durante o governo do Marechal Pétain. Portanto, Sentein tem um testemunho visivelmente colorido por seus posicionamentos e faz parte daqueles que colaboraram abertamente com o fascismo, mas cujo trabalho principal no pós-guerra foi fazer chover intrigas de colaboracionismo dentro da esquerda, provocando mais episódios de fratricídios.

Chris Marker provinha de uma família pequeno-burguesa e muito provavelmente passou o período de 1936 à 1939 na deriva do itinerário social tradicional de sua classe, portanto, de certa forma, distante do coração das lutas do *Front Populaire*. Sua momentânea passagem, aos 19 anos, pelos meios da *Jeune France*, demonstram que durante aquele período mantinha-se afastado do imaginário da extrema esquerda. No entanto, mais que balizá-lo dentro de uma ordem binária que separasse com nitidez os fascistas dos resistentes, percebendo o contexto e as aproximações anteriores e posteriores de sua trajetória, o que se

¹⁵⁶ *Ibid.* (tradução nossa).

percebe é uma passagem extremamente complexa de toda a vida intelectual francesa, assim como da própria narrativa triunfalista da resistência. Como diz Henri Michel: "no começo, a Resistência não era inteiramente hostil ao novo regime." Esta trajetória ambivalente não é privilégio de Chris Marker, ela é representativa dos paradigmas da história intelectual e política francesa durante a Segunda Guerra Mundial.

Em artigo publicado na Revista *Ésprit*, de outubro de 2012, François Lecoïnte faz uma descrição interessante sobre este momento da biografia do jovem Marker:

"No último ano, ele pede um artigo ao jovem professor de filosofia Jean-Paul Sartre para a revista *Trait d'Union*, dirigida por Serge Dumartin, Bernard Pingaud e Marc Dornier [Chris Marker]. Depois vem a guerra e depois o desastre. Chris Marker passa por Chartres, antes de chegar a Vichy onde seu pai foi nomeado. Nesta cidade que Chris Marker funda a *La Revue Française*, *Cahier de la Table ronde*, e edita dois números com Bernard Pingaud. Deixando lugar para alguns artigos sociais ou econômicos (o pai de Chris Marker publica um texto) é pela criação e pela cultura que deve se fazer o '*redressement français*' [redirecionamento francês]. Jean Borotra, comissário geral da educação e dos esportes dirige uma mensagem nesta revista cultural sobre a prática esportiva e, enquanto o Comandante de Navarre, chefe da Ordem Nacional dirige uma carta à Marc Dornier [Chris Marker] que serve de prefácio ao primeiro número, condenando uma França que sofreu vinte anos de derrotas contínuas da inteligência na maior parte dos domínios do pensamento e da ação, que resultaram de um desmoronamento militar, inevitável consequência dos erros do espírito."¹⁵⁷

Lecoïnte não comenta alguns pontos que nos parecem importantes, Marker em seus textos faz citações de autores que são antagonizados tanto pelos arquétipos de Vichy, quanto pelos da *Révolution nationale*. Ele cita elogiosamente figuras antípodas do fascismo, que surgem totalmente fora do lugar em uma revista como aquela, como por exemplo, os escritores James Joyce e André Gide, e ainda cita com um grande elogio Louis Armstrong, uma clara insubordinação aos princípios racistas do nazismo alemão.

Lecoïnte faz menção a esta aproximação de Chris Marker com Jean-Paul Sartre. Simone Signoret, que, como antecipamos, fazia parte deste grupo de jovens, também comenta em sua autobiografia *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (1976): "(...) no começo os garotos o tomaram por um louco. Eram filhos de pequenos-burgueses de Neuilly, filhos de engenheiros saídos da Central. E depois, Sartre os seduziu completamente."¹⁵⁸ Sartre, neste período, ainda é um jovem professor de Liceu com apenas trinta e dois anos, um ano antes de publicar *A náusea*, mas ainda muito antes do existencialismo. Há diversos comentadores que, sem especificar, falam de uma passagem universitária em filosofia por parte de Chris Marker,

¹⁵⁷ Lecoïnte, François. "Un tombeau pour Chris Marker" Revista *Ésprit*, outubro 2012. (tradução nossa).

¹⁵⁸ Signoret, Simone. *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris: Seuil, 1976. (tradução nossa) p. 28.

o que nos remete à uma possível influência deste jovem professor sobre esta geração de "pequenos-burgueses de Neuilly". Colin McCabe escreve que:

"Na escola ele se reunia num café local onde o jovem Jean-Paul Sartre discursava sobre fenomenologia alemã, e ele tirou licenciatura em filosofia na Sorbonne, onde, entre seus professores, incluía-se Gaston Bachelard."¹⁵⁹

No entanto, quando a guerra começa, há este desvio de percurso, como figura no catálogo da mostra *Pétite Planète Marker* do Centro Pompidou em 2013, redigido por Bamchade Pourvali:

"É em filosofia que se inscreve o futuro de Chris Marker quando estoura a guerra. Seu pai, Georges Villeneuve, Diretor do Banco, é nomeado em Vichy. No mês de seus vinte anos, o jovem rapaz lança *La Revue française, Cahiers de la Table Ronde* que conhecerá dois números em julho-outubro e novembro-dezembro de 1941. Ele é então, próximo do movimento '*Jeune France*' imaginado pelo filósofo Emmanuel Mounier e criado em 1940 pelo músico Pierre Schaeffer. Quando lemos os textos que portam a assinatura de Marc Dornier, sentimos uma inquietude diante do estado intelectual e artístico do país. Ele sustenta que a política de '*redressement national*' [redirecionamento nacional] condena ao mesmo tempo a literatura moralizadora e parece partilhar entres suas aspirações à criação e à abertura cultural e a política posta em prática pelo regime. Em *Nouvelles peu exemplaires*, François Vernet dedica-lhe o texto 'Três jovens tambores'. Há no enredo um jovem, Roland, que segue seu pai para Vichy e que, depois de ter tomado ciência da natureza do regime, não tem outro desejo se não partir para as colônias ou para Londres."¹⁶⁰

A ida de seu pai para Vichy parece ter sido um dos motivos fundamentais desta aproximação, Lecointe também fala sobre este ponto: [Marker,] "instalado em Vichy onde seu pai trabalha na administração do ministério, funda e dirige sob o nome Marc Dornier uma efêmera revista de estudantes"¹⁶¹ Mas Pourvali comenta sobre o conto de François Vernet, dedicado para Marc Dornier, seu jovem amigo, futuro Chris Marker. Este conto torna-se um documento vivo, um testemunho dramático, dos paradigmas políticos pelos quais esta jovem geração comprimida neste pequeno grupo de amigos passava. Este pequeno conto parece uma expressão marcante do contexto trágico e pantanoso deste momento na vida do jovem Marker. Apenas com o caráter de ilustração do que estava em jogo, citamos um breve trecho, que mostra um pouco o trabalho literário do jovem François Vernet, ao qual Pourvali se refere:

"Nos primeiros tempos, eu acreditava. Eu era jovem; esta atividade me seduzia. Eu tinha fundado uma pequena revista para tentar salvar os valores espirituais. Eu via muitas pessoas. Eu havia entrado na Legião dos Combatentes, eu também, à serviço da ajuda mútua social.

¹⁵⁹ McCabe, Colin. "Chris Marker influential writer and film-maker" in *The independent* (7 de agosto de 2012) (tradução nossa).

¹⁶⁰ Pourvali, Bamchade. *Dossier Pédagogique Cinéma. Petite Planète Marker*. Paris: Centre Pompidou, 2013. (tradução nossa).

¹⁶¹ Lecointe, François. "Un tombeau pour Chris Marker" Revista *Esprit*, outubro 2012. (tradução nossa).

Estava persuadido que eu impediria uma boa parte da França de morrer de fome. Nós recebíamos reclamações, denúncias, proclamações; às reclamações, nós respondíamos com educada impotência, as denúncias, jogávamos nos arquivos, ou outros funcionários, mais zelosos, as recolhiam em segredo para repassar a quem de direito; as proclamações suscitavam contra-proclamações; o tempo passava; e não se passava nada.

A preocupação maior dos chefes do serviço era aumentar o número de seus subordinados para adquirir mais importância e melhorar a cesta, para tornarem-se populares entre eles.

Passados fim de três meses, para mim foi demais. Eu tentava desorganizar minha vida para escapar do tédio: eu dormia de dia, eu tocava piano à noite; eu ia de tempos em tempos na Legião para datilografar os poemas à máquina, mas eu nunca era perseguido por causa de meu pai porque ninguém trabalhava mais que eu. Fora aqueles amplamente convencidos que bastavam para a tarefa. Meu sonho era ir para Inglaterra ou para as colônias, com De Gaulle, mas não seria fácil."¹⁶²

Se a tese de Lecointe e Pourvali estiver correta sobre este personagem de Vernet, ou seja, quanto a personagem de Roland ser o próprio Chris Marker, esta adesão "inequívoca" ao petainismo defendida por Eric Marty no *Le Monde*, poucos dias depois da morte de Marker, dura exatamente três meses. Parece uma passagem da vida extremamente contraditória, um sentimento de ruptura com seu meio social que se torna um gesto que não se completa. No entanto, à parte o desserviço de Eric Marty ao trabalho historiográfico da biografia de Chris Marker, resta talvez perguntar-se como o contexto da época poderia nos ajudar a superar a lógica binária, para parafrasear Jean Paulhan, entre "todos éramos colaboradores" e "todos éramos resistentes". Como diz Serge Toubiana com forte síntese, quando se recorta três meses de uma vida, como fez Marty, se diz "muito e não se diz o bastante".

François Vernet é um dos melhores amigos de Chris Marker e, em vários momentos aparentemente arbitrários, a referência a ele nas memórias de Marker acaba reincidentemente aparecendo. Como por exemplo, no caso da seção "guerra" do CD-Rom *Immemory* (1997), onde surge uma foto-*souvenir*, com sete rostos jovens colados em um daqueles quadros de madeira pintados com corpos vestido de roupas indianas e com o seguinte comentário:

"Pode parecer sem sentido esta foto-*souvenir* que se coloca no flanco das imagens de guerra, à isso ainda uma vez mais, a imagem vale mais sobretudo pelo que ela esconde. Aqui, da direita para esquerda, um desconhecido (perdão por ele) - Pierre Citron, que vai se tornar nosso mais eminente balzaquiano - dois 'Chineses de Lyon' (o que se tornaram eles durante Mao?) - Frantz Thomassin, gênio erudito, amigo de Cocteau, que se tornará mendigo voluntariamente e morrerá na miséria - Joseph Rovin, que duramente conseguiu voltar de Dachau colocará toda sua inteligência à serviço da reconciliação franco-alemã, e continua - e depois François Vernet, ele que não voltará, de Dachau, mas que deixará cinco livros e a certeza de que teria sido um dos maiores escritores franceses. Isso se chama uma geração."¹⁶³

¹⁶² Vernet, François. «Trois jeunes tambours » in *Nouvelles Peu Exemplaires*. Paris: Tirésias, 2004, p. 200-201. (tradução nossa).

¹⁶³ Ver em CD-Rom *Immemory* (1997)[www.gorgomancy.net] (tradução nossa).

Não há como não integrar esta frase ao debate sobre a arte política da profanação de Chris Marker, quando diz que "a imagem vale mais sobretudo pelo que ela esconde". Novamente, a partir do trabalho histórico, ou seja, pela identificação e interpretação das diferentes trajetórias históricas de cada personagem na imagem é que vemos o que "vale mais" na fotografia. O que "vale mais" e o que interessa na imagem neste exemplo, seria aquilo que possui um uso segredo, um uso separado do uso comum, ou seja, aquilo que a imagem esconde. A tarefa da memória de guerra markeriana é recolocar para o uso comum aquelas histórias que as imagens escondem. Dessacralizar a imagem neste sentido, de desconstruir separações entre usos separados, é conseguir permitir uma leitura comum da imagem que transcende a obra e atinja uma amplitude histórica e política coletiva. Não trata-se apenas de ver Marker, Vernet, Rovin dentro das imagens, ou seja, suas histórias individuais e suas trajetórias privadas. Mas, perceber como estas trajetórias individuais são representativas e expressivas da grande odisséia humana e do grande horror da Segunda Guerra Mundial. É notável a maneira como Marker destaca esta fotografia como a síntese de uma geração, e como seu gesto ressalta a importância deste círculo para sua formação. Emi Koide pesquisadora brasileira, afirma que a partir de troca de *e-mails* com C. Marker, chegava à conclusão de que: "Yefime e Vernet seriam grandes amigos de Marker: 'nós éramos um pequeno grupo de inseparáveis' (*e-mail* de Chris Marker em 16 de junho de 2006)." ¹⁶⁴ Koide também retoma algumas questões sobre a importância da memória literária de F. François Vernet para Marker. Cito:

"no CD-ROM *Immemory* (1998) na zona intitulada 'guerra', Marker apresenta uma foto em que aparecem Rovin e François Vernet, escritor francês participante da Resistência, deportado que morre em Dachau. Vernet seria para Marker um dos maiores escritores franceses (...) Ele lamenta, em sua entrevista ao *Libération*, que Vernet permaneça desconhecido. No CD-ROM *Immemory*, ele já havia reclamado desse 'total esquecimento de Vernet pelos profissionais da memória'. Ainda segundo Marker, o grupo de amigos inseparáveis durante o período de ocupação constituir-se-ia justamente por estes que em breve seriam deportados para Dachau, incluindo também Yéfime Zarjevski." ¹⁶⁵

Neste sentido, a pesquisadora Nathaly Marie também acerta ao buscar investigar os relatos ligados a este núcleo de amigos do jovem Marker neste período de transição. Sobre esta fotografia dos jovens amigos ela comenta:

¹⁶⁴ Koide, Emi. *Por um outro cinema - jogo da memória em Chris Marker*; orientadora Iray Carone. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. p. 137.

¹⁶⁵ *Ibid.* pp. 23-24.

"Pierre Citron vai tornar-se um eminente balzaquiano. Frantz Thomassin escreverá um livro sobre Portugal no começo dos anos cinquenta para a coleção *Petit Planète*, dirigida por Chris Marker e se tornará mendigo. Os dois chineses de Lyon teriam vivido a chegada de Mao. Responsável durante a guerra pelo serviço de 'identidade' da Resistência para a zona sul, Joseph Rovin fornecia documentos falsos a seus amigos de Périclès, rede da Escola de quadros do *maquis* [guerrilha]. O escritor François Vernet (seu verdadeiro nome Albert Sciaky) utiliza para sua atividade como resistente todas as formas de codinomes (Gabriel, Santerre, Henri, Bernard), até sua prisão. Os dois serão presos e deportados.(...) Yéfime conta que 'ele morreu antes da idade de vinte sete anos de uma morte que não foi nem breve, nem heróica, mas uma morte por solavancos, uma lenta dissolução até o anonimato de suas cinzas, misturadas às centenas de milhares que se perpetuam na maldição de Dachau'."¹⁶⁶

As leituras e interpretações históricas de Nathalie Mary, Emi Koide, Bamchade Pourvali e de François Lecoïnte coincidem no sentido de que há uma forte metamorfose em curso na peregrinação destes jovens por este ambiente de purgatório vichysta da revista *Cahier de la table ronde* e de *Jeune France* para a organização do movimento de Resistência contra a ocupação nazista. Como narra bem F. Lecoïnte, referindo-se também à este mesmo grupo de amigos:

"Estes encontros com Yéfime Zarjewski, François Vernet, mais tarde Joseph Rovin ou ainda Pierre Citron foram determinantes na vida de Chris Marker e nós podemos retomar aquela frase tirada da abertura de *Aden Arabia* de Paul Nizan, no seu filme *Sem Sol*: 'Eis porque nunca deixarei dizer que os vinte anos são a mais bela idade da vida.' para qualificar onde se forjam para Chris Marker sua geração e seu engajamento: 'Quando digo 'nós', eu falo dos garotos da minha geração (vinte anos em 40) e mais particularmente daqueles que se saíram bem, que pensam como eu'. O episódio da Resistência vai ser para este grupo uma regeneração. Participando ativamente de ações de resistência ou voltando em 1945 com o uniforme do exército americano nos ombros, este grupo vai conhecer um novo nascimento na Liberação pois, como sublinha Pierre Laborie 'a Resistência, experiência sem precedentes na história contemporânea do país, liberta os espíritos, as palavras, trouxe o sonho, a questão do futuro e sua invenção vem ao centro das preocupações. Parte da França para a Suíça, e um novo homem volta alguns meses mais tarde com o uniforme do *US Army* nos ombros'."¹⁶⁷

De acordo com Nathalie Mary, Joseph Rovin conta, sem precisar exatamente quando, como na primavera de 1941 conhece Chris Marker e como se aproximou do grupo *Jeune France*.

"Ele conta como se juntou (...) ao grupo de instrutores e estudantes-animadores do curso de formação da *Jeune France* criado no outono de 1940 e instalada num antigo convento ao pé da Cruz-Russa, no coração da Lyon operária. O curso deveria formar músicos, gente de teatro, dançarinos, pintores que desejassem trabalhar para um público novo, popular e jovem."¹⁶⁸

¹⁶⁶ Mary, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, (tradução nossa) p. 30.

¹⁶⁷ Lecoïnte, François. "Un tombeau pour Chris Marker" revista *Esprit*, outubro 2012. (tradução nossa).

¹⁶⁸ Mary, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, p. 37. (tradução nossa).

Neste sentido, além da passagem de três meses desta revista petainista para a aproximação de Chris Marker com *Jeune France* que se revela a partir destes testemunhos dos amigos, revela também uma reviravolta política incógnita e difícil de ser decifrada. No entanto, a história complexa destas organizações parece demonstrar um pouco de qual itinerário histórico elas são portadoras. Jean-Louis Del Bayle em seu livro sobre *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée française* descreve o grupo *Jeune France*:

"Esta associação cultural, subvencionada pela Secretaria da Juventude para trabalhar para 'promover as artes e refazer os homens', contava em suas instâncias dirigentes, ao lado de Pierre Barbier, Paul Flamand, Pierre Schaeffer, simpatizantes da [revista] *Esprit*, como Emmanuel Mounier ele próprio."¹⁶⁹

Michel Winock, que é autor do livro sobre a revista *Esprit*, em "*Esprit*" *des intellectuels dans la cité 1930-1950*, descreve como surge esta organização e como se dá a proposta de correlação com as atividades de Emmanuel Mounier:

"No fim de janeiro de 1941, Mounier é convocado a Vichy por Pierre Schaefer, animador de um movimento cultural lançado graças aos subsídios do novo governo: *Jeune France*. Antes, Mounier havia encarregado Leenhardt de investigar este movimento para saber em qual medida uma colaboração com esta organização era possível, 'sob toda independência do regime'." (...) "*Jeune France*, animada por Schaefer, Barbier, Albert Ollivier, Claude Roy, Roger Leenhardt, Paul Flamand conheceu um sucesso rápido. Muitas trupes de teatro se filiaram."¹⁷⁰

O núcleo de pessoas que atravessa *Jeune France* é o mesmo que vai acompanhar Chris Marker no pós-guerra, no período em que trabalha na Associação Povo e Cultura, em editoras como a Seuil, mas também na Revista *Esprit*, de 1947 à 1956, coordenada até 1950 por Mounier. Podemos observar que Yéfime Zarjevski, Joseph Rovin, Claude Roy, Pierre Schaefer, Benigno Cacères e Roger Leenhardt, entre tantos outros que reaparecem no itinerário markeriano do pós-guerra, estabelecem um primeiro contato com Marker nestes anos intempestivos de Vichy e da Resistência. A passagem de Emmanuel Mounier pelos pântanos do vichysmo do Marechal Pétain é complexa e aguda. Jean-Louis Del Bayle, em seu livro, cita um trabalho de F. Duquesne sobre as correntes católicas francesas durante a ocupação. Duquesne fala um pouco da sua interpretação desta ambivalente reapropriação que faziam os personalistas de então da noção de *Revolução Nacional*:

¹⁶⁹ De Bayle, Jean. *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée française*. Paris: Seuil, 1969. (tradução nossa) p. 452.

¹⁷⁰ Winock, Michel. "*Esprit*" *des intellectuels dans la cité 1930-1950*. Paris: Seuil, 1975. (tradução nossa) pp. 230-231.

"A revolução nacional para eles significa antes de tudo a recusa do capitalismo e da democracia liberal. Eles a rejeitam porque sua imagem está ligada àquela da derrota de junho de quarenta e porque seu individualismo lhes parece destruidor. Eles rejeitam também no mesmo movimento o *gaullisme*, que lhes parece uma tentativa de ressurreição da democracia liberal. Porque eles crêem no valor da *pessoa*, rejeitam a tentação fascista e totalitária. Eles se apegam a passagem da palavra '*comunidade*' muito utilizada pelo novo regime, ainda mais facilmente pois, nos primeiros meses Emmanuel Mounier é seu conselheiro e colaborador do jornal."¹⁷¹

Nathalie Mary coloca que Mounier "se quer no seio desta empresa dos primeiros momentos da Ocupação, ao mesmo tempo dentro do sistema e no exterior, hostil ao nazismo, sem ilusões sobre os administradores políticos de Vichy, acreditando que é preciso trabalhar no interior das instituições da Revolução Nacional". Emmanuel Mounier, seu círculo intelectual e sua trajetória estão intimamente ligados a este período histórico de Chris Marker; o jovem autor, como toda a sua geração, é extremamente marcado pelo pensamento personalista. De forma que é preciso pensar a deriva pelo ideário ambivalente de Mounier, sobre a Revolução Nacional, também neste contexto de debates. Michel Winock coloca que:

"Mounier escolheu um terreno de armadilhas, mas o único possível aos seus olhos: exprimir-se publicamente sob um regime de censura. Ele se decide porque precisamente, a Revolução nacional, nos seus escritos, traz um certo número de temas que foram durante muito tempo aqueles da *Esprit*: a condenação do regime precedente; a hostilidade ao individualismo e seu corolário, o tema da comunidade; crítica do capitalismo; crítica do comunismo; uma certa mitologia laica, etc."¹⁷² (...) "Sem átomo comum com Vichy, ele queria lutar contra Vichy em seu próprio terreno. Não apenas pela revista, mas por todos os meios. Fazer 'entrismo' como diziam os trotskistas. Colocar camaradas em todos os movimentos, em *Jeune France* por exemplo..."¹⁷³ (...) "A aventura de *Jeune France*, como aquela de Uriage, parecia justificar aos olhos de Mounier a rota que ele havia seguido. (...) *Jeune France* e [Escola de Quadros de] Uriage provavam que, nestes anos 1940 e 1941, se podia operar no regime seja *contra* o regime, seja por um *redressement* [redirecionamento] que sobreviveria ao regime. (...) E depois, ao final de alguns meses, as diversas atividades de Mounier: sua revista, Uriage, *Jeune France*, tudo se tornara insuportável ao regime estabelecido. Seu jogo foi descoberto, sua liberdade vigiada, sua palavra proibida."¹⁷⁴

Nathalie Mary também comenta sobre *Jeune France*:

"Com sua vontade de comunitarismo *Jeune France* se inscreve na mesma veia utópica destas empresas. Da mesma maneira que no Contadour, com os *Camarades de la route* e na Escola de Quadros de Uriage, se impõe igualmente à *Jeune France* a noção de cultura popular, ao mesmo tempo que a convicção que a regeneração da nação passa pelo retorno das classes

¹⁷¹ Duquesne, F. *Les Catholiques français sous l'Occupation*. Paris, 1966 p. 283. Op. Cit in De Bayle, Jean. *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée française*. Paris: Seuil, 1969. (tradução nossa) p. 451.

¹⁷² Winock, Michel. *"Esprit" des intellectuels dans la cité*. Paris: Seuil, 1975. (tradução nossa) p. 224.

¹⁷³ *Ibid.* (tradução nossa) p. 225.

¹⁷⁴ *Ibid.* (tradução nossa) p. 234.

populares excluídas, não sem um sentimento de injustiça, dentro da comunidade nacional e espiritual. (...) *Jeune France* depende integralmente, sob o plano intelectual, do movimento da revista *Esprit*."¹⁷⁵

A experiência de Chris Marker durante este período de guerra parece ser ao mesmo tempo, de acordo com o conto de F. Vernet que citamos antes, um período de submissão ao alistamento militar vichysta, que C. Marker parece viver num absoluto contragosto, exclusivamente, para a tentativa de manter um trabalho cultural junto à estes movimentos de juventude. Estes movimentos, que trazem um trabalho de estudos aplicado, misturado aos ideais de autodidatismo e cultura popular são movimentos que diversos pesquisadores colocam dentro de um quadro de influência teórica hegemônica do personalismo de Emmanuel Mounier. Como diz De Bayle, ressaltando o caso da Escola de Quadros de Uriage, organização muito próxima do trabalho de *Jeune France*:

"Esta efervescência, inspirada no personalismo, que se faz objeto de interpretações diversas e muitas vezes divergentes, para além do parentesco do vocabulário, caracteriza sobretudo, é preciso sublinhar, o primeiro ano do regime de Vichy. A situação se modifica sensivelmente na sequência por razão de decisões concretas do regime e em razão da evolução da guerra, que leva muitos destes homens a se voltarem para a Resistência. Particularmente sintomático desta evolução foi a aventura da Escola de Quadros de Uriage, fundada em julho de 1940 (...) e que recebeu primeiro os quadros de Vichy e acolheu em seguida voluntários de todos os horizontes e de todas as condições que levariam então, durante algumas semanas carregadas, uma vida rude e estudiosa feita de esporte, círculos de estudos, trabalhos manuais, conferências. (...) Para estes jovens quadros confusamente em busca de uma ideologia a Escola de Quadros de Uriage iria fornecer pouco a pouco os elementos de uma doutrina orientada para um ideal humanista e comunitário, de acordo com o espírito original da Revolução nacional para qual o personalismo se torna a doutrina de referência mais frequente."¹⁷⁶

A Escola de Quadros de Uriage acaba sendo, também como trabalha Nathalie Mary, o quadro modelo da trajetória de algumas destas organizações de juventude que trabalhavam com formação cultural e círculos de leitura, *Jeune France* entre elas. O que vamos aos poucos percebendo é que parte do ideário que vai surgir depois, nas experiências da Associação Povo e Cultura após a Liberação, e seus trabalhos de formação entre operários, nasce destas organizações que, durante a guerra, migram da obediência vichysta para a luta encarniçada da Resistência. De Bayle parece enfim apontar uma definição interessante para estas ambíguas estratégias, tão delicadas e cirúrgicas, de Emmanuel Mounier e do personalismo travestido em

¹⁷⁵ Mary, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III- Sorbonne Nouvelle, (tradução nossa) pp. 39-40.

¹⁷⁶ De Bayle, Jean. *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée française*. Paris: Seuil, 1969. (tradução nossa) pp. 443-444.

vocabulário vichysta. De Bayle utiliza o excelente termo de "trânsfugas da Revolução nacional":

"Este fenômeno da passagem de uma clandestinidade de trânsfugas da Revolução nacional foi um dos canais pelos quais o 'espírito de 1930' também contribuiu por um lado para inspirar a ideologia da Resistência. Esta por sua vez, como àquela da Revolução nacional, foi fundada, ao menos no seu começo, sob a idéia de que a derrota de 1940 consagrava o desmoronamento de todo um mundo, de todo um conjunto de costumes e de instituições definidas. Deste fato, a Resistência florescia sob perspectivas revolucionárias e a idéia matriz da liberação do território se misturava a esta de uma transformação profunda do país depois da vitória. Nestas pesquisas doutrinárias, a preocupação de ultrapassar o individualismo e o totalitarismo, a preocupação em se escapar à alternativa capitalismo-comunismo levava os teóricos do movimentos clandestinos - seja espontaneamente, seja sob influência de militantes personalistas do pré-guerra - a utilizar muitas das fórmulas lançadas pelos movimentos de jovens dos anos 1930."¹⁷⁷

Mas, também poderíamos dizer que, tanto a Escola de Quadros de Uriage, quanto *Jeune France*, concentravam ambas a maioria da militância de matiz católica. Estas organizações propiciaram aos jovens todas estas experiências de formação. Ao mesmo tempo em que foram trânsfugas da revolução nacional, também não deixaram de ser uma forma de cripto-resistência. Não à toa, toda esta militância de Joseph Rovin e François Vernet no trabalho de produção de documentos falsos para a Resistência que citamos antes terminará pela deportação de ambos para Dachau. De Bayle cita Jean Marie Domenach que foi um membro ativo da revista *Esprit*, para ressaltar o papel destas organizações para a Resistência:

"A influência de Uriage foi decisiva para numerosos chefes da Resistência e em muitos dos *maquis* [guerrilhas]. (...) Os temas e vocabulários dos movimentos da Resistência, notou Jean Touchard, são aqueles dos anos 1930 bem antes que aqueles de 1936: mesmo anticapitalismo, mesma aversão pelos partidos políticos, mesmo culto do espírito, da pessoa e do humano, mesma vontade revolucionária, é exatamente o mesmo cenário intelectual que vai aparecer dez anos depois."¹⁷⁸

O fato é que a biografia de Chris Marker é cheia de buracos negros e as investigações padecem inevitavelmente de certo lado especulativo. Não podemos nunca abstrair esta dura dificuldade na investigação. Sobre a passagem de Chris Marker pela Resistência sabe-se ainda menos. Colin McCabe diz que:

¹⁷⁷ *Ibid.* (tradução nossa) pp. 455-456.

¹⁷⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 456.

"Ele juntou-se a Resistência, em suas palavras, pela 'aventura mais que pela ideologia', e depois ao exército americano quando, por um breve período na Batalha do Bulge, os americanos recrutaram um francês direto para o exército americano. Ele lutou logo no fim da guerra e uma das suas posses mais preciosas era uma carta de Eisenhower agradecendo-o por seus serviços."¹⁷⁹

Há algumas anedotas que também atestam sua passagem no exército americano... Por exemplo, aquela do filme de Agnès Varda, *Les plages d'Agnes* (2011), em que Chris Marker mostra a semelhança entre as capas do *Times* e diz: "Então isto era da época em que eu estava no exército americano e nós recebíamos um exemplar [do *Times*] cada semana". No quadro fechado, vemos apenas as mãos delicadas de Chris Marker, manipulando as revistas e vemos mais nitidamente uma capa do *Times* com um "X" marcado em cima de um sol, como na bandeira japonesa, e ele comenta "esta é no fim da guerra com o Japão." Então ele mostra uma capa igual com a mesma disposição na página e o "X", mas com o rosto de Hitler; e um outro posterior com o rosto de Saddam Hussein e um último mais recente com o rosto de Osama Bin Laden. O gesto da colagem mais simples, a montagem de citações mais banal a sequência das revistas *Times*. A cena se desenvolve durante a visita à soturna caverna e laboratório de Chris Marker, com máquinas e arquivos gigantescos, coleções de corujas, livros e mais livros, livros de Castoriadis, livros de Paul Ricoeur. Depois filma em quadro fechado as mãos de Marker e neste momento é que se intercala esta infernal repetição de inimigos mundiais, de guerras e de fobias espetacularizadas. A explosão do tempo contínuo, a temporalidade da guerra que repete sem saber o segredo da semelhança e da repetição de todas as guerras anteriores.

No livro *Regards neufs sur la chanson*, há a transcrição de um pequeno debate entre anônimos, apenas marcados com símbolos de ferramentas musicais, ou um óculos, uma bicicleta. Nele há um personagem, que achamos poder ser atribuído à Chris Marker, simbolizado por um poste elétrico, que intervém sobre o problema do que chamam de "folclorização". Um termo que usavam para falar das *chansons* francesas e suas tentativas de ressuscitar reminiscências da cultura popular, discutir se eram legítimas, se eram forçadas. Se era possível ressuscitar uma cultura popular que foi extinta. Neste contexto, alguém diz: "mas não existe mais folclorização". E Marker responde:

"Sim. Quando as condições são recriadas, mesmo que seja artificialmente. Eu conheci um *maquis* [grupo de guerrilha] que desprezava as canções da Resistência compostas em Londres e transmitidas pela rádio, mas que tinham adaptado uma canção de Tino Rossi não muito

¹⁷⁹ McCabe, Colin. "Chris Marker influential writer and film-maker" in *The Independent* (7 de agosto de 2012) (tradução nossa).

guerreira, *Matteo le Corse*, por causa da palavra *maquis* [guerrilha], e pelas novas palavras que haviam feito para a canção."¹⁸⁰

Marker fala da hipótese de se recriar, mesmo que artificialmente, formas artesanais pré-industriais, pelo exemplo desta relação que os guerrilheiros da Resistência tinham com a canção e como preferiam aquela que faziam juntos e que cantavam se confraternizando àquelas outras emitidas pela fria voz dos rádios. De alguma forma, podemos ver que em sua obra cinematográfica esta tendência ressurgiu de maneira acentuada. São os casos de suas experiências pioneiras no uso da animação com *Lettre de Sibérie* (1957), com o som direto em *Le joli mai* (1962), com o super-8 em *L'ambassade* (1973), com o vídeo em *Level 5* (1996), ou com arte digital no caso do CD-Rom *Immemory* (1997), ou ainda com o vídeo digital High 8 em *Les chats perchés* (2004) ou em suas vídeo-instalações e seu trabalho no *Second Life*. O trabalho artesanal oposto ao trabalho mecanizado, surge acompanhando passo a passo os pioneiros momentos de utilização de novas tecnologias. É neste primeiro uso de uma tecnologia nova, ainda não inteiramente formatada em padrões pela indústria, que surge um uso novo, inaudito.

São diversos os comentadores que falam do artigo escrito por Chris Marker para revista *Esprit* em 1951 "*Croix de bois et chemin de fer*".¹⁸¹ Neste artigo, o cineasta comenta um diálogo com um bilheteiro de trens alemão, nos períodos de trânsito das viagens de trabalho para a reconciliação franco-alemã. Como nos noticia Emi Koide, a conversa surge de uma discussão sobre a guerra e o bilheteiro insiste que "é preciso esquecer tudo isso". Ao que responde Marker:

"É preciso não esquecer. Meu melhor amigo morreu num campo de concentração [referência a Vernet], e eis que há cinco anos me dedico à educação popular na Alemanha - porque não tenho ódio pelo povo alemão. Mas é justamente nada esquecendo, nos lembrando juntos dos campos de concentração. Peço te que não te esqueças dos bombardeios..."¹⁸²

Neste texto, Chris Marker faz uma ligeira citação, talvez premeditada ou talvez involuntária, quem sabe. A frase "porque não tenho ódio pelo povo alemão" parece uma citação involuntária do verso de Louis Aragon, em seu poema sobre os 23 resistentes membros do grupo conhecido como *Manouchian* da organização internacionalista FTP - MOI, (*Franc-Tireurs Partisans - Main d'Oeuvre Immigré*) que foram assassinados pelos

¹⁸⁰ Pierre Barlatier & Chris Marker, *Regards neufs sur la chanson*. Col. Peuple et Culture, Paris: Seuil, 1952. (tradução nossa) pp. 19-20.

¹⁸¹ Marker, Chris "Croix de bois et chemin de fer" in revista *Esprit*, no. 175 - janeiro de 1951 (tradução nossa).

¹⁸² Koide, Emi. *Por um outro cinema - jogo da memória em Chris Marker*; orientadora Iray Carone. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. p. 25.

alemães. Estes famosos versos foram musicados e se tornaram uma bela *chanson* imortalizada na voz de Léo Ferré, um cancionista anarquista, entre outros.

"Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes
Ni l'orgue ni la prièr' aux agonisants
Onze ans déjà que cela passe vit' onz' ans
Vous vous étiez servis simplement de vos armes
La mort n'ebloit pas les yeux des Partisans

Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuits hirsutes menaçants
L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchait un effet de peur sur les passants

Nul ne semblait vous voir français de préférence
Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant
Mais à l'heure du couvre-feu des doigts errants
Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE
Et les mornes matins en étaient différents

Tout avait la couleur uniforme du givre
A la fin février pour vos derniers moments
Et c'est alors que l'un de vous dit calmement
Bonheur à tous bonheur à ceux qui vont survivre
Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand

Adieu la peine et le plaisir adieu les roses
Adieu la vie adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui va demeurer dans la beauté des choses
Quand tout sera fini plus tard en Erivan

Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle est que le coeur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant

Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent
Vingt et trois qui donnaient leur coeur avant le temps
Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant
Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir
dVingt et trois qui criaient la France en s'abattant"¹⁸³

Neste poema "*L'Affiche rouge*", o cartaz vermelho, que versa sobre o emblemático cartaz feito pelas forças de ocupação, Aragon traça uma elocução que no começo do poema se dirige primeiro aos jovens resistentes "Vocês não reclamaram nem a glória nem as lágrimas/ nem o órgão nem as rezas para os agonizantes (...) Vocês tinham seus retratos nos

¹⁸³ Aragon, Louis. *L'affiche rouge*.

muros de nossas cidades".¹⁸⁴ Mas Aragon, nos últimos versos do poema inverte a perspectiva da narrativa e sua execução, e diz: "É então que um de vocês diz calmamente: felicidade, felicidade a todos que vão sobreviver. Eu morro sem ódio pelo povo alemão."¹⁸⁵

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Para mais informações sobre as histórias entorno da execução dos resistentes da FTP - Main d'Oeuvre Immigrée, ver o documentário *Le tract de l'affiche rouge* de Jorge Amat e Denis Peshansky.

2.6. Personalismo e a liberdade comunitária

"Nós que, sem dúvida, não chegamos a esconder que para guardar a serenidade em face do comunismo, é preciso constantemente nos agarrar com as duas mãos às boas razões que precedem, quando os imperiosos protestos surgidos no coração mesmo de nossa exigência revolucionária vem balançar nossa barragem. Destes protestos intensos, de seus sentidos, de suas dimensões, é preciso agora ter o *coração limpo* [*le coeur net*].(...) Intelectuais mais ou menos suspensos entre a burguesia e a revolução, incertos de suas ideias e de suas opções por falta de densidade social, devorados pelas contradições inerentes à sua situação sociológica, nós traduzimos este mal orgânico, por tique professoral, em conceitos e sentimentos."¹⁸⁶

Emmanuel Mounier

Chris Marker escreve na revista *Esprit* de 1946 à 1956, trata-se de uma década dedicada à colaborações constantes na revista. Sua primeira aparição é com o pseudônimo Chris Mayor, no conto "*Les vivants et les morts*".¹⁸⁷ O conto, trata do anjo Gabriel que encontra um amigo e se recusa a levá-lo para algum lugar, pois "não se trata de um lugar para anjos". Ele diz ao anjo Gabriel: "conheces o inferno?" e responde ele próprio: "o inferno é a separação".¹⁸⁸ O anjo Gabriel vai passando por um processo de formação. Gabriel fala o tempo todo, como se fosse Marker falando de Paris. Há um diálogo, o amigo diz "parece que falta alguma coisa.(...) É verdade! diz Gabriel. Falta-nos a reconciliação."¹⁸⁹ Marker escreve para a má consciência francesa do pós-guerra. "Esta cidade ainda está intacta e no entanto... Há nela esta tristeza que é mais, e outra coisa, diferente da tristeza de todos estes habitantes."¹⁹⁰ O conto, pode ser considerado como uma forma de literatura profanatória. Em uma revista cristã de esquerda, Marker representa anjos em um contexto urbano. A personagem de Gabriel em um abscesso contra a melancolia da cidade irreconciliada ele brada:

¹⁸⁶ Mounier, Emmanuel. *Communisme, anarchie et personnalisme*. Paris: Seuil, 1966. (tradução nossa) p. 4.

¹⁸⁷ Mayor, Chris. [Chris Marker] "*Les vivants et les morts*" in revista *Esprit*. maio 1946. (tradução nossa) pp. 774-776.

¹⁸⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 774.

¹⁸⁹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 774.

¹⁹⁰ *Ibid.* (tradução nossa) p. 774.

"Queimar as legendas para as viver. Queimar as imagens para guardar o que há de mais rico no fundo de si. Quebrar as estátuas para esculpir um herói em sua própria carne... Mas eles não ousaram. Eles preferiram criar falsas legendas, imagens grosseiras, estátuas mal feitas. Eu creio que isso é um pecado contra o espírito."¹⁹¹

Esta é a primeira publicação de Chris Marker nas páginas da *Esprit*. Ele participa na revista com artigos, contos, ensaios, poemas, críticas literárias, de cinema, relatos de eventos. Mas sua atividade mais constante é na seção da revista chamada *Journal aux plusieurs voix*. Trata-se da seção mais despojada de *Esprit*, escrita por muitas pessoas, pequenos parágrafos, ou artigos de duas ou três páginas, mas sobre atualidades gerais, desde questões políticas, até culturais, comportamentais. Há testemunhos de que eram cerimoniais as reuniões de preparação desta seção. Sendo um dia ritual, em que se reuniam o núcleo forte da revista para discutir as pautas e dividir as escritas dos artigos, portanto, de um rito do debate e da reflexão coletiva e assembleária. Bazin participou bastante deste grupo, Jean Cayrol também e, é claro, a eterna e forte presença de Emmanuel Mounier.

Emmanuel Mounier foi o teórico fundador, o criador da revista *Esprit* e o intelectual que teve a presença mais influente no percurso do pensamento personalista. Falamos de um pensamento personalista num sentido amplo, pois sua influência foi bastante difusa e esta corrente teórica floresce em direções sincréticas, ambíguas e, outras vezes, contraditórias. De Bayle chega a ponderar que esta pluralidade de correntes derivadas "conduz alguns a se perguntarem se, para denominar, convém empregar o singular ou o plural, e falar 'do' personalismo ou 'dos' personalismos".¹⁹² De Bayle, cita uma formulação interessante, de Jacques Maritain, sobre o personalismo:

"Nada seria mais falso do que falar do personalismo como uma escola ou uma doutrina. É um fenômeno de reação contra os erros opostos e um fenômeno inevitavelmente bastante misturado. Não há doutrina personalista, mas aspirações personalistas e uma boa dúzia de doutrinas personalistas, que as vezes tem apenas em comum a palavra pessoa. E que alguns se debruçam sobre os erros contrários aos quais elas se situam. Existem personalismos de tendência proudhoniana, personalismos que debruçam-se em direção às ditaduras e personalismos que debruçam-se em direção à anarquia."¹⁹³

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, a influência dos debates suscitados pela revista *Esprit* na nova geração era tal que chegava a suscitar, conforme frisa De Bayle, "não sem

¹⁹¹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 775.

¹⁹² De Bayle, Jean. *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée française*. Paris: Seuil, 1969. (tradução nossa) p. 480.

¹⁹³ *Ibid.* Op. cit. (tradução nossa) p. 481.

exagero", que uma figura como Jean-Paul Sartre dissesse: "Vocês, os personalistas ganharam. Todo mundo na França se diz personalista."¹⁹⁴

No entanto, o personalismo tem uma trajetória singular e se constitui, ao longo de trinta anos, como um movimento que possuía na origem temas essencialmente voltados para uma afirmação de um primado espiritual. Nas palavras de De Bayle:

"a necessidade de se dessolidarizar de todos os compromissos políticos à direita e à esquerda, preconizando para isso, a orientação, face a desordem contemporânea, na direção de uma revolução espiritual que condiga com uma revisão geral dos valores."¹⁹⁵

Mas também um segundo primado doutrinal, que:

"se esforçava em precisar em termos filosóficos a situação do homem e da pessoa com relação ao mundo físico e com relação à sociedade, rejeitando como erros simétricos o idealismo e o materialismo, o individualismo e o coletivismo."¹⁹⁶

Oriunda de um tronco comum do que De Bayle chama de "os inconformistas da década de trinta", que alinhava grupos mais a direita, como *Ordre Nouveau*, *Jeune Droite*, a *Esprit* fazia coro com uma corrente que reclamava uma *terceira via*, nem comunista nem capitalista. Mas, as reviravoltas da década de trinta jogam *Esprit* para a esquerda, como diz De Bayle:

"Diante da guerra da Etiópia em 1935, diante do *Front Populaire* e da guerra da Espanha, suas posições coincidiram no conjunto com aquela dos partidos de esquerda: oposição à expedição italiana na Etiópia (Mounier assina o 'manifesto dos intelectuais de esquerda'; simpatia nuançada pelo *Front Populaire* ao qual, depois do 'sucesso das forças populares', ele endereça uma 'saudação fraternal'; hostilidade imediata à 'cruzada' franquista. Esta evolução para a esquerda foi também favorecida, no plano intelectual, por uma certa atenuação de sua intransigência doutrinal com relação ao comunismo e marxismo."¹⁹⁷

Em 1934 se dá a ruptura de *Esprit* com esta dita *terceira via*. Mounier escreve um texto endereçado ao comitê diretor de *Ordre Nouveau*, onde renuncia à palavra de ordem "Nem direita, nem esquerda". Como diz De Bayle: "sem ambiguidade, ainda que num estilo um pouco confuso, a escolha que era sua: [cita Mounier] 'Nós escrevemos, nós também: nem direita, nem esquerda, mas nós pensamos que hoje apenas à esquerda há o povo'."¹⁹⁸ De forma que, como desenvolve Michel Winock, esta trajetória de *Esprit* vai da clarificação do posicionamento antifascista, a partir da crise do 6 de fevereiro de 1934, do posicionamento

¹⁹⁴ *Ibid* Op. cit. (tradução nossa) p. 457.

¹⁹⁵ *Ibid*. (tradução nossa) p.151.

¹⁹⁶ *Ibid*. (tradução nossa) p. 151.

¹⁹⁷ *Ibid*. (tradução nossa) pp. 169-170.

¹⁹⁸ *Ibid*. (tradução nossa) p. 168.

anti-stalinista na solidariedade com Victor Serge (revolucionário deportado e umas das primeiras vítimas conhecidas do sistema concentracionário soviético), do posicionamento internacionalista na solidariedade com a Revolução Espanhola, para à adesão ao movimento das greves e lutas de maio junho de 1936 - que se forja a espiral da educação política, da costura histórica da linha política da revista *Esprit*. É deste arsenal teórico reunido nos ensinamentos de trinta, que surge a prova de fogo da *práxis* da revista, que acaba tornando-se esta metamorfose sinuosa que os leva, durante o período de Vichy, a passarem de trânsfugas da Revolução Nacional para uma das mais afluentes inspirações do pensamento do movimento de Resistência.

O personalismo era essencialmente um movimento que nasce a partir da perspectiva de construir um movimento de intelectuais católicos que "rompessem com a desordem estabelecida". Filiados à um ideário de compromisso e engajamento com os acontecimentos políticos do país eles iriam introduzir, em um panteão politeísta, uma anódina equação: Marx + Proudhon + Cristo. Essencialmente no plano religioso, o movimento foi desenvolvendo-se cada vez mais para a perspectiva de se privilegiar a convivência de católicos e não católicos. Este ecumenismo religioso vai ser essencial durante o processo de organização dentro da resistência. Ele abre caminho para uma organização politicamente e espiritualmente aberta. Ao mesmo tempo, a *Esprit* rompia com quadros estreitos e reacionários da igreja e portanto marcava uma posição histórica que vai ser decisiva durante a Segunda Guerra Mundial. Uma grande parte da igreja adere ao fascismo automaticamente por questões de classe, por ligações institucionais com esferas de poder. A deriva de trânsfugas da revolução nacional para estrategistas da cripto-resistência, que forjaram a nova geração da Libertação, foi uma deriva de padres e militantes católicos que rompem tanto com a Igreja como instituição hierarquizada e cúmplice da burguesia, como também rompem quando optam claramente pela classe operária e pelos mais explorados. Portanto, para esta esquerda católica forja-se, no engajamento clandestino, um anticapitalismo e um anticlericalismo de base, feito desde baixo. O ideário, já no período dos inconformistas da década de 30, estabelecia uma rejeição à política institucional que se colocava como crítica ao Partido Radical e a SFIO, mas também às organizações partidárias em geral. De Bayle desenvolve em seu livro uma formulação sobre esta problemática:

"Uma outra característica destas ambíguas consequências da reflexão destes inconformistas dos anos trinta, que sem dúvida favoreceu sua audiência, particularmente nos meios católicos, foi a relativização da importância dada ao político, na medida em que sua atenção teve tendência a se colocar sobre as transformações sociais e culturais das sociedades modernas.

(...) Seu antiestatismo e sua rejeição dos partidos políticos foram, negativamente, as consequências desta orientação, enquanto que positivamente, ela explica o interesse que muitos destes inconformistas vão ter pelo sindicalismo, pelo movimento cooperativo, pelas atividades associativas, ou o corporativismo e o federalismo, a ação cultural e a educação popular."¹⁹⁹

Esta crítica de Emmanuel Mounier e do personalismo à experiência institucional e ao Estado, ainda que deva ser sempre matizada por este sincretismo teórico, que mistura generosidade intelectual com um ecumenismo filosófico, parece ser uma das influências libertárias da reflexão do personalismo. Mounier em muitos de seus escritos faz referência à uma grande dose de leituras anarquistas, como é o caso da citação de autores recorrentes como Piotr Kropotkin, Errico Malatesta, Mikhail Bakunin, mas sobretudo Joseph Proudhon. Uma citação constante nos textos de Mounier é a famosa frase de Bakunin: "só me torno livre através da liberdade dos outros". Vejamos um caso no livro introdutório do pensamento personalista, *Le personnalisme*, de 1950, em que diz:

"(...) poderíamos perguntar o que aconteceria à comunicação num mundo em que cada liberdade surgisse isoladamente. 'Só serei verdadeiramente livre quando todos os seres humanos que me rodeiam, homens e mulheres, forem igualmente livres... Só me torno livre através da liberdade dos outros'. Fundamental observação: a reivindicação da minha própria liberdade está demasiadamente misturada com meus instintos para não ser suspeita, e pode-se dizer com inteira justiça que o sentido da liberdade começa com o sentido da liberdade dos outros."²⁰⁰

Mounier faz duras críticas ao anarquismo, à inconsequência anarquista, à sua ingenuidade, mas também é bastante elogioso e visivelmente inspirado pelas tradições de certos aspectos da mentalidade libertária, que são, de todo modo, um patrimônio quase orgânico à cultura francesa. Esta guinada à esquerda dos personalistas, nos anos trinta, coloca esta geração de intelectuais entre o marxismo ortodoxo e o pensamento reacionário, provoca assim um direcionamento novo para uma busca por teorias de esquerda dissidentes do marxismo ortodoxo, sem ignorar o debate marxista. Ao contrário, durante o pós-guerra, o personalismo é acusado de "filo-comunista", nas palavras de Michel Winock. Depois da Libertação a revista *Esprit* guarda o centro gravitacional dos debates políticos em torno da órbita de debates sobre o marxismo. Uma edição da *Esprit* de maio-junho de 1948, foi decisiva, como um balanço crítico no pós-guerra para esta discussão, continha um dossiê especial, chamado "Marxismo aberto contra marxismo escolástico". Nele, Mounier diz:

¹⁹⁹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 481.

²⁰⁰ Mounier, Emmanuel. *O personalismo*. Lisboa: Moraes, 1950. p. 115.

"Podemos ajudar mais ao marxismo, pelas nossas questões, pelas nossas elucidações com nossos próprios pés, a se ultrapassar a si próprio, quer dizer, a lutar contra suas próprias cristalizações, a se desembaraçar das contaminações da época, a descobrir onde admitir (como toda hipótese científica) perspectivas que ele não tinha antes visto, enfim a desenvolver a força inventiva de suas próprias descobertas."²⁰¹

No texto "Court traité de la mythique de gauche"²⁰² primeiramente publicado dez anos antes, em 1938, onde Emmanuel Mounier era marcadamente bem mais crítico, ele diz:

"A ortodoxia marxista deu provas as mais sangrentas da selvageria da Razão que nem os excessos da inquisição haviam trazido à prática do fanatismo. O imperialismo proletário ameaça suceder, duramente, com a dialética nas mãos, os imperialismos capitalistas."²⁰³

O personalismo guarda ao mesmo tempo um engajamento absoluto nas questões dos debates sobre os temas e conteúdos de teoria política mais graves ao pensamento anarquista ou marxista, ao mesmo tempo que sempre especifica um posicionamento independente, singular, de autonomia perante as "escolas" ou "igrejas" de pensamento. Esta crença do personalismo na potencialidade do desenvolvimento entre indivíduo e comunidade, sua noção particular de "pessoa humana" e de uma busca espiritual que reflete-se para um debate sobre a vida interior e sua relação com o posicionamento diante do mundo permitem que a questão da liberdade e da autonomia intelectual seja uma premissa política e uma busca em processo. Mounier diz: "Nós vemos que sob certos pontos a crítica personalista da autoridade junta-se à crítica anarquista e, sob certos pontos, se afasta."²⁰⁴ Depois, um pouco mais adiante no texto:

"Ainda que nos seja difícil seguir nas fórmulas ideológicas da crítica anarquista do poder, ainda que, no detalhe das análises, que cobrem estas críticas, muito mais próximas da experiência operária, nós descobriremos riqueza e sagacidade. A crítica do Estado é a primeira peça."²⁰⁵

Mounier não é alheio à esta crítica libertária da experiência institucional do Estado como um espaço separado, segredo da vida comum das pessoas de baixo. A crítica ao Estado, neste momento do debate de Mounier comentando o anarquismo, parece ser total. "Não é preciso derrubar o Estado, é preciso destruir o Estado. Não há abuso de poder, há o poder, que abusa por natureza. Explorar e governar significam a mesma coisa."²⁰⁶ A crítica ao

²⁰¹ Mounier, Emmanuel. "Marxisme ouverte contre marxisme scolastique" in *Revue Esprit* mai-juin 1948. (tradução nossa) p. 707.

²⁰² Mounier, Emmanuel. "Court traité de la mythique de gauche" in *Revue Esprit* 1938. Republicado in Mounier, Emmanuel. *Communisme, anarchie et personnalisme*. Paris: Seuil, 1966. (tradução nossa) p. 51.

²⁰³ Mounier, Emmanuel. *Communisme, anarchie et personnalisme*. Paris: Seuil, 1966. (tradução nossa). p. 51.

²⁰⁴ *Ibid.* (tradução nossa) p.123.

²⁰⁵ *Ibid.* (tradução nossa) p.127.

²⁰⁶ *Ibid.* (tradução nossa) p.131.

Estado, comum entre libertários e personalistas, não é apenas às estruturas institucionais, mas também à forma social do sistema representativo da democracia burguesa. Mounier diz: "Toda democracia massiva está na perspectiva do fascismo, ela o prepara." Este texto é de 1937 e Mounier, de certa forma, é particularmente profético no caso francês, que como vimos vai significar um corte profundo na vida dele próprio.

Chris Marker também está na linha política de Mounier. Não se trata de uma adesão a uma pureza da linhagem libertária em nenhum dos dois. Como colocamos, é uma alinhamento pontual entre o antiautoritarismo e o autonomismo anarquista e o personalismo que, como já vimos, tem um percurso muito particular que começa nos anos 30. Entusiasta das *chansons* francesas do período, ele elogia, em 1951, os cantores Barbara, Yves Montant, Catherine Sauvage, Leo Ferrer, Jacques Brel e Georges Brassens, todos cantores e compositores que se situam, a maioria, no campo da extrema esquerda francesa. Ele escreve ainda, em 1951: "Podemos dizer que tudo que conta atualmente dentro da *chanson* se encontra à esquerda."²⁰⁷

O antiautoritarismo também reaparece em Marker na luta anticarcerária e na repulsa que possui diante dos policiais, dos quais também seria vítima, muito tempo depois no Pentágono em 1967 e em Maio de 68. Em 1947, escreve uma crônica onde conta a história de um menino de rua sendo perseguido pela polícia. "Paris, 14 horas, diante da 'Samaritaine', um garoto muito mal vestido, perseguido por um 'coxinha' [*flic*] muito bem vestido."²⁰⁸ Ao final da crônica, acrescenta uma "curta reza", uma oração dedicada a um "companheiro de regimento" que foi espancado durante o interrogatório. Com este texto, evoca seu posicionamento contra a violência policial:

"Meu Deus, que criou os 'coxinhas' [*flics*], nós já não nos espantamos mais com as curiosidades de sua Criação. Mas então, dai-nos coragem para recusar toda cumplicidade com eles e para amar suas vítimas. (...) Faça com que no mundo inteiro, qualquer que seja sua culpa, que todo homem que esteja nas mãos da polícia nos toque o coração, e que também sejamos um pouco nós que eles espancam. Isso seria uma das últimas formas da fraternidade, esperando que seja a única. Amém."²⁰⁹

²⁰⁷ Marker, Chris. "Petite suite sur un thème de chansons" in revista *Esprit*, maio 1951, (tradução nossa) p. 765.

²⁰⁸ Marker, Chris. "Les vache moyennes" in revista *Esprit*, fevereiro de 1947, "Paris, 14 heures, devant la 'Samaritaine', un gosse, fort mal vêtu, s'enfuit, poursuivi par un flic, fort bien vêtu." (tradução nossa). pp. 320-321.

²⁰⁹ *Ibid.* "Mon dieu, que avez créé les flics, nous n'en sommes plus à nous étonner des curiosités de votre Création. Mais alors donnez-nous le courage de refuser toute complicité avec eux, et d'aimer leurs victimes. (...) Faite que dans le monde entier, tout homme, quelle que soit sa faute, qui est aux mains de la police nous touche au coeur. et que ce soit un peu nous qu'on frappe. Ce sera une des dernières formes de la fraternité, en attendant que ce soit la seule. Amen." (tradução nossa). [Nesta tradução houve certa hesitação no uso do termo da gíria francesa "*flic*", que refere-se a um agente policial e que escolhemos traduzir por "coxinha". Recentemente a imprensa no Brasil vem tentando desdiabolizar a extrema direita criptofascista nacional, tornando a palavra "coxinha" como sinônimo de 'mauricinho' ou apenas conservador. Pensamos hipóteses como termos antigos,

utilizados mais durante a ditadura militar, como "meganha", no entanto figuram hoje em profundo desuso. Deste modo a tradução arriscava perder sua imediata comunicabilidade. Finalmente optamos pela palavra "cozinha" pois esta ainda é muito utilizada principalmente entre as maiores vítimas da polícia, que são as comunidades mais pobres. Não podemos esquecer que a origem do uso deste termo no Brasil, provém da prática sistemática dos policiais no país de requisitarem cafézinhos e cozinhas nos estabelecimentos comerciais para receber propina diária como uma forma de garantir uma proteção privada e privilegiada para os comerciantes locais.] pp. 320-321.

Junto com este artigo, na mesma seção do *Journal des plusieurs voix*, vem uma nota, assinada simplesmente A. B., que pensamos ter sido escrita provavelmente por André Bazin, que diz:

"Signos do medo - Rue Jacob, uma noite, passamos em pequeno grupo. Por acaso, um jovem agente marcha alguns passos atrás de nós. Alguém se volta e, como gozação, lhe diz: 'Então, estamos sendo seguidos?' Resposta do agente: 'Vocês ainda não sabem que estamos em um mundo concentracionário? A polícia caça os clientes (ele disse exatamente 'clientes') e os clientes caçam a polícia. Nós não estamos mais seguros que vocês.' E ele vai a passos largos. Eu afirmo que Cayrol não estava conosco e que se estivesse, ele saberia tratar-se de um caso de sugestão. A. B."²¹⁰

Esta pequena nota no *Journal de plusieurs voix* sobre o policial a paisana que fala que vivemos em um mundo concentracionário ajuda a ilustrar esta veia antiautoritária que inquietava esta jovem geração, voltada para o engajamento com a educação popular.

Em *Le joli mai* (1962), temos um filme que costura uma câmera libertária a vagar pelo espaço contradizendo-se com o microfone e interrogando as pessoas nas ruas sobre assuntos banais, sobre a felicidade, sobre o que acontece naquele mês de maio em Paris. Um filme que expõe as chagas de uma Paris que silencia quanto às atrocidades da guerra colonial, do racismo, do machismo, da xenofobia. Uma cidade que está em plena transformação, adequando-se a um urbanismo de massa. Na cena final deste filme, Chris Marker coloca nas últimas frases uma citação que descobrimos ser originalmente da autoria de John Dos Passos. No filme, o texto original termina desta forma:

"Talvez você sinta confusamente que sua sorte está ligada aos outros, que a felicidade e a infelicidade são duas sociedades secretas, tão secretas que se você é afiliada a elas sem saber, e que, sem escutar, você abriga uma voz em qualquer parte que diz: Enquanto existir miséria, você não é rico! Enquanto existir tristeza, você não é feliz! Enquanto existirem prisões, você não é livre!"²¹¹

No romance de Dos Passos a passagem, aparece desta forma:

"Eles hesitavam em ficar perto dele
ou de pensar demais nele com medo de deixar-se prender por suas palavras;
porque ele dizia:
Enquanto houver uma classe inferior, eu pertenço à ela, enquanto houver um classe elementos criminosos, eu sou um deles, enquanto houver uma alma na prisão, eu não sou livre."²¹²

²¹⁰ Bazin, André "Signes de la peur" in revista *Esprit* janeiro, 1951. (tradução nossa) p. 77.

²¹¹ *Le joli mai* (1962) (tradução nossa)

²¹² Dos Passos, John. *42e. parallèle*. Paris: Gallimard, 1951. (tradução nossa) p. 44.

Há em *42o. Paralelo* de John Dos Passos, um romance com uma narrativa fragmentada, esta passagem sobre Gene Debbs, o ferroviário socialista americano foi um dos organizadores da primeira Internacional Socialista nos Estados Unidos e um dos pais do sindicalismo americano, engajado nas greves dos trens. Debbs é diversas vezes preso, até que faz leituras de Marx e Kautsky e aproxima-se do Partido Socialista Americano. No romance de Dos Passos, Debbs fala no vocabulário antiautoritário dos anarquistas, ilustrando o perfil sindicalista revolucionário do século XIX:

"Eu não quero que você me siga, a mim ou a qualquer outro. Se você busca um Moisés para lhe conduzir na selva capitalista, você não vai dar um passo a frente. Eu não vou levar vocês para a terra prometida, mesmo que eu pudesse, porque se eu pudesse fazer vocês entrarem, qualquer outro poderia fazer vocês saírem."²¹³

Esta citação que Marker faz de Debbs/ Dos Passos em *Le joli mai* (1962) é um texto que constrói um raciocínio muito próximo da formulação de Bakunin, que era tão cara a Emmanuel Mounier. Chris Marker, via citação de Debbs/ Dos passos, voluntária ou involuntariamente, faz uma correspondência cifrada, incidental com aquelas formulações que Bakunin elaborava sobre o caráter comunitário da liberdade e que Mounier retomava na perspectiva personalista. Inequívocamente podemos pensar que este também é um traço marcante na formação de Chris Marker. Mounier em seu texto *Anarchisme et personnalisme*, retoma, mais uma vez, a citação de Bakunin:

"A liberdade dos indivíduos não é de nenhuma forma um fato individual, é um fato, um produto coletivo' [Bakunin]. Afirmação que toma tão bela sonoridade humana 'Eu apenas sou verdadeiramente livre quando todos os seres humanos que me rodeiam homens e mulheres são igualmente livres... Eu apenas me torno livre através da liberdade dos outros.' [Bakunin] mas lá onde a sensibilidade empurra, a metafísica é impotente para lhe carregar. Nós nos mantemos sempre na busca de um eixo de resistência da pessoa. (...) Três noções me parecem exprimir o que o anarquismo sentiu de mais profundo sobre homem: aquela da dignidade, a da revolta e a da emancipação."²¹⁴

Este texto de Mounier, chamado *Anarchisme et personnalisme*, também guarda um trecho emblemático que mantém uma correspondência criptografada com um filme de Chris Marker. Mounier diz:

"O mérito da literatura anarquista é o de nos ter nos deixado esta visão cósmica da gênese do poder, de penetrantes informações sobre este peso fatal que aplica a opressão e esta virtude corrosiva que ele porta no coração mesmo de seus privilegiados. Do lado dos governados o

²¹³ *Ibid.* (tradução nossa) p. 42.

²¹⁴ *Ibid.* (tradução nossa) p. 168.

poder bestializa, na medida em que estabelece uma clivagem dos elementos ativos e dos indivíduos passivos, cuja obediência torna-se uma simples execução mecânica. Os partidos renunciam a julgar e se relacionam com os Comitês, logo os homens renunciarão até a sua humanidade. Proudhon não cessou, contra os otimistas da revolução, de denunciar este perigo: os homens que mais tem necessidade de liberdade em razão de sua tristeza são aqueles mesmos que, em razão de sua ignorância e lassitude, aspiram às formas sumárias de poder. É o povo, quando é bem domesticado que reclama o tirano. É neste sentido que Alain pode dizer: a resistência ao poder nos torna bons. Ela também é um signo de saúde. (...) Do lado dos governantes, como diz Alain, o poder enlouquece. É o *leitmotiv* do anarquismo (...) 'nada é mais perigoso para o homem que o hábito de comandar', de ter razão. (O verdadeiro chefe, dizia recentemente um aprendiz de ditador é aquele que nunca erra.) Governos, academias, os mais vermelhos perdem 'esta energia incômoda e selvagem' que faz o homem livre."²¹⁵

Mounier, neste texto, parece se filiar a esta tradição antiautoritária dos anarquistas, que comentávamos antes. No entanto, nestas passagens, ele aborda estas formulações sobre os efeitos intrínsecos aos princípios de comando que acometem a sociedade. A conclusão é que o poder adoece, o poder bestializa. Em 1947, Marker escreve um artigo chamado "Nous avons un président",²¹⁶ onde, depois de discorrer sobre vários grandes chefes de Estado do mundo inteiro, inclusive o Marechal Stálin, diz:

"Esta feiúra, esta feiúra agressiva dos homens políticos, esta prova esmagadora que eles não podem fazer diferente, que nenhuma beleza lhes é familiar, que nenhuma tentação encontrará uma falha por onde os desviar desta empresa absurda e degradante de governar."²¹⁷

Esta mesma fórmula é utilizada no filme *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker, na segunda metade do filme, quando surge a cena do funeral de Georges Pompidou: a câmera fixa um instante o rosto de Nixon e vemos o homem do poder, o tirano da guerra do Vietnã e do sangrento imperialismo americano, suando em bicas com um ar visivelmente tenso, com medo, constrangido. Enquanto isso, o texto da voz *over* diz:

"Não é saudável o poder, basta olhar para os chefes de Estado para saber. Ou comparar com o olho de um gato. Pois eis aí a prova de verdade, o critério absoluto: Nunca um gato está do lado do poder."²¹⁸

O gato é a alegoria antiautoritária por excelência desta constelação de temas libertários que não fazem de forma alguma de Chris Marker um anarquista. No entanto, esta constelação temática costuma possuir reincidências, como é o caso do filme *Les chats perchés*, de 2004, quando filma as manifestações antifascistas contra o segundo turno em que o Sr. Le Pen, do

²¹⁵ *Ibid.* (tradução nossa) pp. 112-113

²¹⁶ Marker, Chris. "Nous avons un président" in *Esprit* fevereiro 1947. (tradução nossa) pp. 329-330.

²¹⁷ Marker, Chris. *Ibid.* (tradução nossa)

²¹⁸ Marker, Chris. texto do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977) Op. Cit. in Lambert, Arnaud. *Also Known as Chris Marker*. Paris: Le point du jour, 2008. (tradução nossa) p. 197.

partido fascista *Front National*, foi candidato nas eleições presidenciais. Marker faz um filme em busca de acompanhar as peripécias do gato amarelo que se grafitava pelos muros de Paris e da França. Em entrevista para o *Libération*²¹⁹ Chris Marker conta com o testemunho de uma anedota vivida, que depois tornar-se-á uma das seqüência do filme, onde ilustrava o mistério do cartaz-gato que migrava dos muros para as ruas, como uma epidemia felina:

"Eu me joguei no metrô, tentando calcular como eu podia alcançar a manif. Mas no tempo de chegar em St. Michel, os coxinhas/*flics* resmungões me disseram que o cortejo já tinha passado há tempos. A pequena consolação foi ter encontrado na plataforma da estação um casal munido do cartaz-gato. Uma garota aproximou-se interessada. 'É um novo grupo?' Eu disse à ela: 'Claro, é a C.H.A.T.[G.A.T.O.] Confederação Humanista e Anarquista dos Trabalhadores.' E absolutamente pronta pra se filiar, ela estava."

O gato, ídolo entre os heréticos, é para Marker uma mitologia interior carregada com os signos mais profundos da autonomia, da desobediência e da revolta, dos irredutíveis e dos irrecuperáveis. Na mesma entrevista, Marker ainda acrescenta:

"Não procurei saber quais eram as intenções do grupo de irredutíveis que se reunira na Bastilha sob o emblema do Gato: eu persegui minha ideia, de que fazer um filme é sempre um pouco como fazer um sonho, com o mesmo sentimento ilusório de controlar as coisas que se realizam sem você, ainda que esgotando sua lógica nas suas reservas secretas. Mas me apetece pensar que haviam ali inorganizados biológicos, aqueles para quem Arlette e Besancenot são já muito institucionais, aqueles que recusam com todas as suas forças serem recuperados e para isso, não encarnação mais pertinente que o Gato, o único no mundo que depois dos tempos imemoriais conquistou seu lugar no primeiro plano da vida cotidiana, da imagem, do sentimento e da mitologia sem jamais ter sido recuperado. Prévert disse melhor que ninguém."²²⁰

Jacques Prévert, sobre quem Marker fez um filme, nos anos 80 especificamente como uma homenagem ao poeta. Prévert escreveu a mais bela síntese desta mitografia felina que buscava o cineasta. "Eles insultaram as vacas, eles insultaram os gorilas, eles insultaram os veados, (...) os porcos os gansos, os camelos, eles insultaram os cachorros, mas os gatos, eles não ousaram."²²¹

²¹⁹ Marker, Chris. Op. Cit. Rivoire, Annick. "Chris Marker et M. Chat: Chats discutent" in *Libération*, de 4 de dezembro de 2004. (tradução nossa)

²²⁰ Marker, Chris. *Ibid.* (tradução nossa)

²²¹ Prévert, J. Op. Cit. *Ibid.*

CAPÍTULO 3

Olhares novos

3.1. Povo e Cultura: militância cultural, educação popular e as rupturas com o stalinismo

Quase não existem entrevistas de Chris Marker, elas não passam de umas dez, brevíssimas. Embora ele tenha sido crítico, teórico, ensaísta e editor, suas colocações sobre sua cinematografia são telegráficas, dispersas e embaralhadas. Sobretudo o texto sobre os seus filmes é diminuto. Nomeou certa vez o seu cinema de "ensaio" e se autodenominou *bricoleur* multimídia. Mas por duas vezes recusou especificamente o epíteto militante, num momento, por uma ironia, pois "carecia da abnegação e do sectarismo", mas também por humildade, porque era "incapaz de disciplina e questionador demais". Em uma outra ocasião recusou o estereótipo de engajado, distinguindo o engajamento da política. A política como arte do compromisso, ele dizia, o "entediava profundamente." Dizia: "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 pessoas conseguem viver neste mundo?" E no entanto, afastando um pouco as precauções do autor, observamos que sua trajetória é plena de engajamentos, plena de compromissos e, assim, plena de política, mas em uma outra concepção da política. Neste pequeno trecho, entrevemos alguma coisa da concepção de política em Chris Marker. Primeiramente, afirma a formulação da política como "arte do compromisso"; depois ele comenta que sem compromisso "apenas existe a força bruta". Pensando o caráter de perseverança na preservação radical da autonomia do pensamento intelectual e da criação artística na trajetória de Chris Marker. Podemos observar que a "arte do compromisso" é uma arte do campo de possíveis que permite construir agrupamentos, experiências coletivas que apontam para a preservação, motivação e estímulo às potencialidades emancipatórias da autonomia individual, tais como foram as experiências coletivas dos Grupos Medvedkines e *Loin du Vietnam* (1967).

Foram inumeráveis os engajamentos de Chris Marker com organizações, ainda que saibamos poucos detalhes; vemos que em 1942 Chris Marker se integra às forças da Resistência, durante a ocupação da França pelo nazismo e depois junto ao exército americano, militâncias e compromisso que implicaram o próprio risco de vida do autor. Quando termina a

guerra, em 1946, ele se torna um colaborador ativo da Associação Povo e Cultura.²²² A associação era uma organização cultural que, como figura na sua "Carta do militante de Povo e Cultura" se autodenomina "um movimento saído da Resistência" e entende seu trabalho como busca por um sentido de seu engajamento. Seu texto diz:

"Movimento de experimentação pedagógica, Povo e Cultura se inscreve no desenvolvimento pluralista aberto às inovações e às pesquisas formalizadas. Ao mesmo tempo, os militantes desenvolvem metodologias originais inspirando-se notadamente na pedagogia do projeto, através de histórias de vida, (...), numa perspectiva de auto-formação. (...) a marca de Povo e Cultura implica em um desenvolvimento racional a serviço de um projeto saído de uma reflexão sobre o sentido de seu engajamento."²²³

Povo e Cultura busca se tornar uma organização que age "contra todos os dogmatismos, os totalitarismos",²²⁴ para a construção de "espaços onde cada um pode exprimir sua sensibilidade, suas aspirações, suas referências ideológicas, sua ancoragem cultural".²²⁵ Portanto, de início a organização se coloca como um movimento heterogêneo, aberto à diversidade de linhas políticas. Pelos textos, observamos que Povo e Cultura é um movimento que luta pela "cidadania ativa para superar o fosso que separa a maioria da população de uma minoria de tecnocratas que tomam decisões."²²⁶ Portanto, são formas organizativas que buscam desconstruir as hierarquias, são formas sociais de organização críticas da separação entre os que decidem e os que executam.

Em publicação que é uma pequena brochura sobre os 50 anos do Povo e Cultura, também conhecida como PEC, comenta-se um pouco sobre o núcleo de fundadores da associação:

"Quando os fundadores de Povo e Cultura descem dos planaltos de Vercors [maior foco guerrilheiro da Resistência] ou saem dos campos de concentração, eles são herdeiros de uma história: a do Século das Luzes e da República francesa. Depois de Condorcet, militantes se mobilizaram pelo artigo II sobre a livre comunicação das opiniões seja, acompanhada do direito à educação e à cultura. Mas, mais particularmente, a equipe inicial pertence à geração do *Front Populaire*. Joffre Dumazedier, Bénigno Cacérès, Paul Lengrand, Joseph Rovin e todos aqueles que participaram nas primeiras reuniões em Grenoble, em Annecy depois em Paris, tinham entre 20 e 25 anos quando o governo do *Front Populaire* chegou ao poder, eles pertenceram aos 'Albergues da Juventude', movimento de espírito libertário associando atividades em espaços públicos e culturais, convivência e fervor militante pela busca deste

²²² Ver em Mary, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III- Sorbonne Nouvelle. (tradução nossa) p. 44.

²²³ Ver em "Charte du militant de Peuple et Culture" (tradução nossa).

²²⁴ *Ibid.* (tradução nossa)

²²⁵ *Ibid.* (tradução nossa)

²²⁶ *Ibid.* (tradução nossa)

novo mundo onde a necessidade de cultura torna-se uma força idêntica àquela da 'fome' segundo a bela expressão de Antonin Artaud.²²⁷

Durante o movimento da Resistência, duas pessoas importantes para o processo histórico da Associação Povo e Cultura foram Joseph Rovin e Benigno Cacérès. Ambos fizeram parte das "equipes volantes" que:

"(...) cruzavam o Vercors, Chartreuse e Savoye para assegurar a formação dos quadros e realização das reuniões e desenvolver mensagens portadoras de esperança de grandes autores da história. Estas equipes do Vercors, animadas por Dumazedier e Cacérès, vão levar aos *maquis* [guerrilheiros] sua mensagem de fraternidade e de esperança ao mesmo tempo que perseveram na experimentação de métodos de educação popular (...) clubes de leitura, saraus culturais, baseados em jogos dramáticos. Em Dachau, Joseph Rovin, cria e mantém, apesar da opressão, uma rede de solidariedade que demonstrará sua eficácia quando vier a hora."²²⁸

Pela narrativa da trajetória deste núcleo de fundadores de Povo e Cultura, vemos como estavam ligados a um trabalho de agitação e propaganda estreitamente relacionado com formação política da Resistência. Responsáveis pelas edições da Povo e Cultura em 1947, Chris Marker e Joseph Rovin lançam a revista DOC em Paris, um instrumento de comunicação, também saído da Resistência, que teve algumas poucas edições regionais ainda no período da ocupação alemã e que toma novo fôlego com estes militantes da PEC de Paris:

"Em junho de 1946, aparece o primeiro caderno de cultura popular. Mas muito rapidamente, numa França destruída onde as comunicações são muito difíceis, a implantação em Paris se faz uma necessidade funcional. Joseph Rovin e Chris Marker lançam a revista DOC com assinaturas prestigiadas: os críticos André Bazin e Touchard, os diretores, J. M. Serreau, Gaby Monnet e os escritores Claude Roy e Emmanuel Roblés. Relações eficazes se criam com centros de decisão nacionais e internacionais por via da Unesco, com a preciosa implicação de Paul Lengrand."²²⁹

Nathalie Mary define a revista como um: "suplemento literário abundantemente ilustrado (...) de modo a facilitar a tarefa dos animadores culturais com documentos, informações, elementos de reflexão, fichas de leitura (de peças e filmes)."²³⁰ No primeiro editorial de DOC eles comentam sobre suas atividades, os trabalhos cotidianos e as decisões. Observamos tratar-se de um movimento organizado primordialmente pela forma horizontal e assembleária:

²²⁷ Vários, Vivodtzev, Cathy.(coord) *Peuple et culture 50 ans d'innovation au service de l'éducation populaire*. (tradução nossa) p. 15.

²²⁸ *Ibid.* (tradução nossa)

²²⁹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 22.

²³⁰ Mary, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III- Sorbonne Nouvelle. (tradução nossa) p. 57.

"Desenvolvendo nosso movimento, depois do trabalho educativo realizado no *maquis* [guerrilha] até nossa instalação em 14, Rua Monsieur le Prince, nosso movimento se desenvolveu consideravelmente. Na plaqueta publicada em 1945 e intitulada 'Um movimento de Cultura Popular', nós nos fixamos como objetivo principal: o desenvolvimento das Instituições de Cultura Popular. Vem desde então nossa política de lançamento de instituições do ano de 1945. As instituições se desenvolvem elas próprias, se trata de as fazer viver. Por isso os estágios técnicos e a criação pedagógica. O congresso e a assembléia geral de Sceaux, em 1 e 2 de outubro de 1946, colocavam em primeiro plano: a formação de quadros, a organização de estágios, a difusão e disposição de instituições e instrutores. O comitê diretor de 25 de janeiro de 1947 fixava como linha de ação: organizar os estágios, criar o material pedagógico. Nós atingimos nossos objetivos. Como iremos repartir nossos esforços para o ano escolar de 1947-48? *Organisation de Peuple et Culture*."²³¹

Estas instituições, às quais se referem, são grupos instituídos localmente e não se tratam de instituições no sentido de subserviência ao Estado, mas ao contrário, de grupos que se constituem de forma autônoma. Ainda que a Associação Povo e Cultura tenha contatos com instituições de Estado nacionais e internacionais, parte-se do pressuposto de sua autonomia, que figura em seus princípios.

DOC é uma revista organizada com o trabalho comum entre PEC (*Peuple et Culture*) e TEC (*Travail et Culture*). Esta segunda, *Travail et Culture*, (Trabalho e Cultura) é uma organização estritamente subordinada ao PCF (Partido Comunista Francês). Naquele período, tanto para o núcleo de Rovani, Cacerès, Marker e Bazin, quanto para o campo de intelectuais ligados a Mounier, ao personalismo e à revista *Esprit*, no imediato pós-guerra a perspectiva prenunciadora dos riscos da guerra fria entre os blocos americano e soviético, e ao mesmo tempo, as esperanças de que no período de reconstrução da França liberada, espíritos e valores do *Front Populaire* de 36 e da Resistência antifascista, pudessem renascer e fazer avançar as reformas sociais aproximavam muito esta militância de derivação operária católica com os comunistas. Foi um momento da fase "*filo-comunista*" do personalismo, que também foi partilhado na prática com a PEC. Os movimentos católicos de esquerda avançavam na construção de bases de formação cultural com operários e nisso mantinham-se em aliança sob vários aspectos com os comunistas. Em setembro de 1947, há um congresso dos personalistas, e na edição deste mesmo mês da revista *Esprit*, diz Abbé Pierre, membro ativo da militância católica de esquerda da época:

"Somos auxiliares do grande movimento histórico socialista que na realidade concreta é inseparável dos partidos marxistas. A tarefa é encarnar valores socialistas que sejam eternos e engajar-se na construção do humanismo do nosso tempo."²³²

²³¹ Vários, revista DOC, no.17 outubro 1947 (tradução nossa).

²³² Pierre, Abbé. revista *Esprit* setembro 1947 (tradução nossa).

No entanto, novamente entra em jogo uma reviravolta de linhas políticas moscovitas e o PCF passa a disputar o controle e a hegemonia na maior parte das organizações remanescentes da grande convergência do movimento da Resistência. Em sua tese, Nathalie Mary descreve dois casos primordiais de ruptura entre a PEC e a TEC (mais ligada ao PCF), um relativo à revista DOC, em 1947, e outro relativo à PEC em 1950. No fundo são dois casos de ruptura da convergência com o PCF. Seu recorte parece bastante substancial e importante para se asseverar como realmente decorreu, na prática, este dito "*filo-comunismo*". Como descreve Nathalie Mary:

"No outono os dois amigos preparam a edição para as festas de natal, (...) e inscrevem no sumário um extrato de *L'espoir*, de André Malraux, que eles julgam admirável, (...) A representante do secretariado do PCF faz então questão de comunicar que não há nenhuma possibilidade de que um autor, segundo ela, fascista, seja publicado na revista DOC, o partido comunista reprova então André Malraux por ter se juntado ao RPF (*Rassemblement du Peuple Français*), partido fundado pelo General De Gaulle em abril de 1947(...) Joseph Rovin e Chris Marker recusam ceder a essa censura, contrariamente aos outros dirigentes de Povo e Cultura, que se submetem."²³³

Esta foi uma ruptura abrupta, depois de um início tão estimulante. A revista DOC cumpria um papel nacional, com uma proposta de sistematizar e planificar a educação popular no país, num momento inédito de convergência de várias forças políticas. No entanto, como sabem todos que conhecem a trajetória de A. Malraux, dez anos antes ele seguira uma linha de obediência integral ao PCF. Portanto este ressentimento do partido, focado obsessivamente nele, soava no mínimo irônico. De qualquer forma, o que se ressalta e se pode concluir é que Mary acerta em focar este primeiro momento, marcante na biografia de Chris Marker, de censura do PCF ao seu trabalho como jornalista, educador e editor em 1947, com a revista DOC. Sua recusa em ser vítima passiva desta censura demonstra, por um lado, seu compromisso com sua autonomia criativa e, por outro, sua recusa em participar de um projeto editorial submetido ao sectarismo e ao autoritarismo stalinista.

No mesmo ano, Chris Marker escreve um relato cômico no *Journal a plusieurs voix* sobre uma conferência na Sorbonne do poeta Louis Aragon que iria versar sobre o tema da cultura de massas. O artigo é assinado apenas com um sucinto "C. M.". Marker descreve a conferência marcada por dois momentos, primeiro com o *Père* Aragon, da Companhia de Jesus, e depois com o *Frère* Aragon, do Santo Ofício.

²³³ Mary, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. (tradução nossa) p. 57.

"É o *Père* [padre] Aragon, da Companhia de Jesus, que sobe primeiro no púlpito. Ele é doçura e unção. Depois de alguém da platéia gritar para ele '*calar a boca*', (...) o *Père* [padre] Aragon passa a palavra ao *Frère* [irmão] Aragon, do Santo Ofício, que parte em guerra contra o espírito do mal. (...) Bem diferente é o tom do novo orador: a elegância eclesiástica do gesto em nada incomoda o vigor de sua proposta, e até na sua linguagem encontramos a rude simplicidade dos padres da igreja: sem ter medo das palavras, ele denuncia violentamente as agruras metafísicas, e o povo já prevenido contra as putas respeitadas é percorrido por calafrios. Porque precisava nosso inquisidor criar um mal entendido citando uma longa passagem do herético Malraux? Os heréticos da sala aplaudiram imediatamente seu mestre, enquanto que os crentes aplaudiam o emprego que era feito desta citação. Em suma, todo mundo aplaudia e dessa falsa comunicação vai sair a maior desordem. Antes de nos ter prevenido honestamente que 'ser qualquer um, é ser fascista', o *Frère* Aragon, dissecava a facção composta por Malraux, Bernanos, Trotsky, Denis de Rougemont, Jaspers, Spengler, *Le Figaro*, Unesco, o Homem, a Europa e a... metafísica."²³⁴

Louis Aragon era um membro antigo do PCF e havia cindido o movimento surrealista em sua passagem para o stalinismo nos anos 30, de modo que representava, em 1947, nos seus quase 50 anos de idade, a linha de frente do debate cultural dos stalinistas ou no mínimo a expressão mais refinada de seus quadros intelectuais. O emprego dos termos com que Chris Marker caracteriza o poeta comunista como um padre da inquisição demonstra inequivocamente um posicionamento crítico em relação ao stalinismo cultural do PCF. Marker se distancia destes heréticos, que classifica como "um bando" que faz "o jogo da Reação", mas também não mede palavras para demonstrar o despropósito da histeria sectária que praticava o stalinismo cultural. Marker de certa forma se posiciona dentro do campo de uma esquerda dissidente da doutrina stalinista, herética dentro do quadro estrito da seita dogmática do PCF, mas persistente querendo marcar suas diferenças com a direita. Ademais o texto é escrito com a estratégia formal de uma profanação, colocando a figura secularizada do escritor, poeta da resistência e do comunismo, forjada na imagem do sacerdote de uma religião esquizofrênica. Um Aragon que, durante a conferência, parte do estilo ensaístico de pensar a literatura e a cultura para o estilo inquisidor, de carrasco do Santo Ofício, que vê um grande complô organizado pelo imperialismo americano, e espalhado por toda humanidade e até na metafísica. O texto finaliza de modo sumário, retomando um tom mais austero e esmiuçando sua posição:

"Vamos parar com a brincadeira. Tudo isso é infinitamente triste. (...) Nós estamos perfeitamente de acordo sobre o perigo da fórmula atual que a Unesco aplica para a Paz. Nós sabemos perfeitamente que a posição de Aragon em face de Malraux é da ordem da ação, ao menos, a única viável. Nós sabemos também que uma parte dos que gritaram estava muito feliz por encontrar um pretexto para jogar em bando o jogo da Reação. Não é menos

²³⁴ Marker, Chris. "Une conférence de Louis Aragon" in *Journal à plusieurs voix/ revista Esprit* janeiro de 1947 (tradução nossa) p. 170-173.

lamentável que o conteúdo construtivo desta exposição tenha desaparecido, caído nos lugares comuns, nos falsos aprofundamentos, nas falsas simplicidades e nos pequenos ajustamentos de contas que não interessavam a ninguém - que a intransigência e exigência desta posição tenham aparecido na boca de Aragon, com estreiteza e galanteios - que enfim seja o *homo comunistos* ele próprio que fornece os pretextos os mais aparentemente generosos a seus inimigos do final dos tempos, o *pithecanthropus reactio*. Se eu fosse qualquer coisa no Partido Comunista, eu sei bem que sorte reservaria ao herói de tal exibição. Quanto a julgar o espetáculo ele próprio, deste senhor pálido e bem vestido vaticinando em nome de uma ortodoxia, era necessário a verve raivosa, a bela intransigência do Aragon de 1925. Mas este está bem morto, e quantos outros com ele, dos quais os fantasmas loucos se agitam em lugares com escumbros, e deixam desesperadamente vazias as cadeiras esquecidas da franqueza e da recusa."²³⁵

Marker, neste texto, marca um claro posicionamento com relação ao PCF, critica a "estreiteza", a "intransigência", apontando como funcionava o sectarismo stalinista, provocando um pretexto para que os reacionários implodissem a conferência. Marker não está preocupado aqui em defender Malraux, ele partilha da crítica de Aragon no ponto de vista da "ação". O que Marker visa criticar é que a busca de Aragon por atacar Malraux e sua passagem para o campo do General De Gaulle impediu que se avançasse nas críticas e nos debates que se poderia fazer acerca da Unesco e suas fórmulas para cultura de massas, verdadeiro tema da conferência. Nestes períodos dos projetos de paz e reconciliação européia, Marker era um militante ativo, construindo trabalhos culturais que se organizavam pela base da Associação Povo e Cultura e criando projetos de reconciliação franco-alemã.

Depois deste artigo, que revela uma passagem importante do áspero caminho de Chris Marker com o PCF, o segundo momento que Nathalie Mary destaca como uma ruptura com o stalinismo acontece em 1952, com André Bazin e Chris Marker no ambiente da PEC. Diz Mary:

"O outro *affaire* ligado ao Partido comunista francês tem como alvo o crítico André Bazin e se desenrola em 1950. Ele tem também consequências no engajamento dos camaradas de Chris Marker, pois Joffre Dumazedier e Benigno Cacérès, membros do Partido, quanto à eles não renovam suas carteiras de partido. O artigo intitulado "*Le cinéma soviétique et le mythe de Staline*", publicado por André Bazin em outubro de 1950, em *Esprit*, provoca um escândalo e passa aos olhos dos responsáveis do PCF e de seus partidários, tais como os críticos cinematográficos pró-comunistas, como um crime de lesa-majestade, um grave questionamento das convicções destes. (...) Joseph Rovin, por sua vez, conta, ligado à esta crítica de Bazin e aos modos poucos escrupulosos do PCF, um episódio que se produziu na assembléia geral destinada a eleger para aquele ano um comitê diretor constituído de um conjunto de pessoas, tendo uma ação determinante no seio de Povo e Cultura e na sociedade civil. Conta que 'sem falar aos outros membros da assembléia geral, militantes próximos da direção do Partido decidem eliminar Bazin, fazendo barrar seu nome numa lista de membros propostos para a direção.' Os militantes comunistas se encarregam de votar por procuração dos membros praticantes, o que tem por consequência eliminar automaticamente André Bazin.

²³⁵ *Ibid.* (tradução nossa) p. 171.

Depois da anulação de voto exigida por Joseph Rovin e a saída definitiva dos comunistas, o crítico foi admitido no comitê diretor."²³⁶

Chris Marker pertence e é fruto de uma geração para a qual as revistas literárias foram uma pátria intelectual clandestina. Investigando este áspero caminho dentro das organizações do pós-guerra católicas e comunistas vemos como Marker se situa também dentro dos debates da cinefilia de esquerda (pontualmente, na passagem dos anos 1940 para os anos 1950). Havia uma guerrilha intelectual nascente entre o trabalho da crítica da cultura nos meios impressos. Ele trabalha na revista *Esprit* de 1947 a 1956,²³⁷ em meio à "crise stalinista da crítica francesa", como a nomeia o pesquisador Antoine De Baecque.²³⁸ Como coloca Mary, a crise tem como ponto de partida a publicação do artigo "*Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique*" (julho-agosto de 1950), de André Bazin, e o seu epicentro era justamente a revista em que escrevia Marker, a revista *Esprit*. Este artigo de Bazin desencadeia uma forte polêmica com setores da imprensa comunista, principalmente no *L'Humanité*, no *L'Écran français* e no *Lettres Françaises*. Segundo De Baecque, toda esta batalha da crítica resulta que Bazin torna-se:

"(...) frágil e isolado, passa por momentos difíceis estes meses: foi brutalmente exonerado das associações '*Travail et Culture*' e '*Peuple et Culture*', expulso do semanário *L'Écran français*, todas as instâncias sob influência comunista, e é obrigado a sofrer o fogo regular dos ataques de *L'Humanité*, de *Lettres Françaises*, e de Louis Daquin em *L'Écran français*."²³⁹

O principal antagonista ou, de alguma maneira, o mais qualificado é Georges Sadoul. Entrevemos, nas oscilações operadas em sua periodização histórica do cinema soviético, realizadas em momentos políticos diferentes de sua trajetória crítica, os *mecanismos de tradição seletiva* de que falávamos anteriormente. Num primeiro momento Sadoul defende "três fases áureas do cinema soviético"²⁴⁰ que são: as massas – os heróis – Stálin. Num segundo momento, já nos anos sessenta, as "três fases áureas" são reposicionadas como: retomada das vanguardas russas – renovação da segunda metade dos anos 1930 – os cinemas novos dos anos 60. Sadoul também opera uma estratégia de transfuga do stalinismo, o que permite que na década de sessenta volte a entusiasmar-se pelo cinema experimental.

²³⁶ *Ibid.* (tradução nossa) p. 58-59.

²³⁷ Koide, Emi. *Por um outro cinema – Jogo de memória em Chris Marker*. Tese de doutorado apresentada no, Programa de Pós Graduação em Psicologia, Área de Concentração Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Orientadora Iray Carone. IA/USP, 2011)

²³⁸ De Baecque, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 108.

²³⁹ *Ibid.* p. 111.

²⁴⁰ *Ibid.* p. 105.

Portanto, estas duas rupturas originais são marcos das relações de Marker com o PCF - primeiramente na censura à DOC, depois na tentativa de golpe contra Bazin na PEC - que definem a ruptura da PEC com o PCF. Mas além destas duas rupturas antistalinistas de Chris Marker relatadas por Mary, quando o seu caminho de militância cultural visceralmente se divide do caminho dos comunistas do PCF, também não podemos esquecer da campanha e da luta fratricida contra Mounier e a revista *Esprit* que vai tomar proporções internacionais. Em 1952 o *Pravda* lança um artigo intitulado "'*Esprit*' démasqué par la '*pravda*'" (*Esprit* desmascarada pelo *Pravda*), que nenhum órgão da imprensa comunista publica na França, mas que a própria revista *Esprit* publica em um artigo-denúncia com uma reprodução do texto soviético. Tratava-se de uma violenta declaração de guerra, publicada no mais importante jornal soviético:

"Uma outra corrente do obscurantismo agressivo, a mística religiosa do personalismo, foi desmascarada pelos comunistas. O personalismo francês está em relação com o personalismo americano dos Brightman, Castins, Flewelling e consortes. Na França eles se encontram nas opiniões de um punhado de militantes reacionários - discípulos do místico e idealista Emmanuel Mounier - que se agrupam em torno da revista *Esprit*. Os comunistas denunciam o personalismo como uma filosofia da Idade Média, renovada e adaptada aos interesses do imperialismo. (...) A filosofia dos personalistas é subordinada aos interesses do imperialismo americano. Os personalistas se tornam cada vez mais ativos e tentam se integrar na luta política e formar uma organização de combate contra os comunistas."

Na época, Jean-Marie Domenach agrega ao artigo uma nota da *Esprit* que diz:

"Não teríamos publicado um texto tão estúpido se ele não tivesse aparecido no maior jornal da União Soviética. (...) Quanto a estes que redigiram este texto para depois pregar nas colunas vizinhas os intercâmbios culturais e a compreensão entre os povos, que eles comecem de fato a fazer um pequeno esforço neste sentido. Nós lhe damos a ocasião, reclamando uma retificação no *Pravda*. Não se trata para nós de uma questão pessoal, se trata da verdade (...)"²⁴¹

Em dezembro do mesmo ano aparece uma nota no *Pravda*, de Yve Forge, fazendo uma tímida retificação. Declara que os adeptos do personalismo são ativos militantes nas convergências da esquerda francesa para a paz entre os blocos soviético e americano, participando das atividades e movimentos de luta e organização do movimento pela paz. A polêmica se deu na verdade por conta dos artigos que apareceram em algumas edições anteriores da *Esprit* sobre o caso do Marechal Tito na antiga Iugoslávia. Marker também escreve um artigo sobre a polêmica, chamado "Le Tito entre les dents".²⁴² Mas o que podemos

²⁴¹ Domenach, J.M. "'*Esprit*' démasqué par la '*pravda*'" in revista *Esprit*, Janeiro 1952. (tradução nossa) p. 68.

²⁴² Marker, Chris. "Le Tito entre les dents" in revista *Esprit*, abril 1948. (tradução nossa) p. 210.

observar é que de 1947 até 1952 vão se acirrando as tensões dentro do campo de convergência dos aliados e simpatizantes (*compagnons de route*) do PCF. Esta reviravolta do PCF, na qual se revezam depuração de divergências e perseguição ideológica com os não estritamente alinhados, Chris Marker a vivencia de várias formas. Citamos apenas algumas. Podemos relembra a publicação de *Esprit*, de janeiro 1948, de um dossiê sobre *Marxismo aberto e marxismo escolástico*, que provoca a ira dos intelectuais comunistas, talvez um dos estopins das crises mais graves entre *Esprit* e PCF. Mas também um momento importante de vertentes do pensamento de esquerda que apontam para um pensamento socialista dissidente da ortodoxia stalinista. Estes acontecimentos posteriormente incidem também sobre a trajetória de Marker e Bazin, provavelmente quando os comunistas tentam sabotar a assembléia da PEC em 1952. Neste período de 1948, a imprensa comunista, que tinha uma presença muito forte na mídia francesa, enxovalha Mounier e *Esprit* com críticas, mas se diz ao mesmo tempo aberta ao diálogo. Jean Kanapa, amigo de infância de Chris Marker, fica encarregado de escrever, em outubro de 1948, um editorial em resposta ao PCF:

"Dialoguemos, mas diga o que eu desejo, e não diga o que não quero escutar.' se isso é dialogar, que seja. (...) Quando os comunistas compreenderão que eles sempre vêm manobra, ardil, intriga policial ou uma sabotagem trotskista atrás de toda opinião divergente da sua, e que assim eles criam eles mesmos seu próprio isolamento, eles quebram na origem o mínimo de confiança que exigem estes diálogos dos quais eles se dizem amigos?"²⁴³

Em 1949, Chris Marker publica dois livros. O primeiro é uma peça colagem chamada *L'homme et la liberté* (O homem e a liberdade): peça militante, se assim podemos dizer, de um teatro feito da colagem de documentos, peça de protesto contra o encarceramento, montando citações de obras que falavam das experiências de prisões e ditaduras. Foi encenada na época por atores amadores, entre eles, possivelmente, aquela que chamam de Yeva Marker, que teria sido, segundo a legenda, casada com o futuro cineasta. A sua segunda publicação de 1949 é seu romance *Le coeur net*, vencedor do prêmio Orion de literatura do Ministério da Aeronáutica. Um romance sobre aviadores na Segunda Guerra, bastante ao estilo de Malraux e Bernanos. Sobre a publicação do romance, aparece num jornal de nome *Témoignage chrétien* um artigo nomeado - "*Le coeur net, un nouveau témoignage de la relève des humanistes*", de autoria de André Alter, que dizia: "Humanismo? Incontestavelmente, um

²⁴³ Kanapa, Jean. Editorial da *Esprit* outubro de 1948. (tradução nossa) p. 214.

humanismo muito parecido com aquele que um Malraux introduz em nossa literatura, o mais desesperado."²⁴⁴

De 1953 a 1957 Chris Marker é eleito para o comitê diretor da organização Associação Povo e Cultura.²⁴⁵ Ele já tem uma carreira como escritor e editor quase consolidada e atua de forma polivalente como fotógrafo, editor, diagramador, ilustrador de capas etc., num processo de consolidação dinâmico. Quando empreende estes dois projetos principais da Coleção Povo e Cultura, *Olhares novos sobre o movimento operário*, de 1951, e *Olhares novos sobre o cinema*, de 1953, trata-se de consolidar em publicações a trajetória da Povo e Cultura, como um material de formação para a posteridade. Mas também podemos observar que a partir de 1952, há aparentemente uma maior concentração dos trabalhos de Chris Marker na militância editorial, nas publicações da associação, do que no ativismo político de formação de quadros nas atividades animadas por Povo e Cultura. Talvez isto represente um marco significativo em seu percurso. Mas também uma viragem que será a antecâmara do primeiro cinema markeriano.

²⁴⁴ Alter, André. "Le cœur net, un nouveau témoignage de la relève des humanistes" in *Témoignage chrétien* (17-3-1950). (tradução nossa)

²⁴⁵ Mary, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III- Sorbonne Nouvelle. (tradução nossa) p. 57.

Mapa verdadeiro dos tempos em que nós vivemos

(Serviço cartográfico Chris Marker)

"Pela inteligência dos tempos em que vivemos, nosso serviço cartográfico executou uma revisão cuja obscuridade aparente será confortavelmente recebida, por pouco que tenhamos suficiente conhecimento das publicações do Seuil: inspiradas pela lembrança de Clélia, estas três cidades Compreender-sobre-História, sobre-Tecnologia, e sobre-Reflexão são os desaguadouros de três rios do mesmo nome.

O rio Técnica, talvez o avatar subterrâneo do rio História, culmina em Mumford-City, do nome do autor de **Técnica e Civilização**, cujo subúrbio artístico se agrupou na pequena cidade de Shaefferson, **em busca de uma música concreta**.

Os rios História e Reflexão, mais longos, tem uma fonte quase comum, mas um desce do Monte dos Intelectos, dominado pelo pico do Caráter (ler o **Tratado** de Mounier concernente).

O curso da História é um pouco acidentado: notemos na proximidade do maciço do **Olhar Novo**, e nas suas adjacências, os **Jogos Olímpicos, Paris** e o **Movimento Operário**, que encobrem a História graças ao viaduto Cacérès. O rio História atravessa em seguida a província de Bartolie, onde se celebra a **Doutrina Econômica de K. Marx**, e a de Goguélie, onde reina a **política dos partidos**. Um braço, onde se encontrará a descrição de **Memórias de um Revolucionário**, de Victor Serge, leva ao mar interior de Trotsky, conhecido através da História da Revolução Russa. Desvio, dizem alguns, curso principal dizem outros. Entre os dois, a província de Beuvemérie (c.f. **Réflexions Politiques**). É nas bordas deste rio que se redigem os **Cahiers de Sociologie**."

"O rio Reflexão tem um curso sinuoso mas regular. Depois de ter hesitado diante de uma labareda nomeada **Fogo da Cristandade**, ele acede, degrau por degrau, ao grau das **Certezas Difíceis**. Um rio, dependente dele, mas que tem seu próprio curso, vai para o lado das Terras Desconhecidas. Estas se aproximam da cidade de Hatzfelburg, cujas armas são a **Chama e o vento**, e da cidade de Pezerli, da qual conhecemos sobretudo a **rua Notre-Dame**. Os postos mais avançados são as praças fortes de Forte-Danielou e do Fort-Guardini, que levam respectivamente ao **Mistério de Ação de Graças**, ao **Mistério da Saúde das Nações** e ao **Fim dos Tempos Modernos**.

Tudo isso desagua no fim das contas no mesmo Oceano Crítico onde o arquipélago das Pedras Vivas emerge vitoriosamente: ele é composto pela Ilha Magny, berço do romance francês contemporâneo, pelos rochedos surreais, onde M. Nadeau escreveu a **História**, e pela ilha de Astorg. Do Porto de Astorg, a capital, distinguimos os **Aspectos da Literatura Européia**. Para além, começa o mundo e o terror."

SERVIÇO CARTOGRÁFICO CHRIS MARKER²⁴⁶

²⁴⁶ Marker, Chris. "Carte véritable des tems que nous vyvons" (1952-53) 27, *Rue Jacob: bulletin des éditions du Seuil*, n° 4 (1952-1953), (tradução nossa) p. 2.

3.2. Um mapa para as dissidências e o "Oceano Crítico"

"Irmão e camarada, fostes assassinado esta noite,/ àquela hora precisa./ A noite transparente acariciava a estepe,/ choviam estrelas sobre os campos de milho. / Enormes feridas negras no céu lhe davam medo.../ A angústia é imensa./ Fuzil cortado, bala disforme,/ Coração perfurado,(...) / Silêncio./ Irmão, seu pensamento se/ foi/ pela ferida negra do céu."²⁴⁷

Victor Serge (26 outubro 1928)

"Nós trouxemos das lutas sociais um certo máximo de consciência e de vontade muito superior às nossas próprias forças... Nós tivemos toda uma quantidade de erros e de defeitos atrás de nós porque no desenvolvimento de todo pensamento criativo sempre haverá vacilações e estremecimentos... Feita esta reserva, que apela aos exames de consciência, nós tivemos espantosamente razão. Nós muitas vezes soubemos ver claro, com nossos pequeninos jornais que não eram nada, lá onde os homens de Estado pisoteavam na gozação bufônica e catastrófica. Entrevimos soluções humanas para a história em marcha. E soubemos vencer, não se pode esquecer. Os russos e os espanhóis entre nós sabem o que é tomar o mundo em suas mãos, fazer funcionar os caminhos de ferro e as usinas, defender as cidades bombardeadas, estabelecer planos de produção, (...) Esta experiência não está perdida. Se há milhões de homens que não podem nos escutar apenas ela se refaz mais próxima. Existem exércitos inteiros de militantes nos campos de concentração, existem povos inteiros nas gargantas do terror. Vencidos, sim, mas com as almas fortes, estamos em plena espera."²⁴⁸

Victor Serge (1951)

Em 1952 e 1953 Chris Marker começa a editar um pequenino jornal chamado *27, Rue Jacob: bulletin des éditions du Seuil* e faz três edições desta publicação, como um jornal de resenhas da Editora Seuil. Marker, neste jornal, publica três tirinhas de histórias em quadrinhos, que versam sobre as aventuras de um jovem romancista, quiçá outra alusão autobiográfica e aos labirintos kafkianos das editoras. Inserimos na página anterior uma reprodução deste documento para o leitor, ainda que em má qualidade.

Em 1952, para o jornal *27, Rue Jacob: bulletin des éditions du Seuil*, Chris Marker desenha um mapa extraordinário e enigmático para os não iniciados, mas que revela, porém, uma geografia intelectual extremamente expressiva de seu itinerário pessoal, bem como um panorama detalhado de debates da época. Ou seja, neste trabalho ele também faz um balanço do contexto intelectual. Marker funda os contornos de um continente imaginário, de uma terra criada na fantasia das guerrilhas intelectuais vividas por sua geração. Tenta, da sua maneira

²⁴⁷ Serge, Victor. Frère et camarade, on t'a tué cette nuit, /à cette heure précise./ La nuit transparente caressait la steppe,/ il pleuvait des étoiles sur les champs de maïs. /D'énormes blessures noires au ciel te faisaient peur.../ L'angoisse est immense. /Fusil coupé, balle difforme, /cœur perforé,/cassure du front, la crosse est lourde, /la mort légère. /Silence. /Frère, ta pensée s'en/est allée /par la blessure noire du ciel." (tradução nossa).

²⁴⁸ Serge, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire*. Paris: Seuil, 1951 (tradução nossa). p. 390.

bem humorada, criar um jornal de resenhas que literalmente mapeia a vida intelectual de seu tempo. Há o tom de um diagnóstico sobre seu lugar histórico e político como artista, como intelectual e como militante. Muitas coisas nos escapam, mas tentamos aqui fazer algumas abordagens que, esperamos, ajudem na investigação deste cifrado documento.

O continente imaginário criado por Chris Marker é habitado por três grandes cidades, "Compreender-sobre-História", "sobre-Técnica" e "sobre-Reflexão". Vemos que no itinerário intelectual markeriano há um duplo caráter, com a escolha da nomeação destas cidades do saber. A geografia do saber neste itinerário intelectual se divide entre Técnica, História e Reflexão. Estas cidades são nomeadas pelos rios que lhe atravessam e que desaguam no "Oceano Crítico". É importante notar que no "Oceano Crítico" há um olho. Este olho pode ser interpretado como o ponto de vista do mapa. Dele, saem linhas cartográficas cruzadas e invertidas, criando a sensação de uma terra insólita, com uma perspectiva angulada. Mas vemos que as linhas configuram um ponto de fuga incidental na primeira leitura do mapa, de modo que este olho é também o signo do serviço cartográfico. Por isso o olho localiza-se ao lado da legenda.

Estes três rios, "Técnica", "História" e "Reflexão", portanto, tratam de figurar três eixos fundamentais das formas sociais de compreensão do mundo. Todos os rios tem origem no "pico do Caráter", nomeado por Marker para representar a primazia do pensamento personalista na paisagem intelectual. Ele faz portanto menção ao grosso livro *Le traité du caractère*, publicado pela Seuil, em 1946. Este é o maior compêndio das reflexões de Emmanuel Mounier. O "pico do Caráter" fica no imenso "Monte dos Intelectos", ressaltando ainda mais a centralidade do personalismo para a perspectiva literária e cultural da geração que circundava as Edições do Seuil. É um detalhe importante que "Seuil" quer dizer limiar e limite, mas ao mesmo tempo entrada, princípio e origem figurando assim o chão onde pisa a geração, seu princípio, sua soleira e seu limite. Ao lado deste pico fica a rosa dos ventos do mapa, representada por quatro cabeças voadoras que são acompanhadas de uma legenda escrita - "Quatro ventos do *Esprit* (Espírito)" - fazendo referência direta à força-guia desta geografia que era a experiência da comunidade intelectual que existia na revista *Esprit*.

O rio "Reflexão" faz uma deriva paralela, margeando as "tropas de intelectuais", mas cumpre um percurso espiritual: hesita diante do "Fogo da Cristandade" até os "Graus da Certeza". Esta imagem parece uma forte representação do acidentado processo teórico da juventude personalista, entrincheirada entre um catolicismo engajado e o materialismo histórico comunista.

O rio "Técnica" nasce do rio "História" e os dois se confundem durante uma parte do trajeto. Há aí uma leve menção a uma identidade entre técnica e história, como a sugerir que a história se desenvolve, se escreve e se inscreve cronologicamente, em grande medida, em uma história do desenvolvimento técnico. O rio "Técnica" desagua no "Oceano Crítico" na cidade "Mumford City", fazendo menção à Lewis Mumford, filósofo e historiador americano, que também influenciaria Guy Debord. O livro de Mumford, *Técnique et civilisation*, fora editado pela Seuil em 1934. Marker parece indicar também um histórico dos marcos editoriais da Seuil. No pequeno texto de explicação escreve: "cujo subúrbio artístico se agrupou na pequena cidade de Shaefferson, em busca de uma música concreta." Aí Chris Marker parece fazer referência a Pierre Schaeffer, músico experimental que foi um dos criadores do grupo *Jeune France*, do qual Marker fez parte. É como se ele tivesse habitado este litoral boêmio e artístico da pesquisa experimental da cultura, com a "Musa Concreta". Não é estranho que ali se encontrem alguns gatos nos arredores.

Mas interessa-nos mais particularmente o itinerário do rio "História". Ele parece ser o centro desta geografia e deste continente que se busca compreender, a partir da perspectiva de um "Oceano Crítico". Um continente banhado pelos mares da crítica. O rio "História" atravessa o "Deserto do PEC", uma alusão ao movimento *Peuple et Culture*/Povo e Cultura.

No entanto, o fato de que Marker o represente como um deserto sugere um balanço de que a organização poderia ter sido esvaziada, provavelmente uma alusão aos conflitos com o sectarismo stalinista. Por outro lado há uma foca, fazendo malabarismos com uma roda, o que faz alusão a um circo intelectual, uma acrobacia teórica, talvez lembrando os malabarismos do PCF, para aparelhar a PEC. O rio "História" também margeia a tropa dos intelectuais, passa por um trajeto extremamente acidentado e cruza o "Viaduto Cacérès", clara alusão a Benigno Cacérès, animador e militante do Povo e Cultura, bem como co-autor de *Olhares Novos sobre o Movimento Operário*, edição markeriana de 1951, que trabalharemos adiante. Isto demonstra a força de Cacérès em sua trajetória e mostra que os estudos sobre o movimento operário francês foram decisivos na sua perspectiva política. O viaduto é a ponte que liga o "Monte Olympe", alusão ao filme e publicação *Olympia 52*, que viria à luz em um período imediatamente posterior, mas também do "maciço do novo olhar". O olhar novo que se agiganta ao lado do rio "História" é um movimento de montanhas que se destaca do solo e fica ao lado de Paris. A "História" atravessa, em seguida, "Bartolie", onde se celebra a "Doutrina Econômica de K. Marx" e Goguélie, "onde reina a política dos partidos." Henri Bartoli era um teórico especialista em história econômica, alinhado com o pensamento

humanista cristão, também publicado pela Seuil, em 1950. Vemos que as cidades onde vigora "a política dos partidos" afastam-se do "Oceano Crítico" e são separadas dele pelas curvas que vão para o lago Trotsky e passam pelo castelo de Sergius Victor.

Mas a passagem talvez mais reveladora deste áspero caminho de Chris Marker e de suas preferências no campo do posicionamento político diante da história do pensamento socialista são as últimas curvas que o rio "História" faz antes de desaguar no "Oceano Crítico", chegando mesmo a curvar-se sobre si mesmo. O rio "História" se divide no ponto em que fica um castelo rústico e sutil, com a pequena legenda "Sergius Victor". No texto de apresentação, Chris Marker diz: "Um braço, onde se encontrará a descrição de *Memórias de um Revolucionário*, de Victor Serge, leva ao mar interior de Trotsky, conhecido através de História da Revolução Russa. Desvio, dizem alguns, curso principal dizem outros."

Chris Marker não coloca no mapa uma posição favorável ao trotskismo. O "mar interior Trotsky" nesta geografia é, na verdade, um lago, grande ou pequeno conforme a proporção do mapa, mas apenas um lago. Desvio ou curso principal, não parece ser o mais decisivo. No entanto, este desvio faz parte do rio da "História" e parece sugerir que é uma deriva indispensável da história, é ali onde a história torce-se sobre si própria. Assim parece aludir que aquele que não se desvia em sua compreensão da história, aquele que não vê o castelo das memórias revolucionárias do dissidente V. Serge, também não pode chegar ao "Oceano Crítico". Victor Serge foi primeiro um jovem anarquista que emigrou para participar da Revolução Russa, tornando-se um ativo revolucionário bolchevique. No entanto, durante os expurgos anti-trotskistas da virada para os anos trinta, Serge sofre perseguições políticas e é deportado, submetendo-se ao calvário dos campos de concentração soviéticos, o que destrói sua família, sua saúde e sua vida. Seu livro *Memórias de um revolucionário* também foi editado pela primeira vez pela Seuil, em 1951. A edição deste livro deve ter tido repercussões bombásticas no meio intelectual comunista da época, extremamente marcado por uma obsessiva ortodoxia. O livro de Serge é um testemunho brutal das atrocidades cometidas pelos bolcheviques da URSS contra todos os dissidentes, o castelo de Victor Serge seria uma espécie rústica de castelo dos dissidentes. Serge é portador de uma concepção específica de socialismo e seu livro expressa, de maneira aguda, como a cultura dos dissidentes concebe uma alternativa lúcida para o percurso histórico, contrária às revoluções traídas ou fracassadas, e guardando em si o projeto político intacto de construir e persistir lutando, apesar das derrotas, por um campo de possibilidades para a via revolucionária e para a emancipação do proletariado.

Em sua concepção de socialismo, Serge desenvolve três pontos condicionais para isto, aos quais me refiro como uma *cultura política dos dissidentes* sergiana, mas que ele se refere como "três pontos cardeais (...) superiores a todas as considerações de tática". Quando estava sendo perseguido pelos agentes da GPU, em 1932, Victor Serge envia clandestinamente uma carta para a escritora Magdaleine Paz fazendo críticas radicais ao socialismo da URSS. O ambiente era extremamente vigiado e Serge já estava marcado por suas relações com Léon Trotsky e com a Oposição de Esquerda russa. Suas críticas tinham um poder devastador, pois tratava-se de um antigo companheiro de Lênin, de um "fogo-amigo", olhando de dentro do regime, sob a perspectiva de quem viveu intensamente os períodos revolucionários. Era uma crítica feita por um militante de uma trajetória irreduzível e inquestionável. Em seu livro, Serge escreve acidamente e descreve com precisão os horrores do autoritarismo stalinista, com análises da perda das liberdades políticas. Durante a carta enviada à Magdaleine Paz elabora suas três condições:

"Eis aqui o que eu afirmaria tranquilamente e que eu quero que saibam ainda que isso possa me valer qualquer perseguição: (...) Sobre três pontos essenciais, superiores a todas as considerações de tática, eu permaneço e permanecerei, custe o que custe, um objetor, uma pessoa que não consente em confessar, dito e limpo, e que apenas me calarei por impedimento:

1) A defesa do homem. Respeito ao homem. É preciso devolver-lhe direitos, uma segurança da sua integridade física, um valor. Sem isso não há socialismo. Sem isso tudo é falso, fracassado e viciado. - O homem, qualquer que seja, ainda que seja o último dos homens, um "inimigo de classe", filho ou neto de um grande burguês, não importa, - não se pode jamais esquecer que um ser humano é um ser humano. Isso se esquece todos os dias, debaixo de meus olhos, por todo lado, é a coisa mais revoltante e a mais anti-socialista que existe. E por falar nisso, sem querer riscar uma linha disso que eu escrevi e retomei diversas vezes sobre a necessidade do terror nas revoluções em perigo de morte, eu devo dizer que tenho como uma abominação inqualificável, reacionária e desmoralizante, o uso contínuo da pena de morte pela justiça administrativa e secreta. Em tempo de Paz! (Em um Estado mais poderoso que qualquer outro!) Meu ponto de vista é aquele de Dzerjinsky no começo de 1920, quando a guerra civil parecia estar terminada, propõe o mais cedo possível e obtém sem pena de Lenine - a supressão da pena de morte política. (Foi restabelecida depois, na sequência da agressão polonesa). É também aquela dos comunistas que propuseram durante anos reduzir as funções das comissões extraordinárias (*Tchéka* e GPU) a simples investigação. - O preço da vida humana caiu tão baixo e isto é tão trágico que toda pena de morte é condenável neste regime. Abominável igualmente e injustificável, a repressão por exílio, a deportação, a prisão quase perpétua de toda dissidência no movimento operário - quer dizer a aplicação contra os trabalhadores de medidas excepcionais, ditadas no fogo da guerra civil contra os inimigos da revolução.

2) Defesa da verdade; O homem e as massas tem o direito. Não consinto nem a manipulação sistemática da história, nem a manipulação da literatura, nem a supressão de toda informação séria na imprensa (reduzida a um papel de agitação). Eu tenho a verdade por uma condição de saúde moral e intelectual.- Quem fala de verdade, fala de sinceridade - Direito do homem à uma e à outra.

3) Defesa do pensamento. Nenhuma pesquisa intelectual é permitida, em nenhum domínio. Tudo se reduz a uma casuística nutrida de citações. Foi necessário o ano passado que Stálin se

intrometesse e impusesse à ginecologia formulas marxistas! O medo interessado da heresia resulta no dogmatismo mais paralisante. - eu tenho para mim que o socialismo não pode crescer na ordem intelectual senão pela emulação, pela pesquisa, pela luta de idéias, que não tema os erros sempre reparados com o tempo, pela própria vida - mas a estagnação e a reação, que no respeito ao homem se subentenda por homem, o direito de tudo conhecer e a liberdade de pensar. Não é contra a liberdade que o socialismo pode triunfar, mas, ao contrário, pela liberdade de pensar, melhorando a condição do homem."²⁴⁹

A revista *Esprit* corajosamente republica esta carta e a cita diversas vezes nos anos trinta. Podemos ver o grau de convergência da revista *Esprit*, na qual Marker trabalhou durante dez anos, com esta concepção libertária do socialismo de Serge e a solidariedade com sua condição desesperadora. Vejamos como através das letras de Edmond Humeau, a revista se posiciona, em setembro de 1933, com a seguinte declaração:

"É mais difícil que outras coisas explicar o momento em que Victor Serge foi deportado para Sibéria por delito de opinião (...) a deportação de Serge, vítima arbitrária da GPU (...) nós queremos citar a magnífica profissão de fé que Victor Serge envia a seus amigos da França, pouco tempo antes de sua prisão e que a *Révolution Proletarienne* [jornal trotskista] publicou."²⁵⁰

Chris Marker talvez não conhecesse em detalhes de longa data a personagem intempestiva e trágica de Victor Serge; no entanto o espírito das lutas de Serge tinha marcado decisivamente a vida da revista *Esprit* nos anos trinta. Sem dúvida em algum momento Marker deve ter tido contato com as duras querelas que houveram nos anos trinta durante os processos de organização da longa e árdua campanha para a libertação de Victor Serge. Mounier e a revista *Esprit* tiveram um papel protagonista nesta campanha, que chegou a aproximar os personalistas aos trotskistas nos tempos do *Front Populaire*. Nas páginas da revista, durante os anos de 1933 até 1938, abundam citações sobre Serge. Em 1933 Georges Duveau diz:

"Victor Serge justamente percorreu através da vida um caminho apaixonante. Ele passou do anarquismo sentimental, romântico e agressivo ao bolchevismo militarizado, disciplinado. Ele foi ao mesmo tempo vagabundo revoltado e fora da lei da sociedade burguesa e depois combatente engajado e devotado de um grande momento revolucionário, o bolchevismo de 1917. Hoje, Victor Serge, não está mais na linha do comunismo stalinista; em Leningrado, ele é suspeito."²⁵¹

²⁴⁹ Serge, Victor. "Carta à Magdaleine Paz". Tivemos ocasião de consultar o original desta carta na Biblioteca Nacional da França. Observa-se, como descreve Serge em suas memórias, que até o papel era um raro item para os dissidentes. A carta possui umas 8 páginas de seda bem fina. As letras oriundas de uma máquina sem tinta, também afetadas pelo tempo, muitas vezes tornam-se ilegíveis. No final são apenas pequenos pedaços cortados. (tradução nossa).

²⁵⁰ Humeau, Edmond. "L'art fait de liberté" in revista *Esprit* setembro 1933 (tradução nossa). p. 773.

²⁵¹ Duveau, Georges. "Les lettres: littérature héroïque" in *Esprit* março de 1933 (tradução nossa). p. 1041.

Em junho de 1933, escreve André Ullmann, também nas páginas da *Esprit*: "Victor Serge, porque não quis admitir que a linha stalinista fosse sem defeitos, foi preso, sua mulher está encarcerada, seu filho está no orfanato."²⁵² Em novembro de 1933, novamente proclama Humeau:

"É preciso voltar ao caso de Victor Serge que os burocratas do partido não conseguirão sufocar. (...) Não, nós não fazemos um desserviço para a revolução russa pedindo a libertação de Serge, nós a servimos e, se é incomodar o Estado russo tal qual ele se tornou, é o Estado russo que não está mais a serviço da revolução."²⁵³

Em setembro de 1934 novamente a campanha com Humeau: "Nós devemos exigir uma simples medida de humanidade: Victor Serge, continua deportado sem julgamento em Orenbourg, com sua mulher doente e seu filho, privado de trabalho, vivendo unicamente da ajuda de alguns camaradas franceses."²⁵⁴ Em setembro de 1935 Emmanuel Mounier escreve o artigo "La pensée engagée: chronique mondaine",²⁵⁵ onde faz um balanço destes anos, no olho do furacão fascista e do itinerário de sectarismos dos anos trinta.

"Desde os primeiros engajamentos com o comunismo nós sempre previmos este duelo entre dois humanismos. (...) não é somente um debate ideológico: a sorte cotidiana de cada homem está implicada. Nós assistimos muito bem quando Salvenini, depois Magdaleine Paz e Charles Plisniers colocaram diante dos congressistas um pouco afoitos o caso de Victor Serge.(...) É um novo *affaire Dreyfus*."²⁵⁶

Mounier é taxativo ao referir-se ao *Congrès pour la défense de la culture*, de junho de 1935, controlado a ferro e fogo pelo PCF. Durante os debates Magdaleine Paz é duramente rechaçada por tentar colocar o drama vivido pelo companheiro Serge. Mesmo figuras como a escritora comunista alemã Anna Seghers insinuam que sua defesa de Serge é um complô trotskista e fascista.²⁵⁷ O texto de Mounier foge totalmente ao seu estilo comum de matizar as diferenças. Diferencia-se ainda mais do seu estilo do período "filo-comunista" do pós-guerra. Passa a haver dois humanismos para os personalistas, o caso de Serge parece estabelecer a fronteira de ruptura, uma barricada entre estes socialismos que se opõem. Certamente este caso deve ter marcado muito Mounier, sua comparação com o *affaire Dreyfus* pode parecer exagerada, no entanto ela provoca uma reflexão profunda, pois representa que Mounier a

²⁵² Ullmann, André in revista *Esprit*, junho 1933 (tradução nossa).

²⁵³ Humeau, Edmond. in *Esprit* novembro 1933 (tradução nossa).

²⁵⁴ Humeau, Edmond. "Laïcité contre équivoque" in revista *Esprit* setembro 1934, (tradução nossa) p. 349.

²⁵⁵ Mounier, Emmanuel. "La pensée engagée: chronique mondaine" in revista *Esprit* setembro 1935 (tradução nossa).

²⁵⁶ *Ibid.* (tradução nossa)

²⁵⁷ Klein, Wolfgang. (Org.) *Pour la défense de la culture - Les textes du Congrès International des écrivains Paris Juin 1935*. Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, 2005. (tradução nossa). pp. 17-21.

elege como o divisor de águas, a marca mais profunda de sua geração. Assim como a luta por Dreyfus constituiu o período de formação de uma geração, aquela dos primeiros intelectuais engajados. Intelectuais no sentido moderno do termo. Talvez a luta por Serge também tenha sido um catalisador de convergências de socialistas dissidentes que rondavam as lutas do *Front Populaire* desalinhados com o itinerário stalinista de sectarismos.

Mas voltemos à dinâmica ativa e comovente da campanha pela libertação de Victor Serge dos anos 30. Novamente, em junho de 1936, em meio aos grandes movimentos de greves e ocupações, Mounier escreve incansável:

"Libertem Serge! (...) Por mais graves que sejam as divergências que possam nos separar aqui ou lá nas doutrinas, você é, Victor Serge, daqueles que nós podemos acolher aqui, e sem dúvida por todo lado onde o conheçam, que o abriguem de uma maneira, para usar uma palavra que você ama: fraternalmente."²⁵⁸

Em abril Mounier recebe a carta de Victor Serge com a notícia tão esperada, onde se lê "Meus anos de cativeiro na URSS acabaram. É a vocês que eu devo."²⁵⁹ Há outras referências a Victor Serge na obra de Chris Marker, em geral quando ele quer fazer alusão direta sobre às tragédias do stalinismo. No entanto, investigando a história da revista vemos que o caso de Serge é um divisor de águas e um batismo de fogo decisivo e marcante para as definições de qual seria o posicionamento do humanismo personalista diante do stalinismo. Em *Memórias de um revolucionário*, Victor Serge faria alusão, mais de uma vez, a Emmanuel Mounier e ao personalismo. E na página 353 do livro, ele descreve este encontro fraternal:

"Na revista *Esprit*, eu encontrava católicos de esquerda que eram autênticos cristãos e belas inteligências honestas, como Jacques Lefrancq e Emmanuel Mounier. Eles tinham a clara consciência de viver o fim de uma época, eles tinham horror da mentira e do sangue derramado sob a mentira e eles dirão isso com força. Eu me sentia no mesmo patamar que eles sobre a simples doutrina do 'respeito à pessoa humana'. E qual doutrina seria mais salutar em um tempo onde a civilização se quebra contra os rochedos sob erupção vulcânica?"²⁶⁰

Estes fragmentos de textos da *Esprit* e de Mounier, sua participação na campanha por Serge e sua interlocução sobre o socialismo e a liberdade compõem um ideário comum de dissidentes, que ainda que derrotados, nunca interromperam a busca irreduzível por um socialismo que fosse humanista e libertário. Serge escreve um poema que ilustra bem esta

²⁵⁸ Mounier, Emmanuel. "Terre libre" in revista *Esprit* junho 1936 (tradução nossa).

²⁵⁹ Serge, Victor. in revista *Esprit* abril 1938 (tradução nossa).

²⁶⁰ Serge, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire*. Paris: Seuil, 1951. (tradução nossa) p. 353.

convicção inabalável, chamado "O canto da paciência", onde brilha o verso: "As noites cegas são poderosas, mas nós, nós somos sua paciência."²⁶¹

²⁶¹ Serge, Victor. "Chant de la patience" in revista *Contemporains*, no. 4 abril 1951(tradução nossa).

MOUVEMENT OUVRIER

REGARDS SUR LE

COLLECTION
PEUPLE
ET CULTURE
AUX
ÉDITIONS
DU SEUIL

5

3.3. Marker e Cacérès, olhares novos sobre o movimento operário

"Viver para o operário, é não morrer. (1810)"²⁶²
Docteur Guépin

"O mal tem um nome, é o reino da grana."²⁶³
B. Casérès & C. Marker

"Então hoje faz 21 anos que houve a retomada dos canhões de Montmartre. (...) A Comuna que nós acreditávamos morta, a Internacional que nós acreditávamos para sempre aniquilada, elas vivem no meio de nós, vinte vezes mais fortes que em 1871."²⁶⁴

F. Engels

Durante a passagem da década de 40 para a de 50, depois de publicar em 1949 seu romance e sua peça teatral, Chris Marker inicia as edições da Coleção Olhares Novos, coleção pertencente ao quadro de publicações da Associação Povo e Cultura. Entre estas edições destacamos *Olhares novos sobre o movimento operário* de 1951, co-escrito com Benigno Cacérès, educador autodidata que, como colocamos, ajudou na formação dos resistentes de Vercors, o planalto onde se concentrou a Resistência anti-fascista. Também é o personagem a que Chris Marker faz alusão no "Viaduto Cacérès" que surge no mapa do serviço cartográfico markeriano, aquele que liga o "maciço do olhar novo" ao "rio da História". O livro *Olhares novos sobre o movimento operário* reagrupa cronologicamente, através de canções, ilustrações, poesias e documentos, uma gênese da história do movimento operário francês no andamento sinuoso dos séculos. Eles percorrem testemunhos e documentos históricos, mas também autores clássicos do pensamento de esquerda como B. Brecht, J. Proudhon, K. Marx e S. Simon entre outros. A regra, de alguma forma, é o panteísmo intelectual, muito próximo da abertura teórica experimentada na *Esprit*. No prefácio se lê:

"Depois de alguns anos, as associações de juventude, as instituições de educação popular, numerosos educadores de todos os graus do ensino sentiram a necessidade de interessar-se primordialmente pelas questões sociais. Por todo lado desenvolvem-se círculos de estudos sobre salários, pesquisas sobre a usina, visitas, saraus sobre o trabalho ou festas sobre o primeiro de maio. Mas é sempre difícil fazer uma iniciação ao mesmo tempo viva e séria da História do movimento operário. Poucos textos ajudam o educador nesta iniciação. A maioria

²⁶² Marker & Cacérès, Chris/Benigno. *Regards neufs sur le mouvement ouvrier*. Paris: Seuil, 1951. (tradução nossa) p. 13.

²⁶³ *Ibid.* (tradução nossa) p. 20.

²⁶⁴ Engels, F. Citado por Marker & Cacérès, Chris/Benigno. *Regards neufs sur le mouvement ouvrier*. Paris: Seuil, 1951. Inclui um comentário que diz; "fragmento inédito de um projeto de conclamação para o 21o. aniversário da Comuna de Paris. Anexos da 3o. edição alemã de (1891) da *Guerre Civile en France* de K. Marx." (tradução nossa)

dos grossos livros de história são na maior parte das vezes um sábio dicionário de mortos. Fazem fugir a juventude."²⁶⁵

Percebemos claramente o caráter militante deste material pedagógico. O livro constitui um material de formação política primoroso para a introdução ao movimento operário que busca, através da reunião de fragmentos de documentos, por uma montagem de citações, falas, registros, testemunhos, notícias e dados, forjar um imaginário social para a classe operária francesa do pós-guerra. Como já dissemos, os trabalhos editoriais deste período respondem a uma lógica de construção da arte da guerrilha ideológica entre os agrupamentos intelectuais. Mesmo um singelo livro didático, com óbvio caráter pedagógico de introdução, guardava em si uma disputa política pela memória, ainda mais no caso de uma publicação que tratasse especificamente da história do movimento operário. Apesar de conter uma citação de Lênin quando passa pela história da Comuna, o livro praticamente dá muito pouco espaço ao discurso triunfalista da história operária que era utilizado pelos comunistas do PCF. Dedicava uma grande parte do livro à história do sindicalismo francês e sua relação com a Internacional Socialista. Pela lógica do raciocínio histórico, os comunistas ainda não figurariam necessariamente no livro, mas ao final da edição faz-se um salto abrupto, do princípio do século XX para 1951. Ainda que busque se interromper antes da revolução russa, o livro termina com um texto que é quase um epílogo, uma fragmentária reportagem de um padre operário da CGT, em 1951, mas ignorando sentenciosamente o PCF, num livro que possui "movimento operário" no título:

"O que importa é a honestidade nos engajamentos, a franqueza, a fidelidade do começo ao fim da luta sem perder de vista um instante o objetivo fixado, o objetivo último: o fim do capitalismo, fator de miséria e de guerra."²⁶⁶

Este resultado do livro da Povo e Cultura de 1951 pode ser interpretado como um posicionamento da Associação e da dupla Benigno Cacérès/Chris Marker no sentido de optar por privilegiar uma formação mais aberta sobre as origens do movimento operário anticapitalista, observando todos os filamentos e vertentes das correntes operárias do século XIX mais do que as triunfalistas cronologias tradicionais do movimento operário do século XX que faziam os comunistas. Tomar a vertente das cronologias tradicionais obrigaria os autores a se posicionarem na etérea querela da cronologia dos mitos fundadores marxistas-leninistas. Existe uma grande parte do livro dedicada à separação da primeira Internacional

²⁶⁵ Marker & Cacérès, Chris/Benigno. *Regards neufs sur le mouvement ouvrier*. Paris: Seuil, 1951. (tradução nossa) p. 5.

²⁶⁶ *Ibid.* (tradução nossa) p. 252.

entre anarquistas e socialistas e sobre as querelas antiautoritárias que opuseram Proudhon e Bakunin contra Marx, até a eleição de Marx para o conselho da Internacional em 1864. A propósito do Congresso de Bruxelas, de 1868, Marker diz: "seu [de Marx] coletivismo triunfa sobre o mutualismo de Proudhon."²⁶⁷

PAUVRES PATRONS !

« Pour vendre ses produits, le patron est souvent obligé d'affronter des risques de toute sorte. Le patron d'une usine de métallurgie fut amené à se poster derrière une plaque de blindage sur laquelle on tirait pour démontrer à ses clients français et étrangers la supériorité de son travail. »

(Lectures pour tous.)

²⁶⁷ *Ibid.* (tradução nossa) p. 198.

Apesar da citação de Lênin, que sendo sobre a Comuna, demonstra a ênfase no aspecto mais pedagógico da teoria revolucionária do leninismo e também a filiação dos autores a um campo de análise que transita pelo marxismo:

"Marx sabia também que existem momentos da história onde uma luta desesperada das massas, mesmo por uma causa perdida antecipadamente, é indispensável para a educação ulterior destas próprias massas e sua preparação para uma luta seguinte."²⁶⁸

Mas fora este momento voltado à Comuna de Paris e focado neste aspecto pedagógico das lutas e das insurreições, os comunistas têm presença difusa na narrativa. Existe também no livro a inclusão de anarquistas e figuras anônimas, documentos aparentemente arbitrários do cotidiano operário do XIX. Dessa forma, demonstra um esforço documental da trajetória do movimento operário francês que é dissidente das linhas de estrita obediência comunista. De forma que o livro não deixa de ser um gesto de profanação, no sentido de desobediência para com os cânones das interpretações stalinistas, ou ditas marxistas-leninistas. Seja no sentido de desconstruir a separação dos especialistas, propondo a forma pedagógica criativa anti-escolástica, seja também apresentando uma forma fragmentária, com a utilização de fragmentos esquecidos desta história, uma recusa da história como um "dicionário de mortos", como dizem Chris e Benigno no prefácio do livro.

Em *Olhares novos sobre o movimento operário* há também uma referência pejorativa à "literatura engajada" que é extremamente interessante, através de um texto de direita, escrito por contrarrevolucionários que se escandalizavam com a Comuna de Paris de 1871. Marker e Cacérès fazem uma montagem irônica de citações que demonstra a fúria histórica dos conservadores contra o Comuna e adicionam ao texto o título pitoresco de "Confissão burguesa":

"Acabamos de escapar de uma barbárie, mas é preciso que saibamos bem que, dentro deste furioso assalto contra a civilização, assistimos acontecer uma barbárie letrada. Na cabeça deste sinistro exército marchavam escritores, que não eram todos sem talento, sendo mesmo belos espíritos, e alguns deles até tiveram sucesso, estiveram em voga. (...) na cabeça deste governo de paródia, nós vimos aparecerem uma multidão de nomes pertencentes ao mundo civilizado, às letras, às ciências, às escolas. É todo um estado maior especial e novo de insurreição que desfilou diante de nós, uma parada (...) galopante sob o reflexo da bandeira vermelha. Nos dirigimos às estatísticas de carreiras liberais que forneceram seu contingente à Comuna de Paris. A medicina e o ensino livre se encontram com a pintura ao lado de profissões inconfessáveis que abundam, mas o que domina, é preciso dizer, é o homem de letras, ele se multiplica no seio da comuna e no seu entorno. O jornalismo, o panfleto, o romance mesmo, se acotovelam nesta tropa que deu durante dois meses as representações lúgubres do Hotel de

²⁶⁸ Lênin, V. Op. cit. in Marker & Cacérès, Chris/Benigno. *Regards neufs sur le mouvement ouvrier*. Paris: Seuil, 1951. (tradução nossa) p. 206.

Ville. Foi verdadeiramente a invasão da boemia literária e de um governo feito a sua imagem."²⁶⁹

A Comuna de Paris é descrita como uma orgia de letras indecentes. Este texto de 1871, que talvez seja um dos primeiros que se referem à expressão de "literatura engajada", cria um retrato do intelectual revolucionário bastante específico. É talvez o índice secreto que, através da ironia, expõe um pouco do trabalho historiográfico de reflexão sobre o engajamento pedagógico e intelectual de Marker, contendo um balanço dos paradigmas históricos do século XIX francês sobre o engajamento da literatura com a luta proletária, ou seja, da desconstrução das separações corporativistas entre a intelectualidade e o proletariado. Ele explora, por exemplo, ao fim dos escritos, os debates em torno das tentativas fracassadas das Universidades Populares da passagem do século. Mas fazem uma crítica deste processo, quando escrevem: "a cultura que os intelectuais queriam era a cultura que eles haviam recebido. Ela estava distante do interesse dos operários."²⁷⁰ Nesta passagem, vemos por parte da dupla Cacérès/Marker talvez uma alusão premonitória daquela *síndrome medvedkiniana* de Chris Marker, ou seja, a necessidade de que a cultura operária deva ser obra e fruto dos operários por eles próprios, não basta dar o peixe mas é preciso ensinar a pescar. Este princípio de autonomia organizativa da classe também reaparece num momento anterior do livro. Eles tomam um excerto do texto de um trabalhador da Associação de Operários de todos os Corpos do Estado, de 1833, que diz:

"Uns rejeitam a legitimidade de nossas reivindicações e aconselham de coração a nossos burgueses que rejeitem nossas demandas: os outros nos dizem para ter paciência, como se nós tivéssemos tempo para esperar, quando temos fome. Nós que sofremos, nós não *contamos senão com nós mesmos*, nós sentimos o mal, busquemos um remédio imediato e eficaz, apliquemo-lo. Eu creio que nós encontramos isso na associação."²⁷¹

A expressão deste trabalhador de associação, que diz "nós não contamos senão com nós mesmos", é a mesma utilizada no filme de Chris Marker de 1977, *Le fond de l'air est rouge*. É a expressão símbolo do projeto da *revolução dentro da revolução* que no filme de 1977 aparece no discurso de Fidel Castro sobre as possibilidades de resistência contra as ameaças de invasão imperialista. Naquela ocasião, ainda com o imaginário guerrilheiro da Serra Maestra, antes da institucionalização da Revolução cubana, esta expressão representava

²⁶⁹ Caro, E. "La fin de la bohème" - Les influences littéraires dans les derniers événements. - *Revue de Deux mondes*. (Julho de 1871) Op. Cit. in Marker & Cacérès, C/M. *Regards neufs sur le mouvement ouvrier*. Paris: Seuil, 1951. (tradução nossa) p. 232.

²⁷⁰ *Ibid.* (tradução nossa) p. 250.

²⁷¹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 115.

este sentido de autonomia do povo cubano, de construir por ele próprio seu projeto político, independentes da URSS ou dos EUA. Vemos esta preocupação com a autonomia da organização política popular também num trecho citado de Renan, na Revolta dos tecelões:

"Nós encontramos a cada página, na literatura de nossos dias, a tendência a olhar os sofrimentos individuais como um mal social e a tornar a sociedade responsável pela miséria e pela degradação de seus membros. Eis uma idéia nova, profundamente nova. Nós deixamos de tomar estes males como oriundos da fatalidade."²⁷²

Eis a chave personalista da perspectiva de comunidade política e histórica, a idéia nova que surge no séc. XIX, que inaugura a possibilidade dos operários sentirem seus males coletivamente, de assumirem uma consciência de classe comum aprendida por eles mesmos no calor das lutas, insurreições e revoltas populares. A questão da autonomia da organização da classe aparece de várias formas nesta perspectiva da história do sindicalismo e do movimento operário francês, a matriz da auto-atividade dos trabalhadores é a tônica do livro e demonstra que o viaduto entre os olhares novos e a História, para a geração markeriana, implicava também a difusão do princípio de autonomia política da práxis por parte do proletariado.

²⁷² *Ibid.* p. 54.

REGARDS NEUFS SUR

LE CINÉMA

COLLECTION
PEUPLE
ET CULTURE
AUX
ÉDITIONS
DU SEUIL

8

3.4. Marker e Bazin, olhares novos sobre o cinema

Olhares novos sobre o cinema, co-organizado com André Bazin é outro exemplo deste projeto militante político-pedagógico constitutivo do itinerário artístico da formação do cineasta Chris Marker na chegada dos seus 30 anos. Também parece ser o primeiro trabalho editorial de sua vida mais diretamente dedicado ao cinema, apesar de ele já ter um percurso de ensaios e artigos sobre cinema e ter participado de alguns curta-metragens, além de *Olympia 52*, seu filme sobre as olimpíadas de Helsinky. É um livro de introdução, voltado para a formação de educadores populares e autodidatas, inteiramente dedicado ao cinema, tendo Bazin e Marker como autores e é uma experiência nova para todos. Juntos e com a colaboração de um interessante coletivo, (onde figuram autores comunistas, diga-se de passagem), eles realizam um autêntico manual de cineclubismo. Diz Bazin: "como toda linguagem, o cinema deve-se aprender." A primeira parte do livro é uma coletânea extensa de textos de realizadores de cinema, falando sobre vários aspectos da produção cinematográfica. Sobre este material. A. Bazin, neste livro, desenvolve sua clássica análise de *Le jour se lève* (1939), de Marcel Carné. Paulo Emílio escreve sobre este texto em seus artigos de crítica do Suplemento Literário:

"Este texto foi publicado há anos na coleção *Peuple et Culture* e nenhuma pessoa empenhada na conquista de novos setores para a cultura cinematográfica deve ignorá-lo. Aquelas vinte páginas constituem, além da melhor crítica jamais publicada sobre a fita de Marcel Carné, uma lição definitiva sobre como ensinar a ver e ouvir cinema."²⁷³

Este trabalho teórico-pedagógico de construção de um material que sirva como fonte metodológica também era acompanhado de um trabalho de visitas, com projeções e debates na sede de sindicatos, como nas fábricas da Renault, com uma organização colaboradora de Povo e Cultura, a Trabalho e Cultura. Como diz Dudley Andrew sobre este período:

"Os intelectuais de esquerda (...) pensavam que eles tinham o dever de empreender uma reconstrução de um cultura em ruínas. (...) Trabalho e Cultura queria que todos os homens, fraternalmente pudessem participar da vida cultural."²⁷⁴

²⁷³ Salles Gomes, Paulo Emílio. "O crítico André Bazin" (4 de abril 1959). *Paulo Emílio, crítica de cinema no Suplemento Literário Vol. 2. Paz e Terra*. p. 35

²⁷⁴ Andrew, Dudley. *André Bazin*. Paris: Etoile, 1983. (tradução nossa) p. 92.

Este imperativo ético da educação no processo da cinefilia em André Bazin é marcante e notável conforme inumeráveis testemunhos. Por exemplo, na edição especial dos *Cahiers du cinéma* de janeiro de 1959, em homenagem a André Bazin, onde Janick Akbois diz:

"Para Bazin, a crítica cinematográfica nunca foi um monólogo em uma língua secreta para o uso de alguns eleitos, era um combate, uma maneira de viver, sua estética não se concebia sem uma técnica, sem uma política do homem."

Paulo Emílio também desenvolve uma interpretação parecida, quando se refere a um "apostolado cinematográfico".²⁷⁵

"Bazin foi barrado na carreira do ensino em virtude de sua gagueira. Através dos diferentes artigos dos *Cahiers* assiste-se claramente a transferência que se operou em sua atividade e ao modo pelo qual levou para o movimento de cultura cinematográfico o mesmo espírito com que se preparava para a profissão de professor. A seu ver não era suficiente considerar o cinema como a única arte popular do nosso tempo, era preciso compreender também que sem um trabalho de iniciação que atingisse setores cada vez mais amplos do público sua função cultural seria nula. Esse apostolado cinematográfico, particularmente a apresentação de Chaplin às novas gerações, foi realizado durante a ocupação nazista numa semi-clandestinidade e aplicava-se a um número reduzido de pessoas. A euforia revolucionária da Libertação encontrou Bazin dirigindo as atividades cinematográficas de *Travail et Culture*, organismo paupérrimo e quixotesco de educação artística popular que durante cerca de dois anos exerceu uma ação de surpreendente amplitude na região parisiense e cujas funções, pelo menos em matéria de cinema, foram em seguida retomadas pelos clubes que floresceram em toda França."²⁷⁶

O texto de Paulo Emílio é excelente, ele apenas carrega a imprecisão de confundir *Travail et Culture* com *Peuple et Culture* e assim abstrair as querelas entre o campo personalista e o campo comunista. Mas apesar deste lapso, sua ênfase na difusão popular, anti-burguesa e universalista é aguçada e imprescindível para se pensar André Bazin.

No texto de abertura do livro, "Le langage de notre temps"²⁷⁷ o cinema é apresentado como a linguagem com o potencial expressivo possível para atingir o nosso tempo histórico. A perspectiva do discurso se coloca na busca de posicionar a capacidade de intervenção social do cinema, além de investigar os potenciais e possibilidades do uso social do cinema. Bazin passa a defender o cinema, defendendo-o como a expressão da arte popular. Mas o nervo central da pequenina introdução parece ser ressaltar que para o cinema, uma "linguagem do objeto" como a chama Bazin, se faz necessário apreender o trabalho específico de análise da

²⁷⁵ Salles Gomes, Paulo Emílio. *Ibid.* p.35

²⁷⁶ Salles Gomes, Paulo Emílio. "Descoberta de André Bazin" in *Paulo Emílio, crítica de cinema no suplemento literário Vol. 2. Paz e Terra.* p. 32

²⁷⁷ Bazin, André. "Le langage de notre temps" in *Regards neufs sur le cinéma.* Paris: Seuil, 1953. p. 11.

linguagem, como uma forma de fazer um uso comum do cinema, uma forma de conhecimento coletivo que depende desta função social. Termina com duas conclusões, *primeiro* "guardar-se da ilusão de que o cinema é *ipso facto* uma linguagem universalmente inteligível"; *depois* a defesa da cultura cinematográfica como uma forma de consciência social, uma forma de compreender o mundo, uma forma de pensar, ou uma "forma que pensa" (como dirá Godard posteriormente em contexto absolutamente diverso):

"A cultura cinematográfica portanto, não é somente necessária para um melhor discernimento, para um mais rico desfrutar das obras de qualidade, ela é também uma consciência das idéias que o filme visa introduzir em nossa consciência sob o álibi falacioso da realidade. Eu não falo aqui apenas dos filmes explicitamente de propaganda, sua etiqueta já os denuncia para nossa atenção, mas de quase todos os filmes que de uma maneira ou de outra são também implicitamente de propaganda. Propaganda não sempre sistemática e calculada, respondendo a uma palavra de ordem precisa, mas expressão difusa de um modo de vida, de uma moral, confirmação sutil de valores de um regime ou de uma civilização, quer ele aceite ou quer recuse estas ideologias implícitas, o homem cultivado deve ao menos fazê-lo conscientemente."²⁷⁸

O livro é organizado como uma introdução ao cinema, o mote principal sendo a pergunta baziniana fatal e eterna: "o que é o cinema?". Passamos a pensar que a ênfase desta geração em pensar o cinema como uma experiência de uso comum da consciência social, nos leva a refletir que talvez, de alguma forma, a resposta seja simplesmente que o cinema, para esta corrente de pensamento, é uma forma de consciência social e de auto-consciência. É a pergunta sobre "o que é o cinema?" que funda os mitos originários do cinema para geração de Bazin. Ou seja, uma atividade de auto-reflexão da linguagem cinematográfica como forma de consciência social e não de pura teoria estética, que rompe com a idéia de fundar uma nova escolástica do cinema. A "consciência das idéias" é uma forma de resistência, para que o espectador comum pense por si próprio, para que aprenda a desobedecer contando apenas consigo próprio. Todo filme é um filme de propaganda, não basta negar ou constatar o seu uso social e ideológico. A experiência do decifrar, analisar, comentar e interpretar a obra também é um trabalho de autonomia do pensamento crítico e de atividade autônoma da consciência, um gesto de rebeldia e de desobediência.

O livro se estrutura em uma primeira parte onde os grandes mestres do cinema respondem à pergunta "O que é cinema?" Figuras no panteão, não nesta ordem: René Clair, Charles Chaplin, Robert Bresson, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, George Méliés, Jean Vigo e Serguei Eisenstein, eis o primeiro panteão. Na verdade, Bazin e Marker republicam

²⁷⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 21.

textos célebres dos cineastas sobre questões-chave. Há que se ressaltar a presença de Jean Vigo, com o mesmo manifesto "Vers un cinéma social" que depois Bazin irá citar em seu texto clássico sobre Marker e o cinema-ensaio, o ponto de vista documentado poeticamente e o filme *Lettre de Sibérie* (1956). No entanto, o livro *Olhares novos sobre o cinema* é editado com um projeto editorial novo, ele tem uma montagem paralela. Pode ser lido numa ordem diferente da ordem linear, por uma nova ordem de montagem para leitura proposta pelos autores. Ela vai por saltos, pulando de um autor ao outro, do fim do livro para o começo, por eixos temáticos transversais, que são: "Conteúdo humano do realismo", "Problemas estéticos, especificidade do cinema", "Interpretação", "Cinema e cultura", "Necessidade de um cinema nacional". O livro tem ainda textos sobre economia das produção cinematográfica, um texto de Edgar Morin sobre o público, análises de filmes clássicos específicos, um texto de Bazin chamado "*Comment présenter et discuter un film*", ensinando o trabalho de animação de debates na experiência cineclubista, testemunhos de organizações de cineclubes, entrevistas com cineclubistas das fábricas e sindicatos, questões sobre o cineclubismo e a juventude, sobre a censura, um glossário sobre o léxico cinematográfico, informações sobre os aparelhos e projetores, questões sobre como calcular o número de metros e a duração da sessão de exibição, endereços úteis para cineclubistas e militantes da cultura cinematográfica e até os pesos das latas de filme a serem carregadas, assim como onde as conseguir.

O que é extremamente revelador é que Chris Marker, neste livro fundador da cultura cinematográfica dos anos 50, neste livro pioneiro da cinefilia francesa, fica como o responsável pelo capítulo 5, correspondente à "L'avant-garde française",²⁷⁹ onde estão agrupados *Entre'acte* (1924), de René Clair, *Un chien andalou* (1928), de Luiz Buñuel e *Le sang d'un poète* (1931), de Jean Cocteau. Face aos seus colegas Marker ocupa-se da tarefa de tratar das vanguardas e do cinema experimental. Seu texto começa com uma advertência: "os filmes ditos de vanguarda se ligam antes de tudo a um movimento ou a personalidades que têm um caráter mais geral e são inseparáveis da história das idéias, das letras e das artes."²⁸⁰ Marker defende o papel do estudo da "história das idéias", mas também um movimento, uma organização. Trata-se, segundo ele, de um estudo que também depende das biografias, dos processos de formação cultural e dos contextos sociais.

Marker demonstra aqui sua adesão à noção baziniana de *cultura cinematográfica*. Ele define duas "atitudes" diante do cinema das vanguardas: o horror diante da barbárie vanguardista e a paixão dos jovens. Isso provoca primeiramente o mais absoluto fracasso

²⁷⁹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 249.

²⁸⁰ *Ibid.* (tradução nossa) p. 249.

comercial do cinema de vanguarda, o que implica em uma forma de "isolamento de seus autores num tipo de clandestinidade."²⁸¹ Este estatuto de "clandestinidade" é uma denúncia da tradição seletiva da cronologia utilizada pela história da arte da época. Os filmes experimentais viviam uma condição de documentos históricos da cultura internacional que foram separados do uso comum da sociedade e proscritos da memória audiovisual. Eram clandestinos, muitos foram censurados, outros eram vistos em pequenas exibições para especialistas.

Para Marker a vanguarda é o "testemunho"²⁸² do:

"(...) contragolpe de uma guerra assassina e absurda que forçou os mais lúcidos a colocar em questão os valores do mundo que os cercava. A revolta que resulta se alimenta de outras revoltas nos meios de expressão. As formas tradicionais da linguagem e da representação são atacadas."²⁸³

O futurismo busca na técnica uma nova arte, o dadaísmo é "uma liberação anárquica do verbo", o surrealismo um "frenesi destrutivo" e um "fervor revolucionário", todos descobrem no cinema,

"o caráter onírico da imagem cinematográfica que parece fazer dela o meio de representação ideal do sonho, enquanto sua potência de choque lhe dará um valor explosivo, do ponto de vista erótico ou revolucionário, infinitamente maior que aquela do romance ou do quadro."²⁸⁴

Pode-se observar como alcançam um ponto alto as expectativas do potencial de intervenção psicológico e social do cinema para Chris Marker. As vanguardas eram o ápice dos trabalhos de desenvolvimento da linguagem do cinema e este alto desenvolvimento experimental era intrínseco à rebeldia social. Desobediência formal na obra artística e desobediência social no posicionamento político convergiam como um só caminho inextrincável.

Ao falar de *Entre'acte* (1924), Marker retoma o fio de um cinema que pensa. Principia contando a origem do *ballet* dadaísta de *Rêlache* de Picabia e Satie. Depois retoma as pretensões de René Clair, que queria fazer o público "sair da sala". A esta utopia do cinema de Clair, Marker chama "poder de *dépaysement* [desenraizamento, desterritorialização, degredo] das imagens." Aponta com precisão em sua análise: "Primeiramente gratuitas, utilizando trucagens clássicas, ligadas apenas pelo seu magnetismo, elas se ordenam pouco a pouco,

²⁸¹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 249.

²⁸² *Ibid.* (tradução nossa) p. 250.

²⁸³ *Ibid.* (tradução nossa) p. 250.

²⁸⁴ *Ibid.* (tradução nossa) p. 251.

como um pensamento que se constrói, ou um sonho, 'o louco é o homem que tudo perdeu menos a razão.' (Chesterton)."²⁸⁵ O cinema de Clair, para Marker, é "um pensamento que se constrói", uma formulação muito semelhante à idéia de um cinema como "uma forma que pensa" formulado e difundido anos depois por J. L. Godard.

Marker qualifica *Le chien andalou* (1928), de Luís Buñuel, como o "onírico a serviço da realidade".²⁸⁶ Para ele, no Buñuel do *Cão Andaluz* há uma maior preocupação com o enredo do que em Clair, o que cria uma "tensão entre liberdade do sonho e exigência de um enredo",²⁸⁷ o que para Marker cria "equívocos". Para ele, o documentário social *Terre sans pain* (1931) de Luís Buñuel iria resolver esta problemática.

Em Cocteau de *Le sang d'un poète*, Marker vê um "poema cinematográfico" onde falar e mostrar a ferida do poeta devem ser a mesma coisa. Ele apenas critica que Jean Cocteau não dominava a linguagem cinematográfica completamente, problema que o próprio Cocteau teria notado em seus filmes e feito publicamente sua própria autocrítica.

Jean Cocteau não se alinhava nem com o dadaísmo, nem com o surrealismo, ele era um dissidente mesmo entre as vanguardas, como os personalistas, alheio às escolas. Em 1923, ainda jovem, dá uma conferência no Collège de France com o título de *Order considered as anarchy*, onde diz o poeta: "Deixe-me nomear meus mestres, Erick Satie e Picasso. (...) a estonteante e disciplinada liberdade do músico e este pintor que domina todas as fraquezas. Satie disse uma vez para mim: todos os grandes artistas são amadores."²⁸⁸

Para Cocteau a vanguarda tinha uma raiz ligada a desobediência que perdera o sentido com a recuperação social que a burguesia fazia da arte experimental. Em seu livro *Cortège de la désobeissance* ele discorre:

"Eis aqui o considerável cortejo da desobediência aos dogmas, os nobres cortejos de franco-atiradores, de todos aqueles que seguem as rotas para onde não existem mapas e que vindo na hora exata, provam que os outros se atrasam (...). O tema da vanguarda perdeu o sentido que tinha entre 1912 e 1920. Nesta época o público ainda reagia à preguiça e se revoltava contra a insolência que se permitia mudar as regras do jogo. No final, a arte revolucionária tornou-se uma arte oficial e é provável que todo o público, orgulhoso, aplaude-a com seus próprios jogos, depois de provar tantas bofetadas, fazer uso da audácia torna-se cada vez mais difícil. Com efeito a audácia que se lança obterá status e um tipo de aprovação cega, mentirosa, submissa e muda e a atitude do franco-atirador não será mais possível senão numa aparência de recuo. (...) Eis o cortejo considerável dos produtores que se opõem aos reprodutores."²⁸⁹

²⁸⁵ *Ibid.* (tradução nossa) p. 251.

²⁸⁶ *Ibid.* (tradução nossa) p. 251.

²⁸⁷ *Ibid.* (tradução nossa) p. 251.

²⁸⁸ Cocteau, Jean. *Order considered as anarchy* (Adress given at the Collège de France em maio, 1923.) (tradução nossa)

²⁸⁹ Cocteau, Jean. *Cortège de la désobeissance*, Paris: Fata Morgana, 2001. (tradução nossa) p. 19.

Esta desobediência passava pela refuncionalização social do cinema na experiência da cinefilia. A prática do cineclubismo era identificada com uma militância política pela educação cultural num sentido amplo, herdeira das lutas antifascistas "em defesa da cultura" dos anos trinta e dos movimentos de Resistência contra a ocupação nazista. Esta identidade entre cineclubismo e militância cultural faz com que a perspectiva pedagógica tenha também um forte acento na prática. Mais perto do final do livro figura um texto de André Bazin chamado "Como apresentar e discutir um filme". Ele apresenta um inventário resumido de métodos. Uma apresentação que contenha simplesmente 1) Título e data de realização do filme, circunstâncias de realização. 2) Informações sobre o realizador. 3) Valor e atualidade do filme. Uma discussão: 1) Impressões dos espectadores: "a partir destas impressões remontar para..."²⁹⁰ 2) Idéias exprimidas, seu desenvolvimento. 3) O valor do ponto de vista dramático. 4) A expressão formal. 5) Completar com comparação com outros filmes. Estas constituíam, nas palavras de Antoine De Baecque, sua "'santa trindade' (apresentação/a projeção/ a discussão)."²⁹¹

Entretanto, o mais importante para André Bazin dentro da experiência do cineclubismo era o debate. Bazin escancara sua concepção militante do cineclubismo, dizendo: "O debate numa sala, depois da projeção de um filme, é uma exploração que se assemelha mais a um *meeting* político ou um número de *music-hall*, do que a uma explicação texto."²⁹² A metáfora do comício político, da manifestação correspondendo analogamente ao espetáculo artístico dentro da experiência da cinefilia não pode ser considerada arbitrária.

A questão do "meio" é fundamental para Bazin, tudo depende do "animador", do "debatedor" e da "topografia". A "topografia" se refere ao meio social dos espectadores: "estudantes, operários, camponeses, etc".²⁹³ Revela uma preocupação com a luta de classes e a importância de situar socialmente a formação do público. Para Bazin, o debatedor possui os "deveres e serviços" da criação de um cineclubismo, que colocam questões novas para a problemática pedagógica, sobretudo no que ele chama de "cineclubes populares".²⁹⁴ Novamente reaparece no discurso de Bazin a perspectiva de organização pela base que marcou esta geração de cinéfilos militantes da cultura.

²⁹⁰ Bazin, André. "Comment presenter e discuter un film" in *Regards neuf sur le cinéma*. Paris: Seuil, 1953. (tradução nossa). pp. 354-359.

²⁹¹ Baecque, Antoine De. *Cinefilia, invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac & Naify. p. 63.

²⁹² *Ibid.* (tradução nossa).

²⁹³ *Ibid.* (tradução nossa).

²⁹⁴ *Ibid.* (tradução nossa).

Na apresentação Bazin constrói uma tipologia de formas. A liberal, que deixa que todos falem, com o risco da balbúrdia e dos monopólios de discussões entre os que falam mais, reduzindo o trabalho do debatedor a pontuar uma conclusão e um resumo da discussão ao final. O autoritário, que calcula cientificamente a análise do filme, decide de antemão os elementos importantes do filme e os impõe, mas ganha em clareza. E Bazin diz: "Eu não estou longe de preferir este método em caso excepcional, quando o debatedor conhece profundamente seu tema e professa opiniões penetrantes e originais."²⁹⁵ No entanto, rechaça uma apresentação puramente intelectual, "é sempre melhor ensinar o cinema pelo cinema, formar a sensibilidade pela sensibilidade."²⁹⁶ Para Bazin, no entanto, a melhor maneira é quando se consegue sintetizar as potencialidades do que o debatedor tem a oferecer em seu acúmulo de reflexões com todos os debates suscitados pela audiência, numa experiência assembleária. Ele adverte: "Porque se jogamos sinceramente o jogo (...) se nós aceitamos nos engajar a nós próprios intelectualmente no debate, nos apercebemos rapidamente que o público tem tanto para que você aprenda, quanto você tem para ensinar."²⁹⁷ Faz uma ressalva, antes de finalizar:

"um último apontamento, o debate é como a maionese, pode estragar mesmo com todos ingredientes na mão. Isso prova que não é uma arte aritmética, que é preciso outra coisa que não apenas a competência, uma cumplicidade com o acaso e com os rios do imponderável, uma certa graça que as vezes se recusa, as vezes também fundo dentro de si até o minuto do desespero.(...) É que não apenas o filme é uma obra de arte, a reflexão crítica também o é, ela exige o amor, a sinceridade, a inspiração. Existe uma musa dos cineclubes."²⁹⁸

Esta última frase do texto ilustra como a concepção militante de cineclubismo em André Bazin possui esta premissa da "reflexão crítica" como paradigma da mobilização em torno do cinema. A reflexão crítica elaborada no debate assembleário da sala de projeção do cineclubes libera a palavra entre as classes sociais em torno do filme, constrói uma discussão coletiva e assim rompe a engrenagem de uma conferência acadêmica cunhada na separação entre leigos e especialistas: fica entre o "comício" e o "music-hall". É um ensinar-aprendendo, um aprendendo-ensinando dos primórdios da educação popular do pós-guerra. Esta auto-organização coletiva em torno do cinema, a reflexão crítica criada nesta militância é, ela própria, uma obra de arte, paralela ao filme.

²⁹⁵ *Ibid.* (tradução nossa).

²⁹⁶ *Ibid.* (tradução nossa).

²⁹⁷ *Ibid.* (tradução nossa).

²⁹⁸ *Ibid.* (tradução nossa).

CAPÍTULO 4
A dissidência e a igualdade do olhar

Me han preguntado varias personas
si peligrosas para las místicas
son las canónicas agitadoras:
¡ay, qué pregunta más infantil!
Solo un piñúflico la formulara,
pa' mis adentro yo comentara.

Le he contestado yo al preguntón:
cuando la guática pide cómica
pone al cristiano firme y guerrero
por sus poróticos y sus cebóllicas.
No hay regimientico que los detenga,
si tienen hambre los populares.

Preguntadónicos, partidísticos
disimulados y muy malúlicos,
son peligrosos más que los vésicos,
más que las huelguicas y los desfilicos.
Bajito cuerda firman papélicos;
lavan sus manicos como Piláticos.

Caballerísticos almidonáticos
almibarados mini ni ni ni ni...
le echan carbónico al inocéntico
y arrellenados en los sillónicos
cuentan los muérticos de los encuéntricos
como frivólicos y bataclánicos.

Varias matancas tiene la histórica
en sus paginas bien imprentadas.
Para montarica no hicieron falta
las refalósicas revolucionarias.
El juramentico jamás cumplido
es el causántico del descontentico:
ni los obréricos ni los paquíticos
tienen la culpa, señor fiscalico.

Lo que yo canto es una respuesta
a una pregunta de unos graciosos,
y más no canto, porque no quiero:
tengo flojería en los zapáticos,
en los cabélicos, en el vestidico,
en los riñónicos y en el corpiño.

(Violeta Parra)

4.1. Cinema militante, esquerdismo e solidariedade de classe

"Digamos que seja um homem de esquerda. Não sabemos ainda o que esta palavra quer dizer, mas com Marker, começamos a compreender."

Guy Gauthier

"Parece que as poesias e as canções de protesto e libertação vêm sempre cedo ou tarde demais; são memória ou sonho. O seu tempo não é o atual; preservam a sua verdade dentro da sua esperança, na sua recusa do atual. A distância entre o universo da poesia e o da política é tão grande, as mediações que tornam válida a verdade poética e a racionalidade da imaginação são tão complexas que qualquer corte entre as duas realidades parece fatal à poesia."²⁹⁹

Herbert Marcuse

"O empreendimento panfletário por definição refuta toda regra, toda norma, que seja em termos de gênero ou de inscrição no real. Em termos de escritura, o panfleto recusa a divisão que tanto incomodou o cinema de vanguarda entre cinema político e cinema de pesquisas plásticas fundado sob a falaciosa distinção entre forma e conteúdo. (...) Formidável acelerador formal, o panfleto desenvolve o protesto de uma forma herética. Ele contesta a organização admitida dos fenômenos, as categorias estabelecidas. - por exemplo a distinção entre literatura e filosofia, entre filosofia e cinema - as disposições instituídas do saber : preconceito, crença, opinião, ciência. Ele considera o saber (estabelecido) do ponto de vista do conhecimento (processo). O panfleto visual supõe então inscrever o trabalho de imagens numa perspectiva didática que considera o filme como uma argumentação com vocação contestatória."³⁰⁰

Nicole Brenez

Uma primeira questão que parece colocar-se para um debate sobre o cinema militante anticapitalista é a de a partir de onde e como refletimos sobre sua historiografia. Pois este gênero, um tanto indeterminado e um tanto folclórico, costuma ser localizado como um parêntese fortuito, um reflexo automático das utopias militantes das décadas de 60 e 70. A tendência geral parece ser periodizar o cinema militante como um breve instante na história geral do cinema, reduzir sua história a um intervalo. Caracterizado como um hiato histórico, circunscreve-se a um período determinado onde se situa, isolado entre duas outras cronologias

²⁹⁹ Marcuse, H. *O ensaio sobre a libertação*, p. 52.

³⁰⁰ Brenez, Nicole. "Formes du pamphlet cinématographique, panorama autour de Mai 68" In *La Revue Documentaires* 22/23. Paris: Centre National du Livre, 2010. (tradução nossa) p. 113.

históricas maiores. O cinema militante configura-se, dessa maneira, em um período encerrado e fixa-se nele como em um momento circunstancial, elegendo-o como algo passageiro, um mau sonho predisposto ao esquecimento, como um demônio, uma maldição ou um mau agouro a ser exorcizado. De fato, as experiências militantes tem uma constante em sua história, são em grande maioria experiências relativamente inconstantes, efêmeras, possuem durações breves que refletem sua precariedade originária, suas condições objetivas de produção. São pouco documentadas e muitas vezes censuradas e perseguidas politicamente, muitas vezes realizadas em situações de clandestinidade. Maurice Blanchot uma vez escreveu sobre os panfletos e fanzines e comentava esta precariedade da forma panfleto.

"Panfletos, cartazes e boletins, palavras das ruas ou infinitas e não é por suspeita de ineficácia que elas se impõem. Eficazes ou não, pertencem à decisão do instante. Eles aparecem, eles desaparecem. Eles não dizem tudo, ao contrário arruinam tudo, estão fora de tudo. Eles agitam, refletem fragmentariamente. Eles não deixam traços: panfleto sem traços. Como as palavras sobre os muros, escrevem na insegurança e sob ameaça, portam em si próprios o perigo, pois passam com os passantes que os transmitem, os perdem ou os esquecem."³⁰¹

O parentesco do cinema militante com o panfleto é definitivo. São experiências inúmeras vezes interrompidas no meio do caminho, caracterizadas pelo imprevisto e pelas formas artesanais, organizativamente espontâneas e voluntaristas, comunitárias ou outras vezes realizadas por encomenda de uma linha política específica de alguma organização ou até governo, mas na maior parte das vezes, com maior ou menor grau utópico ou ideológico, são expressão de uma vontade coletiva e de uma utopia que revela embutida uma promessa de uso emancipatório da linguagem cinematográfica.

Não resta dúvida que dentro do histórico sobre o cinema militante francês e também mundial, o movimento de maio de 68 significou um auge e um momento de cristalização. Maio de 68 foi um dos pontos mais altos de mobilização e autoorganização de um vasto campo da classe cinematográfica para o trabalho militante junto dos movimentos sociais, partidos e pequenas organizações de vanguarda na França, dos anos 60 e 70. No entanto, vemos que a estratégia historiográfica do reducionismo histórico parece isolar o mês, separando-o de duas perspectivas internas ao acontecimento: suas relações com os movimentos precedentes e suas relações com os movimentos ulteriores. Retirando assim toda a sua complexidade interna, que forjaria uma interpretação da história distendida do cinema militante, que se evanesce na mais pura supressão seletiva da história.

³⁰¹ Blanchot, Maurice. *Écrits politiques 1953-1993*. Paris: Gallimard, 2008. (tradução nossa) O texto pode parecer confuso, mas tentamos ao máximo preservar o trabalho de estilo literário de Blanchot, ainda que limitado pela nossa capacidade de tradução. p. 158.

O trabalho de pesquisa de Kristin Ross, em seu livro *Mai 68 et ses vies ultérieures*,³⁰² é sintomático e revelador sobre esta tendência de análise histórica dos anos 60 e 70. Ela demonstra a que ponto esta memória política oculta é uma má consciência social, um mal-estar do capitalismo. Ross contrasta os documentos militantes da época dos anos 60 e 70 com os documentos da indústria cultural utilizados nas comemorações, e a recepção histórica ulterior, dos anos 80, 90 e 2000. Usa como fonte de interpretação crítica a recuperação histórica que fazem os grandes meios da cultura de massa sobre Maio de 68.

Desta análise comparativa, Ross chega à conclusões que nos são relevantes como posicionamento de uma história crítica do cinema militante. Ross identifica que há uma constante tendência dos discursos institucionais e da história oficial no sentido de aderirem à estratégia de redução temporal biográfica e geográfica de Maio de 68 na França. Toda a complexa teia que engendrou maio seria reduzida aos acontecimentos de um breve mês, dentro de apenas de uma cidade, Paris, e num pequenino bairro, o Quartier Latin.

Esta estratégia reducionista de que fala Ross trabalha com duas formas daquilo que a autora chama de "confiscações da memória". Uma primeira versão da confiscação da memória seria biográfica, porque reduz a polifonia dos testemunhos históricos a apenas alguns poucos representantes, *experts* e especialistas. Seriam estes especialistas os portadores da legitimidade histórica para falar em nome da geração. Poderíamos pensar com Derrida e afirmar que aqui existe um caso da violência arquivar. Muitas vezes confessando seus erros do passado, eleitos na maior parte das vezes por critérios arbitrários da grande mídia, estes representantes guardariam em seu estatuto memorial uma violência arquivar. A própria supressão está inscrita em sua eleição para porta-voz de uma pluralidade heterogênea. Diz Ross: "Assim circunscrita toda revolta coletiva é desativada e então reduzida à angústia existencial dos destinos individuais."³⁰³

Uma segunda versão sociológica da confiscação da memória desenvolvida por Kristin Ross refere-se a este discurso midiático que transforma a história num tribunal diante do qual "o evento deve comparecer afim de ser mesurado, categorizado e circunscrito."³⁰⁴

"A história oficial que foi registrada, depois celebrada publicamente em numerosos espetáculos comemorativos produzidos pelos meios de comunicação de massa para ser enfim veiculada entre nós, é aquela de um drama familiar ou geracional, totalmente esvaziado de violência, de asperezas ou de dimensão política declarada, uma transformação benigna de

³⁰² Ross, Kristin. *Mai 68 et ses vies ultérieures*. Éditions Complexe. Paris: 2005.

³⁰³ *Ibid.*, (tradução nossa) p. 11.

³⁰⁴ *Ibid.*, (tradução nossa) p. 11.

costumes e de estilos de vida inerente á modernização da França e a sua passagem de uma ordem burguesa autoritária para uma nova burguesia moderna e economicamente liberal."³⁰⁵

Para Ross, os momentos de celebração são instantes da história em que se trabalham socialmente as relações que os discursos sociais irão estabelecer com os acontecimentos violentos de uma sociedade, a celebração fixa uma passagem de reconciliação que recostura e atualiza os laços da noção coletiva de comunidade histórica. Ross está próxima do debate de Paul Ricoeur, quando este também, ao seu modo, aponta na recuperação histórica do imaginário subversivo de Maio de 68 uma forma de violência fundadora, que Ross chama de "confiscação da memória".

No desenvolvimento da argumentação de Ross, ambas as versões de "confiscação da memória" tratam de tentar reduzir os personagens dos movimentos de maio a um evento da juventude, um evento estudantil limitado ao Quartier latin. É preciso inscrever na carne das lutas de Maio o sentido de um intervalo episódico, a semântica do efêmero e do finito. A dimensão política é transformada em um assunto dramático de esfera privada, são apenas conflitos geracionais e experiências familiares, enquanto que a dimensão social do acontecimento é segregada em nome de uma história moral sobre pais e filhos. Assim, toda a dimensão de ruptura é retirada e em seu lugar ergue-se uma outra dimensão de continuidade e de perenidade autoexplicativas. A eleição do arquétipo da juventude para o protagonismo dos eventos de maio portanto não é aleatória, ela visa deslegitimar as personagens históricas, caricaturar, reforçando estereótipos e estigmatizações. Marcuse, em seu texto *Um ensaio para a libertação*,³⁰⁶ já apontava: "A designação 'movimento estudantil' é já ideológica e derogatória: esconde o fato de setores muito importantes da *ingelligentsia* velha e da população não estudantil tomaram parte ativa no movimento."³⁰⁷

Um ponto importante da análise é que o relevo onipresente da revolta estudantil na memória de maio projeta uma sombra sobre outros dois personagens sociais que foram decisivos no percurso político das lutas de Maio: a supressão de dois arquétipos de militantes, que Ross considera elementares para o entendimento histórico da trajetória política que reside em maio. Para ela, a figura do estudante oculta e ofusca dois outros arquétipos, o do *operariado* e o da *militância anticolonial*. A revolta estudantil, para o discurso oficial, deve transformar-se em um ponto benigno dentro da história que reconcilie as expectativas frustradas do passado e confirme os devidos devires da história recente.

³⁰⁵ *Ibid.* p. 12.

³⁰⁶ Marcuse, Herbert. *Um ensaio para a libertação*. Amadora: Bertrand, 1977.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

LA REPRISE "GLORIEUSE" DU TRAVAIL

Après avoir négocié avec le patronat et le gouvernement, le délégué syndical annonce la reprise du travail.

Arrêtez la grève! Reprenez le travail!

Nous avons gagné!!

Mais cela ne se passe pas aussi bien qu'il le voudrait.

Les syndicats sont vendus au pouvoir! la grève doit continuer!

Vivent les Conseils ouvriers!

Arrêtez ces provocateurs! Ce sont des ennemis des travailleurs!

Vive l'autogestion!

Salles flies! Vous voulez sauver votre avenir de l'hyperinflation!

Vous aurez toujours besoin des syndicats!

À bas la spécialisation! Révocation des délégués!

Le patronat ne vous supporterait pas si nous n'étions pas là!

Cette fois, on a compris! C'est à nous de jouer, comrades!

LA SEMAINE PROCHAINE : LES SYNDICATS SONT DANS LA MÈNÉ - LES TRAVAILLEURS S'ORGANISENT NON-MOINS.

O documento militante, nesta trajetória de análise de Ross, parece um inconsciente recalçado, pois possui o discurso incômodo de um passado reprimido e torna-se, de certa forma, a figura da consciência de um mal-estar do progresso histórico, como dizíamos antes. Pois torna-se inescapável que são justamente os arquivos militantes, que seriam os primeiros a colocar o foco nestes personagens sociais ocultos, que foram seletivamente descartados.

Existe um princípio de solidariedade de classe no documento militante, ele nasce também do gesto de solidariedade de técnicos e artistas para com os oprimidos e as lutas sociais. Não se trata aqui de se romantizar este gesto, mas de se ressaltar que carrega em si elementos do romantismo, porque se distancia e se coloca fora de seu lugar tradicional para assumir um outro posicionamento social, que aponta para perspectiva de interromper a luta de classes.

Andrea Cavalletti, escritor italiano, trata da questão desta iminência da tomada dos aparelhos produtivos cinematográficos pelo proletariado e em sua descrição do problema da solidariedade e da consciência de classe surge a intuição de uma outra possível abordagem dos documentos militantes. Cavalletti faz um percurso que visa a busca por compreender a concepção de classe para Walter Benjamin, mas acaba chegando a esta interessante conclusão sobre aquilo a que se refere como a invisibilidade da solidariedade.

"O ódio pode ser visto e estudado, mas a solidariedade é uma gradação invisível, que não pode nem deve ser dissimulada e que é impossível de subtrair. A solidariedade é, por definição, invisível àqueles que não são solidários: escapa aos olhares do opressor. A classe solidária pode então fazer sua a câmera - e, na verdadeira antinomia - , quer dizer, partindo de 'uma nova base de produção, que elevar-se-á somente através do processo histórico'(Marx), somente assim ela estará à altura de elevar um olhar novo, ela também."³⁰⁸

Poderíamos tentar ampliar esta intuição de Cavalletti sobre uma espécie de conteúdo latente de solidariedade que ronda as revelações da possibilidade revolucionária do cinema. No desenvolvimento da argumentação deste autor, ele formula que em Walter Benjamin:

"(...) a teoria da percepção se transforma em uma teoria de classe. Um outro olhar aparece, que perdeu todo o sentido de distância e toda magia, e que lembra antes a maneira como os olhos de uma pessoa vítima do desprezo cruza os olhos plenos de desprezo: é o olhar que vem de mais perto, com o qual o oprimido responde ao opressor."³⁰⁹

Cavalletti apresenta aquilo que poderia se constituir em nosso trabalho como uma hipótese de aproximação com as imagens e documentos militantes. Nesta senda tratar-se-ia de

³⁰⁸ Cavalletti, Andrea. *De la genèse des classes et de leur avenir politique*. Paris: Climats, 2013. (tradução nossa) p. 89.

³⁰⁹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 88.

buscar trabalhar estes arquivos a partir deste estatuto de invisibilidade do gesto solidário da práxis autoorganizativa e da luta política de que fala o autor italiano. Uma invisibilidade que, como vimos em Ross, é histórica e política.

Seria necessário assim uma nova percepção e uma nova sensibilidade para se constituir uma consciência de classe que vê e torna visível. Através de uma restituição da legibilidade ao uso comum, a solidariedade oculta dos documentos militantes. Ressaltamos a problemática, dentro das reflexões de Cavaletti, sobre o ver e tornar visível a solidariedade, tratando-se aí de uma solidariedade que apenas concretiza-se na prática e no movimento da luta política. Cito mais um trecho para avançar um pouco na sua formulação da questão em Benjamin e Marx:

"Do ponto de vista do capital, a classe é exatamente - nos termos precisos propostos por Benjamin - 'uma massa como tal', seus interesses comuns são ainda simplesmente apenas interesses, quer dizer que são pré-constituídos pelo capital ele próprio. 'Na luta, escreve Marx, esta massa se reúne, ela constitui-se em uma classe para si própria. Os interesses que ela defende tornam-se interesses de classe. Mas a luta de classe contra classe é uma luta política.' Assim, a classe não se constitui autenticamente antes da luta, nem através da luta, mas no coração da luta: *na* luta. E portanto a luta não será reduzida apenas a um simples confronto. Marx define o aspecto essencial da resistência operária: ela não retém-se na manutenção do salário mas aponta para a coalizão. Com a coalizão, que 'faz cessar a concorrência dos operários entre eles', começa a solidariedade."³¹⁰

Cavaletti aponta uma concepção de classe proletária que reside nesta corrente de autores, onde a práxis revolucionária é, como diz o autor, inseparável da solidariedade, é o coração do despertar histórico. Classe, solidariedade e consciência são para Cavaletti inseparáveis e interdependentes. Outros autores também ressaltam esta matriz marxista de uma concepção da classe proletária que só se constitui em sua consciência para-si quando está em movimento, em luta. O proletariado se constituiria como classe através da luta social. Michel Löwy, em seu trabalho sobre *A teoria da revolução no jovem K. Marx*, em uma passagem durante o desenvolvimento de suas análises, trabalha o aparente paradoxo entre necessidades econômicas, indivíduos e a consciência de classe através da práxis. Ele distingue três etapas:

- "1) O proletariado se converte em classe, no sentido completo do termo, apenas por sua luta contra a burguesia: 'os diversos indivíduos não constituem uma classe a não ser quando têm que sustentar uma luta comum contra outra classe'.(...)
- 2) No transcurso desta luta, o proletariado se vê obrigado a empregar procedimentos revolucionários, ainda que, no começo, sua ação não coloque em questão o regime (...)

³¹⁰ *Ibid.* (tradução nossa) p. 90.

3) Através da prática revolucionária nasce e se desenvolve, na massa operária a consciência comunista."³¹¹

A partir destas três etapas elencadas por Löwy na teoria da revolução marxista poderíamos tentar sintetizar três pontos: o antagonismo de classe, os procedimentos revolucionários e o nascimento e desenvolvimento da consciência de classe. Löwy cita algumas passagens de Marx que dão a dimensão da centralidade da consciência de classe para a evolução de sua plataforma:

"(...) podemos expressar a tendência de nosso jornal com uma só fórmula: a tomada de consciência (filosófica crítica) de nossa época a respeito de suas lutas e aspirações. Essa é uma tarefa para o mundo e para nós. Só pode ser obra de forças reunidas."³¹²

A noção levantada por K. Marx de "forças reunidas" que ultrapassam de antemão o lugar do intelectual possui uma estranha correspondência com a formulação da noção de coalizão levantada por Cavaletti acerca de Benjamin. Löwy destaca como central esta noção de "forças reunidas" no projeto marxista da concepção de consciência de classe e conclui: "Estas forças [para Marx] são, de um lado, 'nós' (quer dizer, os filósofos críticos), de outro lado, 'o mundo' (quer dizer, o povo que luta); é todavia o tema da aliança entre a '*humanidade pensante*' e a '*humanidade sofredora*'. "³¹³

A coalizão, nesta perspectiva, deve transcender uma teoria que engendra externamente a práxis. Nestas formas de conceber o debate no jovem Marx, a *humanidade pensante* deve tomar consciência através da ação e das aspirações dos que sofrem. Segundo Marx: "É apenas no socialismo que um povo filosófico pode encontrar sua prática (práxis) adequada. E é apenas no proletariado, por conseguinte, onde se pode encontrar o elemento ativo de sua liberação."³¹⁴ A autoemancipação dos que sofrem parece ser a engenharia central na análise de Löwy da teoria da revolução no jovem Marx, quando diz:

"Marx pôde entender os rasgos comuns destas experiências e desenvolver uma teoria coerente com a tendência mais ou menos vaga e fragmentária até o comunismo e a autoemancipação; e foi capaz de entender e de expressar o movimento real do proletariado porque, desde 1843, queria 'dar ao mundo consciência de sua consciência... explicar-lhe suas próprias ações' e não inventar e impor um novo sistema dogmático."³¹⁵

³¹¹ Lowy, Michael. *La teoría de la revolución en el joven Marx*. Madrid: Siglo Veinteuno, 1973. (tradução nossa) p. 181.

³¹² Marx, K. Marx. *Oeuvres V*. pp. 209-211. Op. Cit. in Lowy, Michael. *La teoría de la revolución en el joven Marx*. Madrid: Siglo Veintuno, 1973. (tradução nossa) p. 76.

³¹³ Lowy, Michael. *La teoría de la revolución en el joven Marx*. Madrid: Siglo Veintuno, 1973. p. 78.

³¹⁴ Marx, K. *Oeuvres V*. p. 237. Op. Cit. in Lowy, Michael. *La teoría de la revolución en el joven Marx*. Madrid: Siglo Veintuno, 1973. p. 148.

³¹⁵ Lowy, Michael. *La teoría de la revolución en el joven Marx*. Madrid: Siglo Veintuno, 1973. p. 32.

A organização da classe e sua tomada de consciência está na sua autoatividade, na autonomia diante de qualquer teoria que se posicione a partir do exterior da práxis da classe. Dentro do paradigma da solidariedade, a *humanidade pensante*, ou é interna à *humanidade sofredora* ou não é. Externamente afiguram-se como aspirações, não se afirmam objetivos, princípios e estratégias. A classe não é em si. Sua consciência social não brota magicamente, nem se desenvolve como um reflexo automático de sua posição de despossuída dos meios de produção dentro do sistema econômico capitalista. Nem é engendrada de fora pela cabeça de algum filósofo, vanguarda, chefe de partido ou de um iluminado programa revolucionário.

Marcuse aborda, em seu *Ensaio para a libertação*, a questão de uma imagem da solidariedade como força elementar que existia no imaginário político dos anos 60 e 70. Mas busca ressaltar a marca distintiva de qualquer uso autoritário da solidariedade.

"Solidariedade e cooperação, mas nem todas as suas formas são libertadoras. O fascismo e o militarismo tem desenvolvido uma fatal e eficiente solidariedade. A solidariedade socialista é autonomia: a autodeterminação começa em casa - e isto é, com cada eu e o nós que o eu escolhe. O fim em vista deve naturalmente transparecer dos meios para o atingir, isto é: da estratégia daqueles que, dentro da sociedade existente, trabalham para a nova."³¹⁶

O que Cavaletti destaca no debate benjaminiano sobre a consciência de classe é que aquilo que diferencia a classe solidária da reação pequeno-burguesa é que o proletariado apenas se enxerga como uma massa compacta a partir de um antagonismo com uma representação exterior, a burguesia, contra a qual passa a agir, em vez de reagir; enquanto que internamente a solidariedade é a experiência pedagógica de uma distensão, uma atividade desinteressada de cada qual, onde a classe possibilitaria, através da organização, as capacidades de visualizar-se a si mesma. Ele cita o próprio Benjamin:

"Ela [a classe] cessa de ser dominada pela simples reação; ela passa à ação. A distensão da massa proletária é obra da solidariedade [*solidarität*]. Na solidariedade da luta de classes proletária a oposição morta e não dialética entre indivíduo e massa é suprimida; para o camarada, ela não existe."³¹⁷

Cavaletti ressalta que para a perspectiva dos opressores a massa é compacta, enquanto a solidariedade entre os oprimidos é uma distensão inesperada. O cinema militante está dentro do arco destas possibilidades de se fazer visível a solidariedade de classe na perspectiva de apossar-se dos meios de expressão que lhe foram expropriados; ele torna visível esta

³¹⁶ Marcuse, Herbert. *Um ensaio para a libertação*. Amadora: Bertrand, 1977. p. 119.

³¹⁷ Cavaletti, Andrea. *De la genèse des classes et de leur avenir politique*. Paris: Climats, 2013. p. 43.

distensão. Tomar os meios de produção e apossar-se da linguagem sequestrada, que proporia uma outra forma também de reapropriação da história. O despertar político da classe no cinema militante é uma atividade da consciência que atua como binômio da premissa da solidariedade inesperada. Esta é a expressão de um trabalho de autonomia crítica do indivíduo que supera as divisões e antagonismos que o separam de sua classe. Quando Olgária Matos constrói suas análises sobre a matriz pessimista da teoria crítica frankfurtiana em seu livro *Os arcanos do inteiramente outro - a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*, também reaparece esta idéia de ruptura de uma causalidade mecânica entre liberdade e necessidade. É na possibilidade da continuidade do agir, ainda que no desconsolo e no desamparo, que nasce a solidariedade. "A solidariedade nós só a conquistamos graças a desesperança."³¹⁸ A autoatividade da classe nasce de uma resistência sem ilusões. Para Andrea Cavaletti:

"Consciência de classe proletária e solidariedade são inseparáveis. É porque a solidariedade não tem muito coisa que ver com aquilo que cremos: um bom sentimento cristão. (...) Quando há solidariedade - uma solidariedade, que não saberia vir do exterior, e que não saberia esperar-se de ninguém - quer dizer quando as ligações de antagonismo se desfazem, há consciência de classe e vice versa. Quando não há nem solidariedade, nem consciência, não há classe, há somente a massa pequeno-burguesa com sua boa e velha psicologia."³¹⁹

O que Olgária Matos explora no trecho citado anteriormente e que cria uma problemática para o documento militante no debate que propõe Andrea Cavalletti, é que esta solidariedade de classe é uma exigência interna da classe. Esta exigência aparece com a presença de algo imprevisível dentro da situação, inédito como perspectiva de comunicação e reapropriação da linguagem. Há que se inaugurar um novo uso para o cinema militante. Na maior parte das vezes, o primeiro contato com a possibilidade da linguagem figura-se como uma consciência sem esperanças. Os documentos militantes, os manifestos, os panfletos são sempre o último suspiro de um grito sufocado. São a passagem do texto solitário em conflito com a ordem real: conflito romântico, para o gesto público e coletivo, sua essência política reside aí. Ela é o próprio reunir-se em desespero. A solidariedade é inesperada e desesperada, ao mesmo tempo imprescindível para o caráter de classe.

O que talvez conseguimos enxergar nas abordagens críticas que faz Kristin Ross sobre a história oficial das lutas da década de 60 e 70, assim como nos documentos militantes que acabam também sendo abordados e analisados, é que, em ambos, há este jogo de

³¹⁸ Matos, Olgária C. F.. *Os arcanos do inteiramente outro - a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. p. 253.

³¹⁹ Cavaletti, Andrea. *De la genèse des classes et de leur avenir politique*. Paris: Climats, 2013. (tradução nossa) p. 45

invisibilidade da solidariedade de classe de que fala Cavaletti. Em ambos, há este trabalho seletivo de supressão histórica do caráter classista, da solidariedade de classe e do despertar da consciência de classe.

O que Ross mostra é que a mistificação de maio, sua secularização, é operada como uma estratégia de domesticação política da memória, onde exalta-se o evento retirando-lhe todo o conteúdo político, retirando-lhe também o acontecimento violento. Na supressão da violência histórica e suas consequências reside uma violência fundadora da comunidade histórica francesa pós-68. A confiscação da memória é uma confiscação antes de tudo política e uma política de violência contra a memória. O trabalho com a memória privada, dentro deste discurso, e a figura da juventude como uma reserva de memória universal, aparecem em temporalidade efêmera, constituindo figuras de um drama da família nacional reconciliada que surge, como vimos, de um discurso da história oficial pela supressão das lutas operárias e anticoloniais. Ross destaca justamente que a solidariedade entre diferentes camadas sociais e o espaço comum das lutas políticas entre operariado francês, o movimento estudantil e as lutas anti-imperialistas foi seletivamente suprimido da memória nacional nos discursos de celebração dos grandes meios de comunicação. A supressão da solidariedade anti-corporativista dos setores mobilizados nos anos sessenta e setenta e todos estes aspectos levantados nos aproximam de compreender a construção de um discurso e de uma estratégia historiográfica que visa instaurar uma "repugnância diante de toda a ação política". Como coloca a autora, o posicionamento do protagonismo das lutas de maio a partir da juventude substitui as categorias tradicionais de classes sociais e os paradigmas das diferenças étnicas e sociais por diferenças etárias e geracionais, abstraindo todo conflito político, todo paradigma da exploração e da desigualdade social e substituindo-o por uma questão de moral e bons costumes. Não é à toa que muitas historiografias terminam por situar o começo, o ponto de origem do movimento da revolta estudantil, nas proibições de entrada masculina nas residências estudantis femininas de Nanterre, enfatizando de maneira sensacionalista seu caráter anedótico. Como diz Ross:

"O passado recente parece que foi perdido ou dissimulado, talvez mesmo confiscado. O crime reside nesta confiscação, na exclusão ou ao contrário na eleição de um grupo, aquele dos *experts*, para encarnar todo um movimento de massa. É um crime que autoriza a supremacia da ficção nacional contemporânea e da ordem estabelecida. O interesse de descobrir aqui o que foi perdido ou de designar os criminosos ou as forças responsáveis por esta dissimulação não é tanto de oferecer aos franceses uma outra 'imagem' de seu passado ou uma versão diferente de 68, senão o de desfamiliarizar, de re-estruturar sua própria experiência do presente."³²⁰

³²⁰ Ross, Kristin. *Mai 68 et ses vies ultérieures*. Paris: Éditions Complexe, 2005. (tradução nossa) p. 155.

As estratégias de domesticação da memória que se aplicam ao Maio de 68 parecem muitas vezes retornar como um reflexo condicionado em algumas análises sobre o cinema militante do período. O paradoxo da memória de maio é um índice histórico de seu incômodo: vemos como tudo que ficou de alguma forma atrelado à imagem de Maio também acaba marcado por estes traços reducionistas. Quando Ross refere-se à identificação de um crime original, nesta tribunalização e judicialização da história de Maio, ressalta uma historiografia que reproduz uma sociologia e uma lógica que ela chama de "policial", pois sinaliza suas correspondências com as perspectivas da lei e da ordem. Como aparece neste trecho.

"No curso deste período, a lógica policial consistia em separar os estudantes dos trabalhadores, em impedir os contatos, em encurralar os estudantes no Quartier Latin, ou ainda em impedir a interação estudantes-trabalhadores, (...). A violência com que esta tarefa foi realizada - quer fosse pelos delegados da CGT, por De Gaulle, pelo Partido Comunista Francês ou pela própria polícia - dá uma idéia da ameaça que uma tal política representava. Maio de 68 era menos ligado à identidade e aos interesses dos estudantes em si do que a uma disjunção desta identidade. Esta ruptura tomou a forma de uma abertura política à alteridade (representada pelos dois 'outros' clássicos da modernidade política, o trabalhador e o sujeito colonial), resultando na especificidade da memória histórica e política desta geração. (...) É esta disjunção que permite aos estudantes e aos intelectuais romper com a identidade de um grupo social determinado, com os interesses particulares, para acessar algo mais amplo, a política no sentido que Rancière a define, ou a aquilo que Maurice Blanchot identificou como a força específica de maio: 'Nesta ação dita estudantil, nunca os estudantes agiram como estudantes mas como reveladores de uma crise conjuntural, como portadores de um poder de ruptura que colocasse em causa o regime, o Estado, a sociedade'."³²¹

Este caráter revelador da solidariedade dos estudantes talvez seja uma das questões importantes para pensar estratégias que existem em relação aos documentos militantes. Ross contrapõe este debate sobre o arquétipo estudantil a um programa de televisão organizado em 1988 por Bernard Kouchner, antigo militante da União dos Estudantes Comunistas e co-fundador dos Médicos Sem Fronteiras, chamado significativamente de "*Le procès de mai*" (O processo de maio). Ela comenta sobre este programa televisivo.³²²

"Não basta que Maio seja uma revolução "inencontrável" (Aron) ou impossível; ela deve agora tornar-se um crime. Neste caso, bem entendido, não é a confiscação ou a dissimulação de Maio que constitui um crime, mas Maio ele próprio."³²³

³²¹ *Ibid.* (tradução nossa) p. 33.

³²² *Ibid.* (tradução nossa) p. 155.

³²³ *Ibid.* (tradução nossa) p. 155.

Este programa é bastante significativo, pois demonstra este esforço dos meios de comunicação de massa em sepultar qualquer sentido político para Maio que arranhe a imagem da atualidade presente.

"O programa adota o modo muito mais sombrio do processo: é preciso julgar Maio de 68. Julgar e dar um veredito? Em todo caso, ter a última palavra - coisa impossível para um historiador mas não para um juiz -, emitir uma avaliação final, o julgamento ético segundo a eterna divisão entre o bem e o mal, sobre um evento reformatado no presente como um crime, depois tirar lições desta história, sob a forma de máximas e de morais, às quais devemos nos conformar."³²⁴

Ross ressalta uma diferença entre querer reinaugurar uma outra imagem para o passado e o gesto de atualizar paradigmas do passado. Os documentos militantes transparecem esta condição, possuem um conteúdo de verdade que foi confiscado e um estatuto de intransmissibilidade que provém da solidariedade invisível de que falava Cavalletti. Diante deste estatuto de intransmissibilidade, o ato de construir um tribunal sobre os erros e acertos das estratégias políticas que residem nas obras acaba tornando-se forçosamente uma tendência. Esta tendência também possui um pólo gravitacional que busca afastar a análise dos extremos, na busca de uma visão de mundo reconciliadora da história. A identidade entre violência e política reintroduz o sentido da massa compacta das multidões enfurecidas, a percepção dos opressores de que falava Cavaletti se instaura sob o signo do medo e do apego à lei e à ordem. O *excesso* é a marca principal desta percepção do poder de ruptura. O *excesso* se torna a figura moderna bestializada da consciência social dos oprimidos e da solidariedade de classe para a cultura de massa capitalista. O excesso, quando não o puro delírio. A figura da consciência da loucura, como fica claro nas análises de Ross.

"Passamos sem transição para as cenas de carros virados e queimados no Quartier Latin. O que poderia ter acontecido? 'Que mosca mordeu a juventude francesa?' Se tomamos ao pé da letra, a questão sugere uma inexplicável susceptibilidade da parte de estudantes privilegiados, vivendo em um mundo próspero. O que poderia ter acontecido com a juventude francesa? Mas ela sugere também que as atividades dos estudantes são inexplicáveis, ao menos as que consideramos como o resultado de um contágio por um vírus exterior; a política, considerada como febre transmitida pelo ar ou por um inseto que se espalha do estrangeiro, constitui uma retomada dos esquemas largamente utilizados pelos meios dominantes nos anos 1960: 'A febre tomou o Quartier Latin' (*France Soir*, 11 de maio 1968), 'O vírus Cohn-Bendit' (*L'Aurore*, 13 de junho de 1968), etc. A primeira resposta deste programa é proposta por Kouchner, ele próprio animador (e, por sorte, o médico) de serviço. Ele oferece uma interpretação estritamente culturalista dos fatos, lembrando ao júri os aspectos arcaicos da França dos anos 1960; evoca, à guisa de exemplo, os códigos de vestimentas nos liceus e a falta de acesso a contraceptivos. 'A vida, diz ele, ia muito rápido,' a França tinha se industrializado muito rápido, e 'nós tínhamos esquecido de nos falar'. Era necessário parar um pouco, mesmo

³²⁴ *Ibid.* p. 155.

embaixo de uma barricada, para se falar.(...) Longe de simbolizar a contestação ou a divisão, a barricada aparecia aqui como aquilo que permite que o diálogo terapêutico tome lugar."³²⁵

A segunda parte deste programa possuiria o decisivo nome de "Os excessos de maio", tomando assim, a última palavra em matéria de domesticação ideológica das memórias de maio. Fica armado o tribunal e extraída a doença fatal da política que ameaçava com angústia um entendimento conformista de Maio. Mesmo as ações diretas de um movimento, resistindo com desobediência e rebeldia à repressão policial, escapam. E até os acontecimentos mais radicais, "na verdade", eram apenas uma vontade de "chamar atenção", uma "doença infantil". Ross traz o itinerário de uma verdadeira gestão social recuperadora da memória. As barricadas de Maio se tornaram divãs em um psicodrama coletivo de uma juventude entediada.

Não podemos esquecer que esta junção do vocabulário entre infantilismo e doença são categorias de análise que foram incorporadas nas bases da literatura e da teoria leninista. O *Esquerdismo: doença infantil do comunismo*³²⁶ de 1920 é uma das brochuras da teoria revolucionária marxista que iriam marcar esta associação entre extrema esquerda e uma consciência ainda não desenvolvida. A cultura de massa capitalista dos anos 80 e 90 não se constrange em recuperar o discurso leninista: ultra-esquerdismo e extrema esquerda passam a encarnar no imaginário coletivo o arquétipo de uma infância da consciência e, ao mesmo tempo, uma doença, um caso de saúde pública, um problema político reconfigurado sob a ótica e o vocabulário da patologia. Diria Lênin, "É uma infantilidade própria de intelectuais e não uma tática séria da classe revolucionária."³²⁷

Para Lênin, o "esquerdismo" é termo pejorativo, noção de uma esquerda que transformou seu radicalismo de princípios em patologia infectológica, ainda menos danosa que o oportunismo. Ambos, "esquerdismo" e oportunismo, refletem ameaças cuja base social provém dos contágios com a mentalidade reacionária da pequena burguesia e da intelectualidade nas fileiras das massas proletárias, frágeis massas vulneráveis a infiltração de dissidentes e divergentes.

A escolha da "intelectualidade" como o alvo gêmeo e identificado à origem de classe pequeno-burguesa também é um traço marcante do discurso. "Os 'esquerdistas' alemães queixam-se dos maus 'chefes' de seu partido e caem no desespero, chegando ao ridículo de

³²⁵ *Ibid.* p.156.

³²⁶ Lênine, V. I. *Esquerdismo: doença infantil do comunismo*. São Paulo: Estampa, 1977.

³²⁷ *Ibid.*

'negar' os 'chefes'.'³²⁸ Não entraremos na polêmica leninista com os alemães da década de 20, trata-se aqui apenas de destilar os alvos da associação entre as idéias de "esquerdismo", "juventude" e "doença". Buscar retratar os caminhos que ligam estas noções e investigar como e em qual dinâmica elas adquirem sentido no imaginário histórico político.

A primeira coisa a se destacar é que Lênin parece visar principalmente, no momento da escrita deste texto, a recusa dos "chefes". Recusa "ridícula", para Lênin, mas que revela sintomaticamente que o mais incômodo e intolerável para ele se dirige a este principismo da face antiautoritária dos comunistas de esquerda alemães - entre eles, luxemburguistas, espartaquistas e conselhistas. Mas apresenta, ao mesmo tempo, a resistência que partilhavam os ditos "esquerdistas" neste antagonismo à centralidade da luta institucional e da via parlamentarista.

A frase de Lênin que destacamos fica como uma marca da definição leninista do "desespero" esquerdista. Para ele, a loucura e o delírio esquerdista, sua doença e seu excesso se revelam no limite da recusa de toda autoridade, de todo "chefe", mas também de toda institucionalidade e na recusa do Estado. Não se distancia do que também nos coloca Marcuse:

"O novo radicalismo milita contra a organização burocrática comunista, altamente centralizada, e contra a organização liberal semidemocrática. Há um forte elemento de espontaneidade, mesmo de anarquismo, nessa rebelião, expressão da nova sensibilidade contra o domínio, intuição e consciência de que a liberdade e a necessidade de ser livre devem preceder a libertação. Daí, a aversão aos chefes instituídos e a todas as máquinas políticas, por muito esquerdistas que sejam. A iniciativa desvia-se para pequenos grupos, largamente espalhados, com alto grau de autonomia, mobilidade, flexibilidade."³²⁹

Este sentido pejorativo da palavra esquerdista, de que falávamos, esta alcunha e caricatura, irá marcar o arquétipo do militante pós-68, o termo designativo de Nova Esquerda desaparece e reina sozinho a alcunha leninista do "esquerdista". Ademais poderíamos ponderar que existe certa questão de perspectiva sobre o problema, como colocavam provocadoramente Gabriel e Daniel Cohn-Bendit, em seu *O esquerdismo, remédio à doença senil do comunismo*. Os irmãos Cohn-Bendit exploram o problema dizendo que:

"O esquerdismo tem uma história que se identifica para nós àquilo que há de revolucionário no movimento operário. Marx foi esquerdista em relação a Proudhon e Bakunin em relação a Marx. Lênin foi esquerdista na sua oposição à social-democracia reformista, e durante a revolução de 1917, em relação aos seus no comitê central e do comando político. Depois da revolução de 1917, a 'oposição operária'[oposição de esquerda], desvio esquerdista no seio do

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Marcuse, Herbert. *Um ensaio para a libertação*. Amadora: Bertrand, 1977. p. 119.

partido bolchevique, representava aquilo que havia de mais revolucionário no partido, como o anarquista Makhno, na Ucrânia, contra os bolcheviques. Esta é a pequena história do esquerdismo que continua até nossos dias."³³⁰

Trata-se aqui de tentar constituir uma tipologia das representações da figura do "militante esquerdista" dos anos 60 e 70. Richard Gombin, pesquisador francês, tentou realizar uma investigação sobre *As origens do esquerdismo*, diz:

"O esquerdismo, nesta ótica, aparece como uma prática revolucionária por todos os lados onde a luta de classe rompa o quadro pré-estabelecido das organizações tradicionais: por todo o lado onde estiver, é dirigida ao mesmo tempo contra o sistema e contra as direções operárias. Assim acontece nas greves selvagens, nas ocupações de fábrica, nos sequestros de patrões, nas organizações de base do chão de fábrica e nas empresas, até fora dos quadros sindicais e políticos existentes. (...) A teoria esquerdista, sobre a base desse gênero de prática, se propõe e propõe uma análise histórica e uma perspectiva totalmente novas. O socialismo não será mais um reordenamento da sociedade existente, mas um estado superior caracterizado pela autonomia dos grupos humanos. A prefiguração de uma sociedade emancipada será mais ou menos detalhada segundo o grupo e a nuance de pensamento (pois aí está longe de haver uma hegemonia total) mas todos os esquerdistas concordam sobre o princípio da autonomia que exclui por consequência, todos os esquemas autoritários, centralizadores, dirigistas, planejadores, ideológicos."³³¹

Vemos pelas pesquisas de Richard Gombin sobre o esquerdismo francês, que as raízes da árvore genealógica do militantismo radical de extrema esquerda na França tem braços em alguns pontos fundamentais. A predileção pelo trabalho de base, distante das direções e dos de cima, a opção pela autonomia organizativa da classe, a luta antiautoritária. Diz Gombin:

"Partindo da hipótese que uma sociedade apenas pode ser livre se for estabelecida livremente, os esquerdistas discernem na prática revolucionária contemporânea a tendência à autonomia das lutas, e o desejo instintivo de todas as direções e de todas as hierarquias ainda que fossem revolucionárias. (...) Tendo projetado o princípio de autonomia sobre a visão do futuro, tendo feito dele o próprio ser do movimento revolucionário, tendo buscado renovar assim o pensamento revolucionário na sua dimensão histórica, o esquerdismo desprende também uma concepção nova quanto ao conteúdo deste processo."³³²

Os esquerdistas, independente de seus matizes, reivindicam nas trajetórias históricas personagens de uma esquerda que foi mil vezes derrotada. Os situacionistas se inspiram em Karl Korsh e os conselhistas, os anarquistas em Bakunin, Makhno e a Revolução Espanhola; os trotskistas em Trotsky, a Quarta Internacional e as oposições dentro do bolchevismo. É um itinerário infinito e heterogêneo de dissidentes. Herdeiros de memórias de revoltas incompletas e não realizadas. Estas derrotas apenas nos brindam com uma secreta pureza, nos

³³⁰ Cohn-Bendit, Gabriel & Daniel. *Le gauchisme remède a la maladie sénile du communisme*. Paris: Seuil, 1968. (tradução nossa) p. 17.

³³¹ Gombin, Richard. *Les origines du gauchisme*. Paris: Seuil, 1971. (tradução nossa) pp. 21-22.

³³² *Ibid.* p. 23.

brindam com a hipótese de que o processo é mais importante que os resultados, pois há uma recusa da política pautada pela lógica da racionalidade técnica da eficácia. A vertente da extrema esquerda dissidente que manteve tanto a perspectiva revolucionária quanto a busca por um socialismo mais humanista e mais libertário sempre encarnou o estigma do militantismo e do esquerdismo. Hoje, na França, a mera menção à palavra "militante" evoca na maior parte das pessoas uma sensação de repulsa. Esta tese também visa profanar este estigma obscurantista. Tornou-se no momento atual para uma parcela específica da intelectualidade uma expressão pejorativa. Seria importante neste contexto obscurantista, buscar refletir sobre a trajetória histórica da forma manifesto e da forma panfleto dentro da cultura política. E também sobre os sentidos do militantismo para a história das trajetórias das correntes de pensamento.

O cinema militante e o trabalho para poder definir seu sentido e sua importância dentro dos estudos de cinema dependem também de uma desconstrução da plataforma normativa de interpretação dos gêneros cinematográficos, buscando não recusar qualquer fenomenologia do discurso, nem a investigação ensaística que visa atravessar os percursos historiográficos dos autores.

4.2. *A embaixada* (1973) e a cantiga do exílio

"Las palabras entonces no sirven, son palabras...
Manifiestos, escritos, comentarios, discursos
humaredas perdidas, neblinas espantadas
que dolor de papeles que ha de llevar el viento
que tristeza de tinta que ha de borrar el agua
Las palabras entonces no sirven, son palabras...
Siento esta noche heridas de muerte las
palabras."³³³

Rafael Alberti

"O que significa 'fracassar', quando se trata de uma sequência da História em que essa ou aquela forma da hipótese comunista é experimentada? O que quer dizer exatamente a afirmação de que todas as experiências socialistas sob o signo dessa hipótese 'fracassaram'? Esse fracasso radical, isto é, exige o abandono da própria hipótese, a renúncia de todo problema da emancipação? Ou é apenas relativo à forma, ou à via, que ele explorou e em que ficou estabelecido, por esse fracasso, que ela não era a forma certa pra resolver o problema inicial?"³³⁴

Alain Badiou

"Sem renunciar às suas metas revolucionárias, as forças populares souberam ajustar a sua atuação à realidade concreta das estruturas chilenas, encarando os revezes e os êxitos não como derrotas ou vitórias definitivas, mas como marcos no duro e longo caminho da emancipação."³³⁵

Salvador Allende

"Porque desta vez não se trata de trocar um presidente, será o povo que construirá um Chile bem diferente."³³⁶

Quilapayun

Marker é um artista fascinante, labiríntico e misterioso. Como de várias formas vem sendo difundido, esta personagem intrigante e insondável sempre buscou embaralhar as pistas de seus itinerários. Por isso, presta-se de muitas formas a inumeráveis equívocos. Multiplicam-se trabalhos apressados em etiquetar nosso inclassificável autor. Já florescem criativos avatares e identidades paralelas, por exemplo, um Chris Marker entre o

³³³ Alberti, Rafael. , "Nocturno"(1937), canção gravada por Paco Ibañez.

³³⁴ Badiou, Alain. A hipótese comunista. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012. p. 9.

³³⁵ Allende, Salvador. "O Chile forja o seu próprio destino" (discurso pronunciado no Estádio Nacional de Santiago do Chile em 6/11/1970) in Allende, MIR, Pedro Vuskovic, Rossana Rossanda e outros. *Socialismo no Chile?* Coimbra: Temas do nosso tempo, 1972. p. 57.

³³⁶ Quilapayun, "Himno de la Unidad Popular".

"neomarxismo" e o "pós-marxismo",³³⁷ como é o caso do crítico inglês Gavin Keeney, que escreveu o livro *Dossier Chris Marker: The suffering image*. O trabalho de Keeney é, de qualquer forma, instigante, possui o mérito de colocar em questão debates políticos contemporâneos como o movimento *Occupy Wall Street* na sua maneira de interpretar Chris Marker e também debates sobre autores da filosofia pós-estruturalista francesa. Keeney situa Marker como um "crítico da ideologia", criando esta nomenclatura específica, que o coloca entre um "pós-marxismo" pós-estruturalista francês e um "neomarxismo", indentificado à Pierre Bourdieu e Emmanuel Levinas.

Outro caso é o do Marker identificado ao pensamento do "eurocomunismo", proposta desenvolvida pela pesquisadora Carolina Aguiar,³³⁸ que faz um trabalho de fôlego sobre as obras cinematográficas da história do cinema chileno e também das obras sobre o Chile de Marker, mas opera, ao mesmo tempo, problemáticas identificações. Não poderemos desenvolver aqui o longo percurso de formulações da autora. No entanto, acreditamos poder sintetizar que sua visão é a de que Chris Marker, em sua cinematografia, faria uma "auto-crítica da esquerda" relativa à falta de unidade resultante das divergências, consequência do equívoco da *Unidad Popular* chilena em suas alianças com os "esquerdistas". No discurso fílmico de Marker haveria explícita uma simpatia tanto pela "via chilena ao socialismo", quanto por uma recepção "mediada" francesa, de uma "via europeia", avatar político francês do *eurocomunismo*. Ela diz:

"Nesse sentido, as questões colocadas por Chris Marker dialogam com outras discussões realizadas no seio da esquerda européia, que apontavam para a emergência de um *eurocomunismo* no continente. Apesar desse termo não ser empregado no filme, ele é o pano de fundo para entender a visão do realizador sobre o programa comum do PCF e do PSfrancês, bem como o papel da Unidade Popular chilena nesse debate."³³⁹

Fica este desafio de avançarmos investigando sobre como nos posicionar nos debates de interpretação sobre o significado desta etiquetagem política e o que eles representam para os estudos da cultura cinematográfica na obra markeriana. Preferimos também fazer apontamentos mas, ao mesmo tempo, defender sempre um posicionamento aberto, pensando que, de fato, Chris Marker debate com muitas das constelações políticas que se dão no século XX como um todo e com o *eurocomunismo*, talvez um neo ou pós-marxismo também. No

³³⁷ Keeney, Gavin. "V. Post-Marxism and Neo-Marxism" in *Dossier Chris Marker: The suffering image*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2012. p. 17.

³³⁸ Aguiar, Carolina Amaral de. "O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França". Tese de doutorado: Sob orientação de Marcos F. Napolitano. p. 357.

³³⁹ *Ibid.* p. 340.

entanto, pode ser mais complexo rastrear sua linhagem política do que atribuir-lhe este ou aquele epíteto, ou alinhar-lhe por paralelos eventualmente arbitrários com esta ou aquela corrente.

Uma ressalva possível seria a necessidade de, a princípio, trabalhar com negativas. Uma delas é, como vimos ao longo desta tese, a hipótese de um posicionamento anticapitalista e de repulsa ao Estado-centrismo, o que afastaria Chris Marker de propostas como o "eurocomunismo".

A voz over

O filme de Chris Marker que trataremos é *L'Ambassade* [A embaixada], realizado em 1973-1974, dá-nos a possibilidade de desenvolver esta hipótese. Filmado em super-oito, são pessoas chegando e se instalando de passagem em uma embaixada. Estas pessoas irão, durante o percurso do filme, passar alguns dias dentro de um apartamento. Destacamos a importância do comentário em voz *over*, que ocupa o nervo central da narrativa e, ao mesmo tempo, desenvolve um percurso que desconstrói implacavelmente a ação das personagens. Costura e descreve sua ação, depois desfia e expõe sua tessitura social e política, que vai se insinuando a cada passo do filme.

Em *A embaixada* não há nenhum momento de som direto. Assim, a película será inteiramente marcada pela descontinuidade entre o áudio e a imagem. O narrador nos informa tratem-se de refugiados políticos de um golpe militar, em um país não enunciado. É um curta-metragem de 21 minutos, muito pouco difundido e discutido, que poderia ser chamado de o antepassado do "falso documentário", do "docu-drama", "doc-fic" (inventaram-se mil epítetos para este "gênero" cinematográfico, sendo que nenhum se consagrou com efetiva unanimidade). Para os mais antigos, como Dziga Vertov, uma forte referência dentro do imaginário da cultura cinematográfica markeriana, falava-se simplesmente de *documentário poético* e talvez este termo também seja apropriado para Marker.

É evidente que tal embaixada se apresenta imediatamente como uma zona de exceção tal qual eram as embaixadas chilenas, refletindo o êxodo provocado pelo monstruoso golpe pinochetista, onde a regra foram os centros de extermínio. O filme é contemporâneo ao golpe militar chileno, diversos elementos apontam para isso e assim, durante o seu percurso, pensamos estar o tempo todo numa embaixada no Chile. Vemos poucas imagens que mostram o exterior da embaixada, até que, ao final de uma curta panorâmica revela-se o rio Sena e a

torre *Eiffel* e, subitamente, despertamos para o fato de que estamos em Paris e de que aquilo é um filme de ficção. Foi filmado na França e em solidariedade aos refugiados chilenos que permaneceram encarcerados nas embaixadas e ameaçados por meses no Chile, após o golpe.

Chris Marker coloca em evidência e estampa, logo na primeira frase do comentário em voz *over*: "Isto não é um filme. São anotações feitas no dia a dia. Na verdade, comentários e outras anotações, tomadas quando eu não filmava." Assim, primeiramente, o filme é evocado como um não objeto de cinema. Enuncia seu paradigma, afirma-se como estrangeiro a si próprio. Apátrida em seu gênero e desterrado de sua linguagem, identifica sua forma com seu conteúdo de perseguidos políticos numa embaixada, confessa sua invisibilidade, sua intransmissibilidade. Um filme que se recusa a ser simplesmente um filme e é também o diário de uma fuga desesperada, ao mesmo tempo, melancólica. A afirmação guarda a negatividade que re-invoca a problemática do gênero documentário como espaço do documento. Na busca por assumir formalmente a violência arquivar se chega ao âmbito da própria anulação do filme: ele não é. É um testemunho do inexistente que transita entre a verdade, a memória e a obra cinematográfica. Busca erguer-se como uma verdade diante da ficção, mas através da ficção. O filme é o diário, o documento extraído da experiência como testemunho vivido em anotações cinematográficas clandestinas, militantes fadada ao desaparecimento.

Aponta, ademais, para a hipótese de que é apenas pela desconstrução das conformidades estilísticas e pela desconstrução da normatividade tradicional do gênero cinematográfico que se pode recriar a linguagem e reposicionar o cinema. Dessa forma, passa a se alinhar com a tradição experimental das vanguardas históricas – de refuncionalização social da arte e de politização da arte. Ou seja, o filme se aproxima de uma arte autocrítica e reflexiva que recusa a passagem automática da obra de arte da autonomia burguesa para condição de mercadoria. Reivindica a tradição de uma grande recusa dirigida pela arte moderna contra a modernidade capitalista.³⁴⁰

Em um segundo momento, é importante destacar como fica marcante neste estilo cinematográfico a filiação intrínseca de Chris Marker em relação aos pressupostos do entroncamento da matriz francesa do debate sobre cinema e literatura. Fica também patente sua incontornável fortuna crítica, que ficou marcada pelos textos dos autores Alexandre

³⁴⁰ Ver Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*, São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2008. p. 57.

Astruc, Jean Vigo e André Bazin,³⁴¹ sendo de Astruc a noção de *Camera stylo*, a câmera caneta, escrita cinematográfica como encruzilhada entre literatura, teoria, ensaio e fotografia. De Jean Vigo retira a noção de "ponto de vista documentado" do "documentário social" como um posicionamento e de Bazin, a noção de "ensaio poético documentado", da inteligência verbal markeriana, da montagem horizontal que vai da orelha ao olho, do texto falado para a imagem.

A *embaixada* se passa na experiência de confinamento e no quadro fechado de pequenas salas, quartos e cozinha. A embaixada é um não lugar. Um lugar *in sursis*, uma passagem que suspende o tempo e o espaço. Na embaixada instala-se um estado de exceção, um tempo suspenso, um estado de angustiada espera que reflete o outro gigantesco estado de exceção que se avizinha sufocante ali fora. Como figura na cena em que um refugiado, tentando entrar correndo na porta da embaixada, é preso, ao som de tiros, que não escutamos, pelos militares chilenos. A imagem do espaço do perseguido político, que alojado nesta embaixada, habita um lugar estrangeiro dentro de sua própria pátria, evoca uma temporalidade erguida sob uma dialética da suspensão. O filme cria um estado de anomia do espaço e de suspensão do tempo.

Este momento trágico do golpe figura mais marcadamente nos tempos de silêncio do filme, que são intercalados com as passagem das anotações, os comentários do narrador criando um ritmo particular, marcado. Lugar de balanços e autocríticas, um fragmento das derrotas, mas também um lugar da utopia viva e resistente, um lugar de intervalo e de passagem. O recurso de câmera utilizado é o enquadramento fechado e o *close-up*, primeiramente nos rostos aflitos dos exilados políticos, que se torna a constante do filme, o que sugere uma intimidade, mas também uma clausura. Personagens que, nos momentos de tédio, parecem, em seu olhar, buscar fugir das angústias da perseguição política, que ronda soturna o ambiente da embaixada, mas que também arde ausente no Chile tão distante e tão próximo que se impõe ali fora, na realidade e na ficção.

Também aqui surgem as "mãos", esta imagem tão cara à poética markeriana, como em *Le fond de l'air est rouge* de 1977, que possui suas partes divididas entre "Mãos frágeis" e "Mãos cortadas". É comum no estilo markeriano que se utiliza das imagens das mãos como *leit-motifs* evocatórios que sempre remetem, de alguma maneira, para a problemática da *práxis*, único critério da verdade, imagem mais absoluta da ambivalência. As mãos que

³⁴¹ Astruc, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde" in *L'Écran français* 30 de março de 1958/ Vigo "Vers un cinéma social, à propos de nice" (Palestra de apresentação do filme em 14 de junho de 1930) e André Bazin em "Chris Marker" (Radio cinéma télévision 9 de fevereiro, 1956).

matam, as mãos que fazem viver o mais delicado gesto de ternura, como o carinho ou o cuidado, como trabalhamos também no mestrado.³⁴²

Marker preferia que o filme, ou que aquela ficção não fosse mobilizada por uma situação tão trágica: "Eu preferiria que ele tivesse sido feito em outro lugar que não uma embaixada, e com outros personagens que não refugiados políticos".³⁴³ O comentário é irônico, pois o filme não é filmado em uma embaixada, mas aqueles bem poderiam ser os refugiados políticos chilenos que chegavam às centenas na França, naquele mesmo setembro sangrento de 1973. Este filme seria, de alguma forma, aquele outro filme frustrado que Marker gostaria de ter feito quando visitara o Chile do auge da UP (Unidade Popular), como fotógrafo de *set* com a equipe de Costa-Gravas para a filmagem de *Estado de sítio*. Naquele momento, Marker queria fazer um filme sobre Allende e o Chile da Unidade Popular. No entanto, assistira ao filme de Patricio Guzman, *Primeiro Año*, e pensara que o filme deveria ser realizado pelos próprios chilenos. Restou um filme por fazer, que mostrava a apoteose de um movimento de massas que agora, em *A embaixada*, era reduzido ao exíguo espaço do êxodo destes lugares de passagem.

O mantra do exílio

Mas o enquadramento fechado de câmera recoloca o velho preceito baziniano "*le cadre est un cache*", ou seja, todo enquadramento também oculta um fora-de-campo, um contra-plano, um mundo circundante ausente. Aquilo que mira, a câmera que dirige o olhar, que condiciona um enxergar, também subtrai. Ou também, como ocorre na proposição em filosofia, *toda determinação também é uma negação*.³⁴⁴ Jean-Louis Comolli trabalha este duplo caráter do enquadramento fechado que, ao enquadrar, simultaneamente, mostra e oculta, e sugere um espaço ausente, que fica ao redor, no contra-campo. Comolli ressalta, em seu trabalho teórico que quanto mais o quadro mantém-se parado, mais invoca a ausência de um contra-plano. Este invocar de um espaço ausente que existe no quadro fechado sugere a expectativa subjetiva no espectador de uma continuidade temporal. Esta sugestão se dirigiria, em algum momento, a um espaço oculto, invisível, mas existente. Diz Comolli:

"O que seria mais vibrante, mais materializado que estas quatro linhas, horizontais e verticais, que têm o poder confuso de separar o visível do invisível? Mas não. (...) o ocultamento é ativo,

³⁴² Ver em Chris Marker e as barricadas da memória, em torno de '*Le fond de l'air est rouge*' (1977).

³⁴³ Ver roteiro de *L'ambassade* (1973).

³⁴⁴ Ver em Spinoza, B. Op. Cit. in Engels, F. *Anti-Düring*. Parte I, Cap. XIII.

ele não é consciente. Portanto, a experiência dos espectadores vai logo ensinar-lhes que o fora-de-campo não é nada além de um fundo de espaço oculto: que é temporal, que a ausência não é nada mais que a iminência de uma presença, sua promessa ou ameaça,³⁴⁵ sua espera e seu arrependimento."³⁴⁶

Poderíamos dizer, com ele, que todo quadro que mostra também dissimula e oculta um livre uso do mundo para apresentar um novo uso, um uso inaudito, um campo ausente do possível – ou para falar com Giorgio Agamben, um uso profano do mundo. Comolli ainda coloca em outra passagem, mais ao fim de seu ensaio:

"Mostrar que não podemos tudo mostrar, é colocar o espectador num lugar real em relação à totalidade do espetáculo, de mostrar que o mundo não é 'todo-visível', que ver é ver para além do quadro, ver que existe um fora-de-campo que não está no quadro. O fora-de-campo não é somente o quadro que oculta mostrando, é tudo aquilo que existe fora da possibilidade da visão, fora do lugar do espectador, aquilo que não se torna imagem (e portanto não faz espetáculo), o fora-de-campo de toda imagem. (...) este fora do filme é o outro nome do real."³⁴⁷

Filmado em super-oito e realizado em um apartamento que pertencia à pintora Lou Laurin Lam, LLL, esposa do pintor cubano Wilfredo Lam, que interpreta a personagem "Lou", a secretária da embaixada, os dois formam um casal de amigos antigos do cineasta. Este filme de Marker tem um processo de produção que se parece com uma reunião de amigos num apartamento e a filmagem do cotidiano deles, quase um pequeno acampamento. Esta atmosfera sobrevive como índice de precariedade dentro do filme.

Um grupo heterogêneo, que compreendia verdadeiros refugiados chilenos como a personagem Jeanne. Ela motiva este nome que evocamos: *mantras do exílio*. Esta personagem marcante, com seu filho Jonas ao colo, aparece sempre cantando as canções da luta do povo chileno, aqueles que conhecem as canções reconhecem pela leitura labial, no entanto, a canção já se faz clandestina, ela já está ausente. Trata-se de "*El pueblo unido jamás será vencido*", de Quillapayun e de Santiago Ortega Alvarado, onde se diz "Já avançam bandeiras de unidade e você virá marchando junto a mim/ e assim verá teu canto e tua bandeira florescer". E no entanto nada escutamos do áudio do filme. Ela diz: "De pé, cantar que vamos triunfar" e, no entanto a canção está ausente e a derrota já está dada, o florescer interrompido, as bandeiras já foram rasgadas, seus companheiros estão ou mortos ou nos estádios ou partindo em exílio nas embaixadas. Acompanhada de um sorriso mudo, a vitória já passa ao plano da memória, de um mito desconstruído, um sonho em suspenso, rodeado de pesadelos.

³⁴⁵ No limite, filmes como *A bruxa de Blair* também são depositários destes recursos filmicos.

³⁴⁶ Comolli, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. Paris: Verdier, 2009. (tradução nossa). p. 33.

³⁴⁷ *Ibid.* (tradução nossa). p. 115.

Essa ausência do canto faz escutar também um extra-fílmico via a marcação do silêncio, a descontinuidade entre as bocas que falam na imagem e a ausência do som. Tal qual o fora-de-campo de que falava Jean-Louis Comolli, inaugura-se assim uma outra ausência, que é também a iminência de uma presença. A iminência de uma ausência - a da *vitória chilena* de Allende e a da iminência de uma presença - a da *derrota chilena*, a antecipação do massacre de Pinochet.

Como foi o caso emblemático do músico Victor Jara, outro cantor e compositor chileno emudecido. Jara foi preso pelos militares, levado ao estádio nacional, quebravam-lhe os dedos e exigiam que tocasse o violão e ele persistia, até que o fuzilaram. Vemos que para além de um fora-de-quadro, Marker mobiliza um fora-do-áudio metonímico. Jara foi emudecido, tal qual o filme, tal qual Allende e tal qual o Chile revolucionário. Há uma constelação de emudecimentos que emana do filme. É como se o uso mudo da canção se transformasse em movimento formal e estilema metonímico: expressa uma intransmissibilidade do trauma. E apenas a *voz-over*, sem nenhum momento de som direto, com as anotações comentadas de um narrador-cinegrafista desconhecido, que poderia permitir a legibilidade autêntica da narrativa. Ou, poderíamos dizer, trata-se de um discurso livre indireto, de uma câmera subjetiva.

Percebemos que as escolhas formais do autor apontam para a hipótese de uma incomunicabilidade da tragédia vivida pelos refugiados, como se apenas a partir do entrelaçamento entre intervalos que intercalam o silêncio da embaixada e o comentário de um narrador que critica a imagem, se pudesse criar uma nova legibilidade do mundo. Nesta forma de legibilidade crítica fraterna que Marker apresenta para o cinema, uma cinematografia que aponta para a idéia de que é apenas sugerindo aquilo que está ausente é que se compreende e se restitui legibilidade social às imagens apresentadas. Há uma totalidade política e social ausente que funda e condiciona a própria existência das imagens, a passagem entre a ficção e a realidade se dá neste perímetro expressivo, nesta fronteira e neste intervalo, entre silêncio e comentário. A *voz-over* diz:

"Jeanne compõe e interpreta canções muito belas. Ainda há uma semana ela cantava em público diante de milhares de pessoas que seguiam seu ritmo, foi apenas nesta noite que pensei que isto também estava acabado e que ela nunca mais cantaria daquela maneira. O passado é como o estrangeiro, não é uma questão de distância, é a passagem de uma fronteira."³⁴⁸

³⁴⁸ Ver roteiro de *L'ambassade* (1973).

Marcadamente no filme *A embaixada*, a canção do exílio é um mantra que se canta em silêncio, ele demarca estas fronteiras, localiza a ausência crescente de uma derrota que já está dada e já é um passado, é a própria passagem do tempo que fica em movimento. A dor da perseguição e da ameaça da repressão, em Marker, é uma dor relegada à clandestinidade de uma voz interior, ausente do espaço comum. Contraposta ao espetáculo do visível e arrancada do espectador, sequestrada como nossos mortos e desaparecidos políticos, condenados ao duplo extermínio do esquecimento, aquele do extermínio e aquele do esquecimento do extermínio. As dores que na memória seletiva se ocultam tornam-se dor privada, ferida da memória individual, separada no campo da vida privada. Desta forma, a memória seletiva como negatividade da situação da embaixada é colocada em evidência formalmente – como uma memória política e refuncionalizada em estilema artístico. Sendo que o uso do procedimento de descontinuidade entre som e imagem, poderíamos dizer, gera uma poética da resistência, pois oferece a figuração poética e viva deste emudecimento, destas expectativas postas em suspensão.

Há uma personagem no filme de nome Maria que vive, naquele momento, o terceiro golpe militar, em diferentes países. Ela é a figuração de uma matriz internacionalista e demonstra, através da história pregressa de sua personagem, que este ou aquele golpe não são casos isolados. Também repõe o efeito de estranhamento que aponta para o extra-filmico. Os golpes militares e o totalitarismo avançam a passos largos pela América Latina, provocam uma visão de conjunto para o sombrio futuro do continente durante a guerra fria. Não à toa, é a sua personagem que mais tarde vai ler o futuro na borra de café, um dos poucos momentos em que, de acordo com o comentário, a angústia não está lá.

Um personagem mais idoso deita e dorme no chão, é Volodia. Ele e seu filho passaram a noite queimando documentos políticos para que não caíssem nas mãos dos militares. O filme vai comentando o que se passa e são notas soltas sobre o dia a dia da embaixada. Arrumar os quartos e salas, colocar colchões, preparar a comida, tomar café, etc... Se apresenta como um diário. São as ações de suas personagens, aparentemente banais, mas que se situam no turbilhão das tempestades históricas, no coração de seu tempo, são cerimoniais da pequenina solidariedade e de despedida de uma vitória que se tornou efêmera.

As coisas mais simples da solidariedade coletiva cotidiana de um grupo apinhado em um apartamento vão tomando proporções gigantescas. Diz o narrador: "Quinta feira, a coletividade se inventa, uma vida de náufragos". Grupos de estrangeiros, de diversos países, vão chegando e subitamente começam os relatos, a necessidade de falar e de testemunhar o

horror, a febre da palavra. Uma palavra novamente ausente, no silêncio, apenas quebrado pelo narrador. Carole conta a espera de um contra-ataque, a invasão de militares nas casas de militantes, os estupros. O narrador relata reproduzindo os diálogos, num estilo visivelmente literário, seco e abrupto.

Nos silêncios longos e marcantes, os personagens parecem ter ar pensativo. O "urso da angústia" ataca sua fala e exila duplamente sua palavra já exilada. Sentimos formalmente o sufocamento da realidade sobre a possibilidade dos debates. "Sinto esta noite feridas de morte as palavras" como diz Rafael Alberti, poeta espanhol, na canção "*Nocturno*", tão bem cantada por Paco Ibañez, ele também, outro exilado espanhol perseguido pelo franquismo fascista. Cantando sobre a impotência do texto político diante da repressão e anunciando a necessidade da ação.

A câmera, também fora de quadro, compartilha desta sensação de impotência da palavra ferida. A *voz-over* comenta: "Eu receava que minha câmera parecesse indiscreta, mas a indiferença dos outros mostrava que ela era derrisória." A representação aberta do narrador, como cinegrafista presente e cúmplice desta fuga de uma repressão política irreversível, evidencia o processo de produção da obra, também cúmplice desta sensação de que tudo é irrisório e de que o naufrágio é da totalidade histórica. Este gesto do narrador quebra a quarta parede e coloca o autor não só como produtor, mas também como testemunha, cúmplice e sujeito. Reposiciona o autor como uma presença ausente, um fora de campo que se faz contraponto sistemático de uma realidade catastrófica cuja presença/ausência é iminente e fantasmagórica. Ao sair da embaixada a iminência, o risco da repressão está por todo lado e é o próprio *cameraman* e sua pequenina película e câmera de super-oito que podem desaparecer em um centro de torturas, a qualquer momento. Ainda que tudo isso seja uma ficção, a busca por imprimir ao filme esta sensação demonstra o esforço humanista markeriano da igualdade do olhar.

O extra-fílmico e o quadro fechado

A realidade como extra-fílmico fulmina o quadro fechado. As imagens correm o mesmo risco que suas personagens, o risco do extermínio e do esquecimento do extermínio. Como é o caso de Mike, o fotógrafo, um duplo do cineasta. Diz o narrador: "estas imagens de nós permanecem em *sursis*, como nós. (...) Como em todas as prisões nos imaginamos a falar de alhures falando, na verdade, sobre o antes." O comentário, que questiona o estatuto da

imagem, transforma a forma artística em forma auto-reflexiva. O comentário transforma a obra em paradigma comum entre o autor e as personagens, recolocando aquilo que Marker, no filme "*Sans soleil*", chamava de "*l'égalité du regard*"[a igualdade do olhar]. A imagem cai na clandestinidade junto àquilo mesmo que ela registra.

O filme *A embaixada* (1974) continua uma tradição desenvolvida também *Longe do Vietnã* (1967) de uma cinematografia que é também um posicionamento político. Vemos esta constante política revolucionária em Chris Marker, reunindo cineastas para potencializar espaços e interlocuções de solidariedade internacionalista. Foi assim com a revolução cubana, no filme *Cuba si* (1962), também assim com a luta anti-imperialista no Vietnã com *Longe do Vietnã* (1967), com os Palestinos e o socialismo germinal do Kibutz em *Descrição de um combate* (1966), com Douglas Bravo em *Os caminhos da fortuna* (1966), de Peter Kassovitz, na Venezuela e com as lutas anticoloniais na África em *As estátuas morrem também* (1953), com o movimento estudantil de Kashima, no Japão em *Kashima Paradise* (1969) de Yan Le Masson e Bénie Deswarte, com as vítimas dos campos de concentração em *Noite e neblina* (1949) e seriam inumeráveis os casos possíveis de se comprovar esta tendência de engajamento na prática artística de Chris Marker.

Poderíamos dizer que *A embaixada* é também, de alguma forma, *A chinesa* de Chris Marker. Pois é um filme que tenta expressar a solidariedade internacionalista com pouquíssimos recursos, na urgência do acontecimento histórico, na consciência de seu tempo e na autocritica do presente. Um filme de apartamento, poderíamos dizer, como *A chinesa*, de Godard, cuja ênfase do protesto depende da superação criativa e inconformista da forma artística, que é vítima por sua vez da precariedade dos meios técnicos, pois é colocada em prática na dinâmica de produção contra-hegemônica militante e coletivista. É um filme de urgência, realizado à distância, no apartamento francês, mas dirigido aos desastres mundiais.

Depois de feita uma análise formal panorâmica, entro em alguns pontos dos debates políticos que o filme suscita. Em entrevista feita por *e-mail* pela pesquisadora Carolina Amaral, Marker afirma que os personagens filmados eram pessoas amigas, militantes pró-israelenses e pró-palestinos que debatiam ardentemente naquele momento. No entanto, no filme, o narrador evoca o debate sobre o golpe no Chile e os vários posicionamentos entre comunistas, a Unidade Popular e a extrema esquerda. Marker refere-se sumariamente no *e-mail* a um debate entre "esquerdistas" e comunistas.

A embaixada é um filme que dialoga mais estritamente com dois outros filmes posteriores de Marker, "*A espiral*" (1975) e a última parte de "*O fundo do ar é vermelho*" (1977), chamada: "Do Chile ao quê... Ao fato?". É notável em todos estes filmes uma recorrente situação de derrota de modelos de processos revolucionários que vão sendo questionados. A via armada cubana e a via democrática chilena polarizam-se neste debate. Estes filmes de Chris Marker passam-se em contextos de derrotas políticas, tanto da via guerrilheira, que morre com o isolamento de Che e com a institucionalização da revolução cubana, quanto de Maio de 68, quanto dos operários, quanto da via democrática chilena com o golpe de Pinochet. Todos estes filmes, de alguma forma, buscam questionar e visualizar problemas da unidade da esquerda e da derrota da unidade e da esquerda. A falta de unidade da esquerda aparece para muitos, de várias formas, como um problema que abre campo para a reorganização da direita.

A reflexão da derrota

Em tese recente, já citada, a pesquisadora Carolina Aguiar defende que a *lição chilena* proposta nestes filmes de Chris Marker em surgem as questões relativas a UP seria próxima das posições de Carlos Altamirano, ex-secretário geral do PS durante o governo Allende. Diz Aguiar:

"Ao apontar as divisões internas da esquerda como uma característica problemática deste campo político, julgando-as responsáveis pelo fortalecimento de seus inimigos, Chris Marker aproxima-se dessas abordagens que visavam a alertar a esquerda francesa sobre os perigos das divergências, utilizando para isso o caso chileno. Em *L'ambassade*, a solidariedade inicial entre os refugiados é quebrada por eles mesmos, após alguns dias de convivência reclusa. O narrador se declara envergonhado por testemunhar tais desentendimentos, como se a 'lição' dada pelo golpe não tivesse sido aprendida, preferindo deixar de gravar a cena a mostrar a fraqueza das correntes de esquerda."³⁴⁹

A autora defende que o apelo de Carlos Altamirano pela unidade da esquerda, levantado num discurso feito na França, em 1974, para membros do PS francês, depois do golpe, se assemelhava ao de Chris Marker. Altamirano nesta ocasião dizia e, ela cita:

"Em nenhum país onde as forças de esquerda estarão pulverizadas e diversificadas será possível conquistar a vitória (...) É por isso que nós, nós estamos mais preocupados do que

³⁴⁹ Aguiar, Carolina Amaral de. "O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França". Tese de doutorado: sob orientação de Marcos F. Napolitano. pp. 273- 274.

qualquer um em elevar o nível da união das forças populares e das forças socialistas do Chile."³⁵⁰

No entanto, o uso específico desta polêmica fonte histórica, um testemunho tão implicado no acontecimento, como é o caso de Altamirano, talvez provoque uma situação problemática. Seria interessante destacar que não se pode abstrair a trajetória ulterior desta personagem política, que foi carregada de viradas ideológicas, sendo Altamirano um dos arquitetos da passagem dos socialistas chilenos para o social-liberalismo. Mas antes é importante lembrar que muitas das forças políticas na época defendiam a unidade da esquerda. Este discurso da unidade não era, de nenhuma forma, uma exclusividade de Altamirano, nem no Chile, nem na França. Ainda que com outros matizes, com outros termos e com projetos políticos distintos foi utilizado por amplos setores, tanto entre os comunistas quanto na extrema-esquerda. Valeria a pena nuançar sua diversidade para aprofundar o dilema. Por exemplo, Miguel Enriquez, secretário geral do MIR [*Movimiento de la Izquierda Revolucionaria*], dizia em 1 de novembro de 1971:

"A única alternativa hoje no Chile é entre socialismo e o fascismo. E envolve-nos a todos... Apesar das divergências, o MIR não tem a intenção de ir até uma ruptura com a Unidade Popular. Era o que as classes dominantes queriam. Como alegraria a imprensa reacionária que a esquerda se envolvesse numa luta fratricida. O MIR procura a unidade de todo o povo e de toda a esquerda, para enfrentar a direita interna e internacional."³⁵¹

Na introdução de sua tese Aguiar, já aponta sua hipótese de interpretação sobre a derrota da UP:

"Uma última hipótese indica que as produções de Chris Marker aprofundam, sobretudo, dois aspectos que foram frequentes também em outros balanços sobre a UP realizados na França: a denúncia das ações da direita e do imperialismo que levaram à queda de Allende e uma autocrítica sobre os 'erros' dessa aliança esquerdista que não permitiram sua sustentação no poder."³⁵²

De um modo geral, a autora defende que os filmes *L'ambassade* e *Le fond de l'air est rouge* fazem a crítica das divergências e a defesa da unidade. Este tipo de abordagem aparece em vários autores. O que parece destoar da constante dos comentadores de Chris Marker são

³⁵⁰ Altamirano, Carlos. (1974?, pp. 61-62.) (tradução C. Aguiar.) in Aguiar, Carolina Amaral de. "O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França". Tese de doutorado: sob orientação de Marcos F. Napolitano. p. 357.

³⁵¹ Enriquez, Miguel. "Socialismo ou fascismo, alternativa para o Chile" in Allende, MIR, Pedro Vuskovic, Rossana Rossanda e outros. *Socialismo no Chile?* Coimbra: Temas do nosso tempo, 1972. p. 57.

³⁵² *Ibid.* p. 21.

os termos utilizados, tais como os "*perigos das divergências*",³⁵³ associados à idéia dos erros da "*aliança esquerdista*".³⁵⁴

Esta linha de interpretação também não é exclusividade da autora. Para alguns analistas da história chilena, a razão da derrota de Allende teriam sido as "*alianças esquerdistas*" com setores como o MIR, (*Movimiento de la Izquierda Revolucionária*), que, entre outras organizações mais radicalizadas, atuavam com ocupações de terra e de fábrica teriam acentuado a polarização entre esquerda e direita. Também a visita de Fidel Castro ao Chile e, enfim, uma série de outros fatores teriam, para esta corrente de pensamento, acelerado a crise econômica e afastado as classes médias e a burguesia progressista da Unidade Popular, o que teria deteriorado a economia. Esta corrente interpretativa parece, de forma insólita, reinventar a teoria dos dois demônios dentro da história chilena. Para estas leituras, teria sido a radicalização do povo auto-organizado, organicamente vinculado ao governo de Allende na Unidade Popular, que teria provocado a direita "(...) até que o último recurso que restou aos conservadores da ordem burguesa teve de ser empregado: o golpe de Estado."³⁵⁵

Esta interpretação, que vigora em discursos como o de Carlos Altamirano, entre outros, aproxima-se do posicionamento de uma visão comunista ortodoxa. Mas também insólitamente pode adquirir uma correspondência involuntária com o discurso raivoso da direita golpista. Trata-se, nestes casos, de justificar a repressão militar, naturalizando-a como uma resposta lógica à radicalização da luta de ações diretas. Esta maneira de interpretar a história constitui uma lógica binária, em que dois demônios equivalentes se justificam, "olho por olho e dente por dente". A violência da esquerda e da direita se equivalem e se justificam em uma lógica de ação e reação. Ocupações de fábricas e de terras seriam assim equivalentes e proporcionais a golpes militares, políticas de tortura e extermínio seletivo, sistemático praticado pelo terrorismo de Estado de Pinochet.

Esta interpretação da história chilena parece buscar construir um espaço para que a passividade e o consenso se constituam como ponto de vista necessário, neutro, sedimentando-se. Para depois inaugurar um outro lugar, um espaço para a sensatez e para a razoabilidade política que é a pura reconciliação e confirmação do presente, longe das impurezas dos guerrilheiros ou "esquerdistas", signos de irresponsabilidade e excesso.

³⁵³ *Ibid.* p. 274.

³⁵⁴ *Ibid.* p. 21.

³⁵⁵ *Ibid.* p. 186.

Aparece então um terceiro ponto de vista democrático reconciliado dentro do capitalismo pós-ditadura. Um lugar neutro de uma esquerda, agora refeita e séria.

Primeiramente é necessário que se diga que o termo "esquerdista" é extremamente infeliz. É um sintoma de uma prática política oriunda de uma cultura autoritária e stalinista. Termo leninista, que, como já trabalhamos anteriormente, configura alcunha pejorativa e simplificadora do panfleto *Esquerdismo doença infantil do comunismo*.³⁵⁶ O uso deste termo no caso da década de sessenta, 40 anos depois de Lênin, significa, no mínimo, ignorar o fato de que os "esquerdistas" eram então quatro décadas mais tarde maoístas, trotskistas de vários matizes, libertários, situacionistas, autonomistas e anarquistas. Muitos dos etiquetados nesta categoria recusavam esta terminologia, já que o "esquerdismo" era composto de um campo extremamente heterodoxo ideologicamente. De forma que o uso deste termo acaba por suprimir a pluralidade e a diversidade deste campo político. Para os comunistas ortodoxos, todos os dissidentes dos Partidos Comunistas em todo o mundo eram "esquerdistas" e formavam um bloco histórico homogêneo. Nesta linha de raciocínio, todo o esquerdista é completamente divergente da linha política séria e cada esquerdista se identificava automaticamente com a direita ou com a contra-revolução.

Em correspondência com a pesquisadora Chris Marker comenta questões sobre o processo de filmagem de *L'Ambassade*, ele diz:

"Para o grande debate ideológico final, eu havia tido o cuidado de colocar cara a cara um companheiro muito pró-israelense e um selvagem militante pró-palestina. Foi nesse ponto que eles gritaram um com o outro, e a imagem disso se tornou muito crível do enforcamento entre comunistas e esquerdistas."³⁵⁷

Acreditamos que Marker provavelmente utiliza esse termo "esquerdista", no *e-mail* endereçado à pesquisadora, em outro contexto de discurso. Utiliza-o apenas para resumir a problemática em foco, que era o debate entre Tsikos e Carole, da extrema esquerda, e Luco, um comunista ortodoxo. Vale lembrar que os atores que interpretam estes personagens de Tsikos e Carole, são Paul e Carole Roussopoulos, dois cineastas do grupo de vídeo militante Video Out, membros ativos da extrema esquerda francesa em lutas com operários, lutas feministas, lutas contra a homofobia e pelos direitos dos imigrantes. Sendo que, Chris Marker foi um entusiasta do trabalho deles durante o período. Também vale lembrar que Carole

³⁵⁶ Datado da década de 1920, mas não sem anacronismo, ainda é usado até hoje para reproduzir o sectarismo nas formações dos setores mais autoritários da esquerda no Brasil.

³⁵⁷ Marker, Chris. Correspondência. (trad. C. Aguiar) Op. Cit. in Aguiar, Carolina Amaral de. "O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França". Tese de doutorado: sob orientação de Marcos F. Napolitano. (tradução C. Aguiar), p. 292.

Roussopoulos realiza simultaneamente com Marker, no mesmo ano, filmes em solidariedade a ocupação da fábrica de relógios LIP, registrando testemunhos das operárias em luta.

No filme o *O fundo do ar é vermelho* há uma fala do narrador que é reveladora para este debate sobre a visão binária das divergências, onde diz:

"(...) Havia todo um repertório de palavras imbecis como – "*gauchos*" (esquerdista), "*révisos*" (revisionista) – para embaralhar a complexidade do conflito em uma espécie de sistema binário onde cada um não se definia mais por sua relação com a luta de classes, mas pela guerra de organizações. Era o momento em que 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."³⁵⁸

O texto refere-se a um momento de ocupação de fábricas pós-maio de 68 e é bastante autoevidente quando aborda o problema da lógica binária que visa a autoconstrução organizativa, antes da luta de classes. Ou seja, é o temor obscurantista diante de toda divergência e a impossibilidade de lidar com a expressão da divergência, a impossibilidade de conviver com a liberdade de opinião e a intolerância entre posições políticas heterogêneas que representavam o sectarismo que Marker visava criticar. O sectarismo entre comunistas e esquerdistas, um ou outro querendo garantir para si um monopólio da representação de classe, é que provocava as divisões e não as alianças dos comunistas e socialistas com o esquerdismo. Nem no Chile e nem na França. Inclusive porque o próprio autor previne a pesquisadora Aguiar no mesmo *e-mail*, dizendo: "Não há verdadeiramente nenhuma comparação a se fazer entre a UP e a União de Esquerda na França. As bases políticas e sociológicas eram verdadeiramente muito diferentes."³⁵⁹

Marker quer denunciar que sobrepor a guerra de organizações à luta de classes é transformar a luta social em pura disputa por poder. No filme de 1977, *Le fond de l'air est rouge*, a imagem chilena da arquibancada que reúne os divergentes derrotados é a contraimagem da embaixada. Nela, os divergentes derrotados se reúnem na expectativa da fuga. Nas arquibancadas ressoa a iminência da tortura, da prisão ou da morte. Na fábrica ocupada na França, as divergências parecem menores, residuais, parecem mesmo ricas em sua pluralidade, operários e estudantes perguntam-se como superar seus dilemas, desesperam-se,

³⁵⁸ Ver roteiro de Marker, Chris. *Le fond de l'air est rouge* (1977).

³⁵⁹ Marker, Chris. Correspondência. Op. Cit. in Aguiar, Carolina Amaral de. "O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França". Tese de doutorado: sob orientação de Marcos F. Napolitano. (tradução C. Aguiar), p. 277.

inquietam-se, deparam-se com impasses, mas estão organizados, buscam questionar e refletir a experiência autogestionária. "Era menos evidente na base", diz o autor. A análise comparativa das divergências nas fábricas ocupadas dos anos 70 na França, e no Chile dos estádios e das embaixadas, promove o questionamento e sugere a conclusão, de que não é preciso vir a repressão para que os divergentes entrem em acordos mínimos. Mas acordos mínimos que representem convergências que não sejam, exclusivamente, para vias eleitorais, em acordos entre dirigentes partidários, mas ao contrário, pelo encontro destas divergências na base é que se dá a democracia. Para muitas destas linhagens dissidentes e críticas das experiências stalinistas, a democracia se dá pela base, pela liberdade e o direito à divergência. De alguma forma, para esta tendência histórica, apenas assim se construiria uma cultura política democrática madura internamente na esquerda.

Estes atestados trágicos das dissidências não são uma forma de recusar o direito a divergência de opinião, mas ao contrário, são formas de se apontar os equívocos autoritários de se sobrepôr a luta de organizações, a auto-construção de uma ou outra organização política ou partido, à auto-organização da classe. Ou seja, o erro, para Marker, parece ser colocar a disputa por hegemonia da organização, ou do partido, acima da disputa pela hegemonia da classe, tendo claro que, para Chris Marker, "ninguém tem o monopólio da representação de classe".³⁶⁰

Franck Gaudichaud, autor do livro *El poder popular y los cordones industriales, testimonios sobre el movimiento social urbano 1970-1973*,³⁶¹ faz um comentário relevante para contextualizar o nosso debate no que concerne à polarização que se deu entre o que veio a se designar, entre historiadores, de "gradualistas" e "rupturistas" dentro do processo da Unidade Popular chilena. Ele diz:

"Outros autores tentaram explicar as dificuldades do processo chileno e por extensão todos os processos sociais revolucionários pelas contradições que nascem sempre em tais períodos no próprio seio do movimento operário e social. Uma parte da nova historiografia chilena fala assim das contradições entre um 'polo rupturista' e um 'polo gradualista'. É certo que contradições deste tipo existiram por exemplo entre o PC chileno e grupos revolucionários como o MIR. Mas, nos chama atenção que ao se centrar nesta chave interpretativa, a maioria dos autores e militantes tratem de demonstrar constantemente que foi o 'polo rupturista', muitas vezes qualificado de 'ultra-esquerdista', o responsável da derrota porque 'assustou a classe média', polarizando o 'centro político', 'politizou as forças militares', 'quebrou a institucionalidade' e o 'Estado de compromisso': acreditamos que este tipo de análise está profundamente equivocada e que os acontecimentos históricos o demonstram, acreditamos que

³⁶⁰ Marker, Chris. Ver em roteiro do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977)

³⁶¹ Gaudichaud, Franck. *El poder popular y los cordones industriales, testimonios sobre el movimiento social urbano 1970-1973*. Santiago: LOM, 2004.

olhar assim para a história nos faz correr o perigo que a esquerda de hoje (chilena ou internacional) termine com um discurso instrumental para as classes dominantes e para o imperialismo, termine assim sem entender os erros do passado e da 'via chilena ao socialismo'.³⁶²

Nesta mesma brochura Franck Gaudichaud faz um traçado do que chama de "Lições históricas sobre o processo chileno", apontando sua interpretação sobre o lugar social e político do discurso de Carlos Altamirano:

"Acreditamos que duas alternativas principais existem dentro das esquerdas acerca das lições que se podem tirar do processo chileno.

1) A tentação do 'revisionismo histórico', do reformismo ou de um novo gradualismo. A tentativa da UP teria sido radical demais, a exemplo de Carlos Altamirano, ex-secretário geral do PS e arquiteto da elocução social-liberal da esquerda chilena, que hoje diz que a solução teria sido apoiar a populista Democracia Cristã para a presidência. A teoria da maioria absoluta para iniciar toda a transição e o enfoque '*eurocomunista*': a solução seria uma aliança o mais ampla possível (com a DC - com setores da burguesia, etc.) e a transformação via processo eleitoral e institucional. A completa transformação social-liberal das esquerdas que aplicaram este programa na Europa, bastam para ilustrar as consequências nefastas desta linha (...) O rechaço da teoria marxista do Estado, a argumentação de que nas sociedades modernas o poder está 'disseminado' e sobretudo, da impossibilidade da ruptura revolucionária. (...)

2) Outra alternativa seria a valorização das experiências de poder popular, de criatividade popular e a reafirmação de um pensamento marxista crítico, desde esta perspectiva, (...) uma lição da UP é que as classes dominantes não se deixam jamais serem despojadas de suas riquezas sem recorrer a violência e estão prontas para atropelar sua própria legalidade, não importa quão legalista seja a esquerda. A teoria marxista do Estado foi mais uma vez confirmada e o Chile não escapa desta lição. A famosa estabilidade democrática do Chile se esfumou assim que começou a se desestabilizar a estrutura de seu capitalismo dependente. Houve profunda ingenuidade sobre o papel dos aparatos repressivos de Estado e sobre as Forças Armadas, isso apesar das lições do Brasil ou da Bolívia entre outros. Estas permaneceram como garantes do regime de acumulação capitalista e das propriedades dos meios de produção. A teoria da revolução pacífica e por etapas freiou a constituição do poder popular e o chamado a consolidar o processo por parte do governo, ou as negociações com a DC em tais condições de enfrentamento de classes, significou por último perder terreno e desmobilizar, dividir as forças populares que estavam prontas para defender o governo."³⁶³

O debate político dos refugiados

Vejamos como isso se dá no debate político entre os refugiados no filme *A embaixada*, que é anterior em quatro anos ao *O fundo do ar é vermelho* (1977). Diz o narrador: "Do outro lado da sala, Théo lança que, éramos tão defensores da luta armada, no entanto, não tivemos

³⁶²Gaudichaud, Franck. *Pensar las alternativas y el socialismo en América Latina del siglo XXI*. in [www.nodo50.org/cubasigloXXI/congreso04/gaudichaud_290204.pdf] p. 3.

³⁶³*Ibid.* pp. 7- 8.

nenhuma vergonha de nos refugiar em uma embaixada". Nesse mesmo momento o próprio narrador comenta que o argumento de Théo era injusto e dessa forma desfaz novamente a lógica binária da guerra de organizações já evocada anteriormente. No entanto, a cena também pontua a interpelação que evoca Théo ao abordar o sacrifício que representava a luta armada. Ao fazer alusão ao debate suscitado neste momento do filme, sobre a hipótese da resistência armada contra o golpe, do "contra ataque",³⁶⁴ mesmo e apesar de sua derrota, seria fundamental tomar a precaução de não balizá-lo através de um paradigma binário entre coragem ou covardia, vergonha ou honra, luta armada ou eleitoral, violentos ou pacíficos, irresponsabilidade e sensatez, vitória ou derrota. Não é apenas um problema moral individual, mas é também um problema de estratégias coletivas, que depende das práticas concretas das organizações e de uma análise crítica de suas derrotas, não apenas em seus conteúdos programáticos, mas também em suas formas organizativas. Régis Debray, uma personagem que ronda os filmes *Le fond de l'air est rouge* e *On vous parle du Chili*, também próximo de Chris Marker naquele específico período, escreve em 1974, na mesma velha e boa editora Seuil:

"Todos aqueles que, negligenciando a singularidade chilena mas suportando cada vez menos este odor de podridão que exalam certas burguesias européias, julgarão escandaloso esta aporia da escolha entre a peste reformista e a cólera esquerdista (...)." ³⁶⁵

Em *A embaixada*, Luco é o representante da visão crítica da extrema esquerda e defende obstinadamente a política de seu partido, como diz o comentário do narrador. Reivindica uma "análise científica", uma "lenta e prudente" consolidação das forças populares, apoiadas na "verdadeira maioria", que é visivelmente apenas o reflexo automático da vontade da direção da sua própria organização. Luco aponta ações erradas da extrema esquerda. A visão antiesquerdista se apresenta e se concentra na figura de Luco e se aproxima aparentemente da formulação gramsciana de *guerra de posições*, que foi uma fonte muito rica de interpretações e debates, no contexto da UP chilena. No entanto, talvez seja precipitado pressupor ser esta a visão de Chris Marker. Quando aprofundamos mais este debate, a visão de Luco assemelha-se a uma perspectiva de análise de Antonio Gramsci canhestra e Marker parece tentar mostrar o lado trágico, mas também anedótico destes posicionamentos.

Nos estudos sobre o pensador italiano o Partido é o intelecto político do povo, mas há uma dialética implícita nesta ambivalente afirmação. A *grosso modo*, a questão que se poderia

³⁶⁴ Ver roteiro de *L'ambassade* (1973).

³⁶⁵ Debray, Régis. *La critique des armes I*. Paris: Seuil, 1974. p. 320.

colocar dentro desta problemática seria: "é o partido que pensa pelo povo, ou o povo que pensa através do partido?" Gramsci dizia: "As superestruturas da sociedade civil são como o sistema de trincheiras na guerra moderna".³⁶⁶ O que demonstra, como afirma a pesquisadora Christine Buci-Glucksmann, que a origem da concepção de "guerra de posição" é, como diz, "tomada da ciência militar e desenvolvida à luz da experiência da grande guerra de 1914-1918, a oposição entre guerra de movimento e guerra de posição".³⁶⁷ Portanto a guerra de posições é levada numa lógica de guerra militar, paralelo da guerra de trincheiras e não de um mero jogo. Ela não se reduz a um problema apenas geográfico, nem à dicotomia estratégica entre *ofensiva* e *defensiva*. Para Gramsci, a questão da guerra de movimento (ofensiva) e da guerra de posições (defensiva), [era] "a questão da teoria política mais importante do pós-guerra e a mais difícil de resolver aprofundadamente".³⁶⁸ Na teoria gramsciana há uma dialética entre guerra de movimento e guerra de posição. Ela conforma o bloco histórico que permite uma unidade real nas lutas pelo poder popular. Gramsci diferencia radicalmente a *guerra de posição* de uma revolução passiva, de um reformismo ou um etapismo, que ele rechaça virulentamente. Portanto, a centralidade da via eleitoral parece algo incongruente com seu pensamento. Gramsci não entende a noção de guerra de posições como *real politik*, nem como um pragmatismo político de dirigentes. Para ilustrar podemos citar, em uma polêmica de 1920, quando Gramsci escreve:

"(...) nosso único erro foi crer que a revolução comunista só pode ser realizada pelas massas e que não podem ser levadas a cabo por um secretário de partido, por um presidente da república, através de golpes, de decretos; e parece que esta é também a opinião de Karl Marx e de Rosa Luxemburgo e de Lênin, que são todos sindicalistas anarquistas, segundo a opinião de Treves e Turati."³⁶⁹

Para ele a existência de um bloco histórico socialista implica em uma fusão orgânica entre "intelectuais e povo-massa, dirigentes e dirigidos, entre governantes e governados".³⁷⁰ Pela militância de Gramsci, que não pode ser analisada separadamente de sua teoria, como diz Buci-Glucksmann, vemos que, para ele, a hegemonia do campo socialista significa "permitir à classe operária e a ela exclusivamente, converter-se em uma força política autônoma,

³⁶⁶ Gramsci, Antonio. *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*. Roma: Riuniti, 1971. p. 96. Op. Cit. in Buci-Glucksmann, Christine. *Gramsci y el Estado (hacia una teoria materialista de la filosofia)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1980. p. 308.

³⁶⁷ Buci-Glucksmann, Christine. "Acerca del concepto de guerra de posición" in *Gramsci y el Estado (hacia una teoria materialista de la filosofia)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1980. p. 310.

³⁶⁸ *Ibid.* p. 309.

³⁶⁹ Gramsci, Antonio. *Scritti politici*. Roma: Riuniti, 1971. p. 376. Op. Cit. in *Gramsci y el Estado (hacia una teoria materialista de la filosofia)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1980. p. 306.

³⁷⁰ *Ibid.* p. 344.

organizada (papel do partido de vanguarda) e nacional, que seja motor da aliança de classes."³⁷¹ Essa dialética se dá na problemática das instituições, das lutas institucionais e da desconstrução das relações tradicionais de separação entre Partido/Governo/Estado. A guerra de movimentos deve desconstruir as separações e confrontar de baixo para cima todas as relações instituídas entre Partido/Governo/Estado. A política de alianças torna-se, em alguma medida, subordinada a decisão política dos subalternos.

Mas há que não esquecer que para Gramsci existe, como princípio, o pressuposto da luta obstinada e incansável contra a fetichização do Estado, que torna a instituição, "uma coisa estranha", uma "abstração, uma espécie de divindade autônoma". Para Gramsci são necessárias novas formas institucionais que assegurem o autogoverno popular. Buci-Glucksmann diz:

"Em termos gramscianos, o desaparecimento do Estado como perspectiva (e não como destruição utópica ou anarquizante) coincide com a superação progressiva da separação entre o político e o econômico, do cultural e do político, do rechaço a um Estado separado da sociedade, de um Estado-força."³⁷²

Buci-Glucksmann formula uma análise de Gramsci apontando que:

"A construção da hegemonia é inseparável, portanto, da classe, das camadas sociais, das instituições e das formas de luta permitidas. Servir-se do poder do Estado, de seus aparatos coercitivos, para reprimir, controlar e desagregar as massas - como fazem todos os Estados militares e ditatoriais -, é sem dúvida dominar, mas não *dirigir* no sentido gramsciano do termo. A direção (hegemonia) política ou cultural, requer algo radicalmente diferente: a atividade das massas (o consentimento ativo) e não sua passividade, sua auto-organização e não sua autodestruição e dominação. Este é o preço da democracia real: suscitar formas de democracia de massas, tanto representativas, como 'de base'. Por isso a prática da hegemonia se opõe a todo processo de 'revolução passiva', de 'revolução restauração', processos que conduzem sempre a uma 'ditadura sem hegemonia'."³⁷³

De modo que a consolidação da hegemonia de um bloco histórico socialista não pode reduzir-se a uma lógica binária que dispõe a questão entre duas opções, luta armada e via democrática. Neste contexto do debate gramsciano sobre a 'via chilena ao socialismo', a aliança de classe com a Democracia Cristã *versus* apoio às ocupações do MIR promove uma lógica que reduz a história a alternativas excludentes. Afinal, a *guerra de posições*, para Gramsci, depende de desconstruir as separações que privilegiam a centralidade da luta institucional, espaço de burocratização e oportunismo. Buci-Glucksmann aponta que:

³⁷¹ *Ibid.* p. 342.

³⁷² *Ibid.* p. 359.

³⁷³ *Ibid.* pp. 11-12.

"Se, por conseguinte, Gramsci explora um novo conceito de 'revolução no Ocidente' carente de todo reformismo eurocêntrico, a guerra de posição como nova prática da hegemonia e da democracia, é necessário precisar que existem duas formas de guerra de posição. A das classes dirigentes tradicionais, que querem manter os conflitos socio-políticos dentro do marco das relações existentes. E a do movimento operário, que deve desenvolver o combate pelas liberdades democráticas e a dialética democrática de classe de baixo para cima, para transformar as relações socio-políticas existentes. Estas duas estratégias, dentro de uma fase de crise e de transformação, são dissimétricas a partir do momento em que capitalismo e democracia chegam a ser historicamente contraditórios."³⁷⁴

A guerra de posições tem uma relação dialética com a guerra de movimento. As duas são inseparáveis e correlatas, como fica claro quando Gramsci faz uma análise crítica, mas também elogiosa, do texto de Rosa Luxemburgo *Greve de massas, partidos e sindicatos*. Buci-Glucksmann cita Gramsci: "Este pequeno livro (junto com outros da mesma autora) é um dos documentos mais significativos da teorização da guerra de movimento aplicada à arte política."³⁷⁵ Um texto clássico de Rosa, onde se defende, antes a auto-atividade do movimento das massas operárias, que a disciplina dos chefes do partido.

Portanto aí, a dita "via democrática" não procura, de forma alguma, acentuar a centralidade do elemento eleitoral, do polo dos chefes e dos acordos de cúpula. Mas, ao contrário, o que observamos é que a centralidade do elemento de auto-organização da classe dos oprimidos é o quê mais conta dentro da problemática. Democracia, para Gramsci, é mais próxima da auto-organização da classe que profana as separações hierárquicas das estruturas das instituições do que de uma mobilização para eleições como foi o perfil de alianças, essencialmente voltadas para *real politik* das linhas que se desenvolveram na prática do *eurocomunismo*. As alianças de classe necessárias ao bloco histórico não se dão pela centralidade da via institucional, nem pela excelência da visão política dos dirigentes e nem pela centralização organizativa do partido diante da classe, mas pelo critério político de centralidade dos movimentos em luta, da práxis e da mobilização pelo autogoverno da classe proletária. A defesa da democracia para esta linhagem da teoria revolucionária não se dá pela exclusividade das campanhas eleitorais no marco do social-liberalismo, mas na mobilização contínua da classe trabalhadora que mantém uma sistemática luta social, para que se avance na conquista de direitos e na perspectiva de um horizonte socialista. A democracia para Gramsci nesta perspectiva se realiza na base e não nos acordos de cúpula.

³⁷⁴ *Ibid.* p. 13.

³⁷⁵ Gramsci, Antonio. *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*. Roma: Riuniti, 1971. p. 92. Op. Cit. in Buci-Glucksmann, Christine. *Gramsci y el Estado (hacia una teoria materialista de la filosofia)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1980. p. 306.

Uma interpretação recorrente dentro do marxismo ortodoxo aponta que o problema da consolidação do bloco histórico é a ameaça das divergências internas que surgem de alianças com esquerdistas. A tática da Frente Popular, do bloco histórico na tradição comunista ortodoxa, muitas vezes configura um entendimento de que a construção de hegemonia via frentes são um espaço de autoconstrução da disciplina organizativa da classe, de depuração de divergências, de neutralização dos conflitos sociais, de defesa da prudência e reprodução da máquina de consensos políticos. Quando, ao contrário, na versão mais combativa de interpretação, uma versão que poderíamos chamar de *movimentista* da leitura da obra de Gramsci, o bloco histórico possui uma relação dialética com os movimentos e aponta para a construção de alianças que se opõe ao sectarismo do monopólio comunista que transforma toda divergência em lógica de amigo e inimigo, camarada ou traidor.

Chris Marker, em seus filmes, apesar de mostrar casos diversos de sectarismos, não parece ter o processo eleitoral como o foco central de suas preocupações, como era essencialmente o caso da prática da corrente eurocomunista. Os acordos e convergências da esquerda não estão exclusivamente direcionados às eleições. O problema da tríade gramsciana está sempre lá, Estado/Governo/Partido, e reflexões sobre experiências eleitorais também não deixam de aparecer, sempre com o cunho radicalmente crítico. Mas de maneira geral, seus filmes sempre oscilam entre as figuras e personagens do poder e as experiências das ruas, dos movimentos sociais, as pequenas personagens, os operários, os militantes anônimos etc. Não se pode esquecer que *A embaixada* é filmado no mesmo ano de outro filme fundamental, que tratava de registrar e documentar a ocupação da fábrica de relógios LIP, *Já que dizemos que é possível* (*Puis qu'on vous dit que c'est possible*, 1973), uma importante experiência de autogestão, que teve, inclusive, significativas vitórias, como um germinal processo de autogestão. Isso demonstra que, nesta época, Marker de forma alguma estava ligado a projetos que apostavam em vias eleitorais, mas ao contrário, estava focado e engajado diretamente nas políticas de ação direta dos movimentos do operariado francês, de ocupações de fábrica e autogestão.

A problemática da necessidade do apoio das classes médias chilenas também é colocada em discussão em *A embaixada*. Um posicionamento no filme que também o afasta do *eurocomunismo*. Em uma cena, logo após todos terem assistido à declaração dos generais na televisão, o comentário de *A embaixada* diz:

"O grande acerto de contas político, Carole ataca primeiro, isto que acabamos de escutar é a resposta desta famosa classe média que era necessário seduzir a qualquer preço, lhe assegurar

a qualquer preço, quando nada poderia lhe seduzir nem lhe assegurar que a ordem mais reacionária."³⁷⁶

Carole alude ao argumento do comunismo ortodoxo e do revisionismo de Altamirano, a tese da "maioria absoluta", de uma necessidade incontornável de aliança com a Democracia Cristã e com a burguesia progressista, que geraria estabilidade econômica e apoio das classes médias. O filme já aponta que para o autor dos comentários, há instalado um ceticismo sobre a tese economicista do Partido Comunista Chileno. As classes médias, a Democracia Cristã e esta burguesia "progressista", pelo tom de Carole, já visivelmente não traziam consigo nenhuma expectativa de que fossem capazes de se solidarizar com a UP, Allende e as lutas por poder popular. Assim, Marker acentua a fragilidade deste discurso.

Em outro momento do filme *L'Ambassade* surge um comentário sobre o debate relativo à "traição congênita trotskista". O comentário diz: "Uma hora antes, eles estavam nos processos de Moscou e a traição congênita dos trotskistas. Mas Tsycos continua calado."³⁷⁷ Este termo, que é uma aberração cognitiva,³⁷⁸ certamente foi colocado no filme por Chris Marker com a clara, evidente e mordaz ironia antistalinista. Demonstra que o stalinismo entende o trotskismo como algo "congénito". O silêncio da personagem anárquica de Tsikos, que é ressaltado com um comentário e um *close* no rosto, sem áudio, dialoga com isso. Esta sequência nos coloca uma série de questões fundamentais: como uma traição poderia ser congênita? Nascem traidores, existe um conteúdo mítico? A traição é genética? Só a eugenia preveniria a ameaça dos divergentes e de suas temíveis críticas? Perigosos e ameaçadores por sua divergência de nascença? O lúcido silêncio de Tsikos demonstra a impossibilidade do diálogo com aqueles que patologizam as diferenças políticas.

Tsikos é o militante anarquista da embaixada e permanece em silêncio a maior parte do tempo, mas antes, quando do debate sobre o acerto de contas político, se contrapõe frontalmente a Luco e explode dizendo:

"(...) vocês são tão idiotas quanto os mortos que se debatem em suas tumbas, são todos uns *mother-fuckers*, *cons* [babacas]! Todas as direções políticas, sem exceção, fracassaram, nenhuma análise nos preparou para aquilo que estamos vivendo hoje."³⁷⁹

³⁷⁶ Ver roteiro de *L'ambassade* (1973).

³⁷⁷ Ver roteiro de *L'ambassade* (1973). Colocamos os termos utilizados em francês e inglês para enfatizar a importância desta fala de Tsikos.

³⁷⁸ Para parafrasear a Prof. Dr.a M. Chauí.

³⁷⁹ Ver roteiro de *L'ambassade* (1973).

Sobre Tsikos, o comentador Arnaud Lambert, autor de *Also known as Chris Marker* diz:

"Este acento colocado sobre as propostas e silêncios de Tsikos é certamente uma maneira para Marker, discreto como é, de induzir suas preferências. Ademais, a hipótese não seria forçada, pois atesta o velho fundo anarquista chez *l'auteur* e mais geralmente esta recusa de toda autoridade, ela se cruzava rapidamente com... o gato, figura animal mais correntemente encarregada de encarnar na tela este desejo constante de autonomia e independência. [Cita Marker em *Le fond de l'air est rouge*:] 'Não é saudável o poder, basta olhar para os chefes de Estado, para saber. Ou comparar com o olho de um gato. Pois eis aí a prova de verdade, o critério absoluto: Nunca um gato está do lado do poder.'"³⁸⁰

Hoje sempre nos perguntamos: qual é o posicionamento de Marker na crítica à falta de unidade da esquerda? As interpretações de Lambert sobre o filme "*A embaixada*" nos parecem apontar uma maneira mais coerente de interpretar o filme de Chris Marker. Por esta linha de raciocínio não parece que sua crítica ao sectarismo surja do medo dos "perigos das divergências". Também não viriam dos erros das "alianças esquerdistas" a origem de sua crítica ao sectarismo. Na nossa maneira de interpretar, e aqui acreditamos alinharmos-nos com Lambert, o ideário markeriano parece ser o gesto de diagnosticar os paradigmas do sectarismo que reduzem a luta de classes à disputa pelo poder, seja nas grandes organizações, seja nas pequenas, que eventualmente gostariam de se tornar grandes, ou atuam como se o fossem. Também concordamos com Lambert, apartir de nossos estudos sobre os anos de formação, de que há em Marker "um velho fundo anarquista".

A fala de Tsikos se assemelha muito com um diálogo que Victor Serge cita, em seu *Mémoires d'un révolutionnaire*, sobre o período dos expurgos que viveu na Sibéria. Seu colega dizia, em meio à desesperança: "Nossa unidade (...) é obra da GPU, na realidade nós contamos com tantas tendências quanto militantes. Eu não creio que isso seja triste."³⁸¹ Ou seja, a diversidade de opiniões e obviamente a divergência não é triste, no entanto, é trágico que ela se dê pautada no ritmo ditado pelo relógio de areia da repressão.

No relançamento do DVD que continha o filme *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, na França, escreve Christophe Chazalon no encarte de apresentação que Marker fora acusado de ser indulgente em seu filme e silenciar sobre os campos de concentração na URSS. Especialmente se critica *Cartas da Sibéria* (1957) por silenciar sobre os campos

³⁸⁰ Lambert, Arnaud. *Also known as Chris Marker*. Ed. Lepointdujour. Paris: 2008. p. 197.

³⁸¹ Serge, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*. Paris: Éditions Du Seuil, 1951. (tradução nossa). p. 399.

soviéticos. No entanto, descobrimos uma reedição, de 1970 (três anos antes de *A embaixada*), do livro de Elinor Lipper na editora Nagel, que é ilustrado pelas fotos de Chris Marker tiradas na viagem de 1956. São imagens que não mostram os campos, elas parecem querer revelar pela ausência todos os modos de silêncio sobre o extermínio de dissidentes que se operavam então na URSS. O livro é um testemunho trágico e aterrorizante dos campos de extermínio e trabalhos forçados soviéticos. Lipper conta no prefácio que ao partir do campo, na lembrança de seu adeus "lia nos olhos de todos: Não esqueça nada! Você não deve esquecer nada! Talvez você seja a única, entre milhões de prisioneiros, que tenha a possibilidade de dizer para as pessoas de fora o que se passa aqui. Não esqueça nada!"³⁸² Ao fim do livro consta um texto revelador de Marker, chamado "Ressalvas concernentes às ilustrações", onde diz:

"As fotografias reunidas neste volume não tem nada que ver com os campos ou com os prisioneiros. Estas imagens de uma viagem através de Yakutsk são simplesmente destinadas a dar uma idéia da Sibéria do Norte, ainda que este norte se situe no sudoeste de Kolyma, de suas minas de ouro e de seus campos de trabalho forçado. Porque nós não podíamos fotografar nem para cá nem para lá das cercas de arames farpados. Além disso, quem arriscaria sua duvidosa liberdade para tomar fotografias que só interessam aos estrangeiros, onde a existência dos campos continuava sendo colocada em dúvida? Na União Soviética por outro lado, eles não constituíam um segredo para ninguém. Sob vigilância e em filas de cinco, os prisioneiros eram conduzidos a pé, através de todas as cidades da Sibéria, de uma estação dentro de um campo e de um campo à outra estação, até que eles finalmente desaparecessem no norte. Ninguém se debruçava sobre sua passagem. Nenhuma ocasião de ver os campos ou os prisioneiros, e de os fotografar era dada para o viajante que visitava a União Soviética nestes últimos anos. Por isso nós tivemos de nos contentar com estas imagens de uma primavera nórdica, enquanto lá no alto, o inverno dura nove meses..."³⁸³

Mesmo com tantos filmes anti-stalinistas, não faltam exemplos de pessoas na academia que eventualmente configuram Marker como filo-comunista ou como pertencente a uma "cultura política do Partido Comunista". Nada mais contraditório. Marker em 1967 dizia claramente:

"Eu tinha dos comunistas um bom conhecimento prático, tendo tido todas as ocasiões de respeitar sua coragem, de admirar o seu sentido de organização e de odiar seu pensamento binário.(...) Sobre a URSS eu não tinha ilusões a perder, a leitura de Victor Serge, Souvarine e de Charles Plisnier (...) me haviam preparado para todas os testemunhos recolhidos mais tarde."³⁸⁴

³⁸² Liper, Elinor. *Onze ans dans les bagnes soviétiques*. Paris: Nagel, 1970. p. 7.

³⁸³ Marker, Chris. "Remarques concernant les illustrations" in Liper, Elinor. *Onze ans dans les bagnes soviétiques*. Paris: Nagel, 1970. p. 329.

³⁸⁴ Marker, Chris. "Pour Mario" in *Les Groupes Medvedkine, Le film est une arme*, [libreto de apresentação do DVD Groupe Medvedkine] Paris: Ed. Montparnasse, 2002. p. 11.

Falam de Marker "eurocomunista", "pós-marxista", "neomarxista", mas parece um pouco intrusivo querer reduzir o posicionamento político de Marker, lançando mão da paciência do conceito e da arte difícil da interpretação a que também pertencem seus estratagemas estilísticos. Visivelmente Marker deveria ver como salutar os ensejos deste ainda germinal debate sobre o eurocomunismo de romper com o stalinismo e com totalitarismo soviético, mas a problemática parece mais complexa que um alinhamento automático. Em *Le fond de l'air est rouge* (1977) Chris Marker, em uma rápida passagem, aponta, com ironia, uma maneira de pensar esta contradição. No mesmo momento do filme em que se dá uma entrevista com Jean Elleinstein, teórico do PCF, sobre os paradigmas do stalinismo. Neste trecho que selecionamos, primeiramente aparece a voz de Edmond Maire, secretário geral da CFDT (Confederação Francesa Democrática de Trabalhadores),³⁸⁵ em 1974, que diz: "O que conta e o que é essencial, é a nossa concepção de liberdade, que faz que sejamos capazes de nos aceitar diferentes, *sem sectarismo*, animados unicamente pelo desejo de liberar os homens de sua exploração."³⁸⁶ Há um súbito corte e se retorna à entrevista com Jean Elleinstein, onde Marker com uma ironia virulenta comenta, em meio aos risos de Elleinstein: "Então poderíamos dizer que depois de ter tido o monopólio da ortodoxia, o partido comunista pretende ter o monopólio da heterodoxia... (Elleinstein ri.) Dizendo de outra forma, a única crítica boa do stalinismo, é aquela que o PC puder fazer..."³⁸⁷

As avaliações de Marker lembram em muito as posições de Victor Serge e não parece nada arbitrário que esteja o nome de Serge entre os relatos citados que o teriam "preparado para todos os testemunhos recolhidos mais tarde". Marker e Serge, como vimos nos capítulos anteriores, publicaram, em momentos distintos e ainda que depois da morte de Serge, tanto nas edições *Le Seuil*, *Gallimard* e *Maspero*, quanto escreveram e participaram das sessões da revista *Esprit*. Victor Serge em seu belíssimo testemunho *Memórias de um revolucionário*, escreve:

"Exilado político de nascença, eu conheci as vantagens reais e os duros inconvenientes do desenraizamento. (...) eu vi nascer esta grande categoria dos apátridas, quer dizer os homens a quem a tirania recusava até a nacionalidade. (...) Agora estamos quase nos tornando milhões. (...) A *intelligentsia* russa em boa hora me inculcou que o sentido mesmo da vida consiste em participar conscientemente da realização da história. Mais eu penso nisso mais isso me parece profundamente verdadeiro. Isso quer dizer, pronunciar-se ativamente contra tudo aquilo que diminua os homens e participar de todas as lutas que tendem a lhes libertar e lhes fazer crescer. Que essa participação seja inevitavelmente ligada a erros, não diminui o imperativo

³⁸⁵ Dissidente crítica da CGT (Confederação Geral de Trabalhadores) obediente à linha ortodoxa do PCF. Vale lembrar que em 1984, Chris Marker faz o filme *2084*, um filme feito sob encomenda para a CFDT.

³⁸⁶ (nosso grifo).

³⁸⁷ Marker, Chris. *Le fond de l'air est rouge*. Paris: Maspero, 1978. p. 158.

categórico. O pior erro é viver apenas para si próprio, segundo tradições cheias de desumanidade. (...) Um dos maiores problemas que cada um de nós deve resolver é aquele do acordo a realizar entre a intransigência que resulta de convicções firmes, que mantém o espírito crítico em relação a estas mesmas convicções, e o respeito a convicção diferente. No combate, esse é o problema da maior eficácia prática e do respeito ao homem como inimigo, aquele de uma guerra sem ódio."³⁸⁸

Este breve trecho de Victor Serge parece emanar um parentesco herético com aquilo que falava Chris Marker quando se referia a um "conhecimento prático" do [odiado] "pensamento binário" [comunista], em seu texto-testamento sobre o Grupo Medvedkine, chamado "*Pour Mario*" [Para Mário].³⁸⁹ O texto reflete como a consciência da fraternidade dos dissidentes é o laboratório de um pessimismo revolucionário em Marker. Em *A embaixada* também podemos enxergar este ideário libertário e revolucionário. Em todos os seus filmes, de alguma forma, ele parece se aproximar desta consigna de Victor Serge, de um revolucionário consciente de suas derrotas, consciente de sua solidão e derrisão, mas irredutível em sua defesa de contribuir na organização das forças revolucionárias rompendo com o sectarismo. No filme *A embaixada*, também no clima sufocante de perseguição que pairava do golpe chileno, a única coisa que fascina, diz o comentário, é a tartaruga das crianças. Esta tartaruga foi apelidada de Melanie. Talvez seja ela, a fulguração da lenta impaciência revolucionária de Chris Marker. O comentário diz, simplesmente: "é compacta e obstinada, ela tem lá suas idéias de tartaruga e nenhum policial no mundo a faria mudar."

³⁸⁸ *Ibid.* p. 399.

³⁸⁹ Marker, Chris. "Pour Mario" in *Les Groupes Medvedkine, Le film est une arme*, [libreto de apresentação do DVD Groupe Medvedkine] Paris: Ed. Montparnasse, 2002. p. 11.

4.3. Maspero e o combate por um sentido para as palavras

in memoriam de Michèle Firk (1937-1968)

"Para mim, como para todos os amigos mais próximos, nossa morte começou com a morte de Michèle."³⁹⁰

Denis Berger

"O vergonhoso é estar 'objetivamente informado', quer dizer desde longe, sem participar jamais. Somos cidadãos do mundo e o mundo é vasto: aqui ou lá pouco importa, não existe fatalismo geográfico. Meus meios são limitados e débeis. No entanto coloquei-os inteiramente em meu combate e nego a quem quer que seja o direito de roubar-me as idéias em nome das quais lutarei até a morte, as idéias de Che, de Fidel e do povo vietnamita. Na luta contra o imperialismo norte-americano todos os campos de batalha são gloriosos. E no entanto, a glória é o que menos nos importa. Queridos camaradas, não permitam que me convertam em outra coisa diferente daquilo que sou e que quero ser: uma combatente revolucionária."³⁹¹

Michèle Firk

"Testemunhar em si é um combate? A questão da testemunha que não se limita a testemunhar, pela pluma ou imagem, sobre aqueles que vê lutar e vai juntar-se a eles para lutar entre eles, não data de ontem."³⁹²

François Maspero

"E eu sei que existem estes que dizem: eles morreram por pouca coisa. Uma simples informação (nem sempre muito precisa) não valia a pena, nem um panfleto, nem mesmo um jornal clandestino (às vezes bem mal feito). A estes é preciso responder: 'É porque estavam do lado da vida. É porque eles também amavam as coisas insignificantes tais como uma canção, um estalar de dedos, um sorriso. Você pode apertar uma abelha em sua mão até que ela sufoque. Ela não sufocará sem ter lhe soltado o ferrão. É pouca coisa, você diz. Sim, é pouca coisa. Mas se não houvesse sua ferroada, há muito tempo não haveriam mais abelhas.'³⁹³

Jean Paulhan

Na primeira publicação do texto do filme *Le fond de l'air est rouge* (1977), publicado pelas edições Maspero com apoio da produtora ISKRA, no ano seguinte ao da realização do filme, em 1978, consta, logo de início, uma singela frase. Ela figura quase como uma espécie de epígrafe do livro e aparece entre a apresentação e o conjunto da transcrição do roteiro. Diz

³⁹⁰ Berger, Denis. Op. Cit. in Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa) pp. 252-253.

³⁹¹ Firk, Michèle. "Michele Firk: una combatiente revolucionária de las F.A.R. {Carta para abrir en caso de...}" in Blog: *Ruinas digitales, Arqueologia comunicacional*. (tradução nossa) [<http://www.ruinasdigitales.com/cristianismoyrevolucion/cyrmichelefirkunacombatienterevolucionar11/>]

³⁹² Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa) p. 253.

³⁹³ Paulhan, Jean. "L'abeille", texto assinado "Juste", publicado em *Les Cahiers de Libération*, fevereiro de 1944. (tradução nossa)

assim: "No fim das contas, eu tenho vontade de dizer que este filme é um filme muito 'Edições Maspéro'".³⁹⁴ A frase é acompanhada com a inscrição, entre parênteses, que serve como referência: "*Cahiers du cinéma*, No. 284, janeiro de 1978". Esta citação posicionada por Chris Marker neste lugar específico, refere-se a um autor não nomeado, que é, na verdade, uma fala do crítico Jean Narboni, que esteve presente e aparece na transcrição de um acalorado debate, realizado em janeiro de 1978 e publicado, na revista *Cahiers du cinéma*, sob a forma de uma mesa redonda sobre o filme *Le fond de l'air est rouge*, com as participações de Jean-Paul Fargier, Serge Le Péron e Thérèse Giraud. Chris Marker oculta o autor da frase, mas coloca um asterisco e na nota de rodapé correspondente, onde agrega a enigmática frase: "Não é preciso dizer que, no espírito de seu autor, esta comparação é devastadora. (C.M.)."³⁹⁵ A frase original de Narboni diz mais exatamente: "No fim das contas, tenho vontade de dizer que este filme é um filme muito Edições Maspéro (até porque Maspéro intervém). É o 'espírito Maspéro', com o leque de posições contraditórias que apresentam suas publicações, e nada mais."³⁹⁶

Não podemos esquecer que a relação de Chris Marker com o *Cahiers du cinéma* era bastante antiga, tendo ele sido um de seus críticos pioneiros com pontuadas participações, nos primeiros anos da revista. E também que foi um parceiro antigo de André Bazin, o apóstolo da cinefilia, como já apontamos em outro capítulo, de amizade profunda e de engajamento na militância cultural do pós-guerra. Marker chega a ser convidado por André Bazin, alguns anos antes da morte do grande apóstolo da cinefilia, para ocupar o lugar de diretor da revista. Convite que nosso cineasta recusa gentilmente, visto que se encaminhava cada vez mais para a realização cinematográfica. Fato que, muito provavelmente, a jovem geração maoísta que dirigia o *Cahiers*, em 1978, ignorava. Também, vale lembrar que o uso da palavra "espírito" parece ter um sentido anedótico referido a *Esprit*, como vimos nome da revista seminal, berço intelectual de Chris Marker, durante os anos de formação.

A frase que seguida pelo asterisco, primeiramente, nos leva a distinguir o autor da frase, Jean Narboni, de Chris Marker. Sendo o livro publicado nas Edições Maspéro, evidentemente que, para Marker, esta crítica torna-se estéril. Para ele, não é um problema ser associado ao "espírito Maspéro". Portanto, há esta ironia interna que sugere que aquilo que

³⁹⁴ Marker, Chris. *Le fond de l'air est rouge*. Paris: Maspéro, 1977. "En fin de compte, j'ai envie de dire que ce film, c'est un film très 'Éditions Maspéro' (*Cahier du Cinéma*, no. 284, janvier 1978.)" (tradução nossa) p. 9.

³⁹⁵ Marker, Chris. *Ibid.* "Il va sans dire que, dans l'esprit de son auteur, ce rapprochement est accablant" (tradução nossa) p. 9.

³⁹⁶ Narboni, Jean. "Table ronde sur 'Le fond de l'air est rouge' de Chris Marker" in Revista *Cahiers du cinéma*, No. 284, janeiro de 1978. (tradução nossa) p. 51.

para os aguerridos militantes maoístas dos *Cahiers* era "devastador", para Marker era um doce elogio. Ao colocar esta epígrafe na publicação do roteiro de seu *filme-soma*,³⁹⁷ o *Le fond de l'air est rouge*, Marker parece apontar um alinhamento incidental. A alcunha "devastadora" dos maoístas radicais da *Cahiers*, via citação, lhe cai bem. Ele não a recusa, mas ao contrário, talvez seja a única etiquetagem, dentro de toda a sua trajetória, que nosso arredo personagem aceita de bom grado, ainda que com a tradicional ironia e discrição. No fundo, cai-lhe como uma luva e o filme que abordaremos, em particular, parece corroborar esta hipótese.

Também soa estranho que um maoísta, membro ativo de uma corrente dissidente do comunismo pró-soviético, se colocasse tão virulentamente contra as Edições Maspero, ignorando que havia sido ela uma das primeiras a quebrar o cerco às publicações dissidentes que fora imposto, durante tantos anos, pela ortodoxia comunista francesa. Ao mesmo tempo, Jean Narboni repõe uma forma de pensar que corresponde à prática stalinista, pois acusa-o de "contraditório", simplesmente porque Maspero se recusava a publicar uma única e exclusiva linhagem de pensamento político, mantendo uma postura aberta e absolutamente heterodoxa para com a pluralidade de correntes.

Em 1970, dentro do quadro de filmes de agitação e propaganda, *On vous parle de...Magazine de contre-information*,³⁹⁸ que é composto de uma sequência de cinco pequenos curtasmetragens realizados pela produtora SLON (*Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles*), surge um filme decisivo para os debates levantados nesta tese. Chris Marker realiza um pequeno curtametragem de 19 minutos e 40 segundos, que constitui o quinto da série, chamado: *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* [Vamos falar de Paris: Maspero, as palavras tem um sentido]. Nos arquivos de sua produtora ISKRA, encontramos o roteiro datilografado, onde se agrega o título, que não foi incorporado na versão final de "Retrato de um editor".

François Maspero tem uma trajetória singular e representa uma passagem arrebatadora dentro do mundo editorial da extrema esquerda francesa das décadas sessenta e setenta. A escolha realizada por Chris Marker de dedicar, dentro de sua série de filmes de contrainformação, o episódio concernente a Paris a Maspero é extremamente reveladora e não

³⁹⁷ Termo cunhado por Marc Ferro.

³⁹⁸ Marker, Chris & outros (SLON [Sociedade de Lançamento de Obras Novas]) *On vous parle de Prague: Le deuxième procès de Arthur London* (1969) [Vamos falar de Praga: O segundo processo de Arthur London]/ *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969) [Vamos falar do Brasil: Torturas], *On vous parle du Brésil: Carlos Mariguella* (1970) [Vamos falar do Brasil: Carlos Marighela], *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* (1970) [Vamos falar de Paris: Maspero, as palavras tem um sentido] e *On vous parle du Chili: Ce que disait Allende* (1973) [Vamos falar do Chile: aquilo que dizia Allende]. Op. Cit. in Alter, Nora M. *Chris Marker*. Illinois: University of Illinois Press, 2006. (tradução nossa) p. 41.

pode ser tomada como algo arbitrário. A maior parte dos episódios dedicam-se a fatos históricos trágicos, carregados de gravidade política, e se organizam a partir de países como a Tchecoslováquia, sobre o processo de Arthur London; o Brasil, um sobre a tortura e outro sobre Marighella; e o Chile, com uma entrevista de Salvador Allende a Régis Debray, filmada originalmente por Miguel Littín. O único que é aparentemente voltado para a especificidade do contexto francês, se dirige ao retrato de um editor "marginal"³⁹⁹ de esquerda, o Sr. François Maspero.

Em 1970, a França vivia fatos políticos gravíssimos, muitos dos quais Marker irá abordar ulteriormente, de maneira mais detida em *Le fond de l'air est rouge*, de 1977. Assim, não seria intrusivo intuir que esta escolha esteja permeada por um posicionamento político particular. Marker não irá realizar um filme sobre as fábricas ocupadas, nem sobre o movimento estudantil e nem sobre as lutas anti-imperialistas. Ele escolhe realizar um curta que, abordando um editor, como é o caso de François Maspero, consiga também, incidentalmente, através deste personagem, levantar, de outra maneira, todos estes debates políticos que frutificaram no período e ainda outros. Esta escolha decisiva implica um posicionamento do autor.

Maspero, filho do famoso sinólogo Henri Maspero, assiste aos 12 anos diversas prisões do pai e da mãe, até que Henri é deportado para Buchenwald, nunca mais voltando do campo de extermínio. O envolvimento de seus pais e irmão na Resistência é definitivo a partir do primeiro instante da ocupação alemã. Mais tarde também sua mãe é enviada a Ravensbrück. O irmão, resistente de primeira hora, é assassinado em combate em 1944. Todos, incluindo Maspero, de alguma forma compõem e constituem o que ficou conhecido como o *Réseau du Musée de l'Homme*, um importante núcleo da resistência parisiense antinazista durante os anos de ocupação alemã. Apenas sua mãe sobrevive, absolutamente fragilizada e traumatizada pelos tempos nos campos de extermínio. Em artigo de sua autoria, publicado no *Le Monde*, em 1982, ele conta:

"Eu era um adolescente no período do pós-guerra, o que tinha um sentido diferente daquele da maioria dos meus compatriotas. Eu não tinha realmente feito estudos. No entanto, aos treze anos eu sabia corretamente desativar uma granada, desmontar e remontar uma pistola."⁴⁰⁰

Sobre o peso desta herança de família de resistentes antifascistas na memória, em 2002, ele escreve:

³⁹⁹ Embora ele deteste estes adjetivos.

⁴⁰⁰ Maspero, François. "François Maspero: Comment je suis devenu éditeur" in *Le Monde*, quinta-feira 26 de março de 1982. (tradução nossa) pp. 16-17.

"Com vinte anos, eu tinha medo. Não medo da morte, não, pois eu já me espantava de ter ultrapassado a idade de meu irmão, eu vivia cada dia como uma benfeitoria imerecida. Medo de não estar à altura. Eu nunca seria capaz de me igualar àquilo que tinham feito os meus e, tomando de alguma forma seu lugar, eu não seria mais que um imitador, uma cópia, ou seja, um impostor. Com um sentimento de culpabilidade irrazoável de ter visto como testemunha passiva estes que eu amava partirem para morte, ressentia como um duplo abandono, eles por mim, eu por eles, que se acrescentava a um outro. Eles perderam a vida, eu tinha recebido o direito de viver. Eles tinham uma idéia da vida tão forte e tão bela que seria necessário que minha vida fosse forte e bela. Eles a amaram, eles lutaram, eles estavam mortos, me deixando a herança de amar por eles."⁴⁰¹

Em 1955 ele compra a livraria *La joie de lire* [A alegria de ler], no Quartier Latin, que torna-se de alguma forma uma universidade paralela, livre e heterodoxa de toda uma geração de militantes da extrema esquerda francesa e que sobrevive até 1975. A livraria é, na década de cinquenta, período de sua fundação, vizinha da *Peuple et Culture*, associação à qual pertenceu Marker. Maspero comenta, demonstrando que a convivência dele com o círculo intelectual de Marker era frequente desde os primórdios de seu trabalho como livreiro:

"Há alguns metros, havia também a sede de *Peuple et Culture* e seus militantes deambulavam na minha livraria. Eu aprendi de Bénigno Cacérès,⁴⁰² seu secretário geral, o sentido deste ideal de cultura do *Front Populaire* e da Resistência que eu nunca abandonei. (...) foi certamente esta noção de 'cultura popular' que me motivou. Eu sonhava com uma livraria-biblioteca a serviço dos militantes da cultura, com fichas de leitura, listas temáticas, exposições e debates."⁴⁰³

Em 1959, ele funda as Edições Maspero, inaugurando uma linha editorial bastante inusitada e publicando uma série de livros da literatura política da extrema esquerda que durante muitos anos viveram isolados, renegados pelas tradicionais editoras marxistas que eram obedientes à linha stalinista e submetidas ao monopólio da bibliografia de esquerda pela linha do comunismo ortodoxo. O catálogo de Maspero é um catálogo vastíssimo, de pluralidade incomum, composto pelos dissidentes de vários matizes. São livros esquecidos, de tal forma que poderíamos dizer que Maspero é um editor que profana, de muitas maneiras, a tradição de publicação de livros de esquerda na França. No conjunto deste catálogo ele conta com 1350 títulos publicados e com as revistas *Partisans*, *Alternative* e *Tricontinental*.

Suas primeiras publicações são marcadas pelo radical questionamento do stalinismo, mas também por livros de autores, naquela altura ainda inéditos, como: Régis Debray, Frantz Fanon, Mário de Andrade, Amílcar Cabral, Ben Barka, Nguyen Kien, Che Guevara, Fidel

⁴⁰¹ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa) p. 253.

⁴⁰² Ver em subcapítulo desta tese "3.3Marker e Cacérès, olhares novos sobre o movimento operário".

⁴⁰³ Maspero, François. "François Maspero: Comment je suis devenu éditeur" in *Le Monde*, quinta-feira 26 de março de 1982. (tradução nossa) pp. 16-17.

Castro, Pierre Vidal-Naquet, entre tantos outros. O foco nas lutas anticoloniais e na solidariedade internacional com as lutas de libertação no Terceiro Mundo vai ser um traço decisivo e marcará toda a geração que depois irá erguer as mitológicas barricadas de Maio de 68. Também no plano da história da filosofia, Maspero confia a Louis Althusser a direção da coleção *Théorie*, onde aparecerão, pela primeira vez, os próprios livros de Althusser, bem como, de seus alunos, tais como Jacques Rancière, Alain Badiou, Etienne Balibar, entre outros.

Maspero tem um engajamento pessoal com as lutas de libertação da Argélia e uma solidariedade ativa com a FLN [Frente de Libertação Nacional] argelina. Como diz:

"Desde 1959, nos primeiros livros que eu editei, 'participei do motivo'. Eu adorava escrever 'o editor não toma partido', eu tomei partido. A França fazia a guerra na Argélia. Minha geração era enviada para fazer a guerra contra os argelinos. Eu não publicava poesia. Eu publiquei livros que testemunhavam esta guerra."⁴⁰⁴

Durante todo este período François Maspero é, de muitas formas, perseguido, tendo a sua livraria atacada por grupos paramilitares fascistas, como a OAS [Organização Armada Secreta] e sendo inúmeras vezes vítima de censura, multas estratosféricas, prisões, detenções e processos.

"Entre 1959 e 1962, eu tive que enfrentar uma quinzena de interdições, seja em virtude de 'poderes especiais', seja em função de inculpações, - quatorze, eu acredito - das quais eu fui objeto: atentado à segurança nacional, injúria contra o Exército, incitação à deserção militar."⁴⁰⁵

Quando explode a revolução cubana, Maspero, entre tantos outros, acompanha e se solidariza ativamente, também colocando sua editora à disposição da divulgação sistemática de diversos textos que compõe um importante imaginário político das lutas de libertação do Terceiro Mundo. Suas primeiras viagens a Cuba são marcadas pela presença de uma amiga próxima, a jovem crítica de cinema da revista *Positif*, cineasta⁴⁰⁶ e militante chamada Michèle Firk. Michèle participa da redação de um importante manifesto contra a censura do cinema na França, chamado "Manifêste pour un cinéma parallèle" [Manifesto por um cinema paralelo]. Neste texto, consta uma importante menção a Chris Marker, extremamente crítica, onde se lê:

⁴⁰⁴ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa) p. 179.

⁴⁰⁵ Maspero, François. "François Maspero: Comment je suis devenu éditeur" in *Le Monde*, quinta-feira 26 de março de 1982. (tradução nossa) pp. 16-17.

⁴⁰⁶ Recém formada pela melhor universidade de cinema francesa da época, o IDHEC [Instituto de Altos Estudos Cinematográficos].

"Os Resnais, os Marker, os Autant-Lara e outros cineastas corajosos devem, para ver seus filmes distribuídos, escolher a ambiguidade. Suas intenções secretas, é o mínimo que podemos dizer, não tem nenhuma chance de serem compreendidas pelo público. E depois existe mesmo algo para se compreender? Querem estes cineastas se jogar na água e realizar *Les statues meurent aussi*, *Cuba si*, *Morambongo*, *Tu ne tueras point*? A repressão, a censura se abate. A vítima é o único juiz legítimo: o público. É o público que deve nos ajudar. Ele deve protestar, reclamar um espetáculo que não deseja apenas a distração mas também lhe dizer a verdade.(...) A França de 1962 formiga de organismos culturais: cineclubes, comitês de fábrica, grupos de afinidade, comitês sindicais, comitês de defesa, grupos, grupúsculos e capelas. Estes organismos são privados. Eles são livres, entre eles, de dizer e ver o que lhes parecer melhor. Eles estão situados fora do circuito do dinheiro, do Estado e do lucro e escapam assim, ainda que parcialmente, aos constrangimentos que estrangulam a liberdade de expressão. Nós fizemos a aposta: Não temos nem dinheiro, nem autorização mas nós queremos fazer cinema de verdade. O público nos dará as idéias e os meios. Os espectadores escolherão eles próprios os temas. Nós escreveremos. Eles discutirão conosco. Se puderem, eles nos trarão uma ajuda financeira. Que dez mil espectadores nos enviem cada um dez francos, eis, para nós, a possibilidade de produzir seis filmes de curta-metragem. Mais ainda, que cem organismos privados nos comprem cada um uma cópia de nossos filmes e pronto, estes filmes se tornam PÚBLICOS, apesar dos cães de guarda. E que seja esta a promessa de muitos outros. Eles serão aquilo que vocês queiram que façamos."⁴⁰⁷

Marker, neste período, ainda tem seus filmes censurados. Por exemplo, *Les statues meurent aussi*, que é de 1959, apenas será liberado em 1964, onze anos depois. Outro filme que trata da guerra na Argélia, *Le joli mai* (1962), também é realizado no mesmo ano em que foi escrito o manifesto de Michèle Firk.

Chris Marker é visivelmente um sujeito engajado, desde a primeira hora, nas lutas anticoloniais. A revista *Esprit*, desde os anos cinquenta, foi uma das primeiras a publicar textos do movimento literário de poesia da negritude, capitaneado por Aimé Césaire e Leopold Senghor, entre outros. Também Frantz Fanon publica seus primeiros textos nesta revista, ainda no mesmo período de gestação do pensamento francófono africano das lutas de libertação dos anos sessenta e setenta. A *Esprit* também publica importantes *dossiers* sobre a questão colonial desde a década de quarenta, a partir do pós-guerra. Emmanuel Mounier, o diretor da revista, tem uma rede de interlocutores na África francesa e é um entusiasta e um inspirador da geração que vai criar a importante revista *Présence Africaine*, dirigida por Alioune Diop. *Les statues meurent aussi* (1953), filme de Chris Marker, é realizado sob encomenda da revista *Présence Africaine*, que é, ao mesmo tempo, um instrumento de difusão e militância anticolonial. Como coloca o biógrafo de Alioune Diop, Philippe Verdin, em seu livro *Alioune Diop, Le Socrate noir*: "É a *Esprit* que mais vai inspirar para a invenção da forma de *Présence Africaine*, notadamente com a rubrica '*Palabre*', imaginada a partir do

⁴⁰⁷ Groupe de cinéma parallèle. (Michèle Firk, Yann Le Masson, Olga Poliakov. Publicado em revista *Positif*, junho de 1962. Republicado em [http://www.derives.tv/Manifeste-pour-un-cinema-parallele] (tradução nossa)

famoso '*Journal à plusieurs voix*' que encerra cada publicação da grande irmã parisiense."⁴⁰⁸ Esta seção da *Esprit* acima citada, consta da revista *Esprit* e teve a colaboração de Chris Marker durante muitos anos, como colocamos ao longo de nosso trabalho sobre os anos de formação.

Além de tudo isso, no mesmo período, é lançado o importante "Manifesto dos 121 - Declaração pelo direito à insubmissão na guerra da Argélia", uma corajosa intervenção de intelectuais que defende o direito de deserção diante da guerra na Argélia. Entre os signatários consta o parceiro mais próximo de Chris Marker, na época, o cineasta Alain Resnais.

No entanto, a crítica à ambiguidade de seus filmes, visivelmente utilizada como prevenção em diversas situações de possíveis censuras, parece ter tido um impacto em Chris Marker. Pois, depois da data de publicação do manifesto, podemos observar uma viragem no tom de seus filmes ulteriores, que tornam-se, cada vez mais, explicitamente militantes.⁴⁰⁹

No filme *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens*, Chris Marker ressaltava a importância do trabalho de Maspero para a difusão destas publicações anticoloniais. Nele há uma cena em que um dos jovens trabalhadores da livraria, diz: "E... se eu entrei nesta livraria, foi porque justamente, para mim, ela desempenhou durante a guerra da Argélia este papel... Este papel de informação. Era lá (...) que encontrávamos os livros censurados."⁴¹⁰

O "Manifesto por um cinema paralelo" (1962),⁴¹¹ que citamos acima, é escrito por muitas mãos, dentro do marco de vários grupos de cinema militante, como o Grupo de Cinema Paralelo, do qual fazem parte Michèle Firk, Yann Le Masson e Olga Poliakoff. Mas também de cineclubes militantes de Paris, tais como o 'Cineclub *Action*', entre outros, voltados para a difusão clandestina de filmes-denúncias sobre as atrocidades da guerra na Argélia e o massacre de argelinos na França e na Argélia, que eram sistematicamente censurados. Tais como *Octobre à Paris* (1962), de Jacques Panijel,⁴¹² filme emblemático que trata do trágico massacre dos argelinos em Paris, de 17 de outubro de 1961. A polícia francesa sistematicamente torturava e exterminava argelinos nas periferias de Paris. Até que a comunidade argelina se organizou em uma grande manifestação anticolonial, no coração da cidade. Eles serão brutalmente massacrados, deixando centenas de feridos e um número nunca

⁴⁰⁸ Verdin, Philippe. *Alioune Diop, le socrate noir*. Paris: Lethieuleux, 2011. p. 123.

⁴⁰⁹ Ver *Loin du Vietnam* (1967), a série *On vous parle de...* (1969-1973), os filmes do Groupe Medvedkine, *Le fond de l'air est rouge* (1977) entre outros.

⁴¹⁰ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* (1970) (tradução nossa)

⁴¹¹ Groupe de cinéma parallèle. (Michèle Firk, Yann Le Masson, Olga Poliakoff. Publicado em revista *Positif*, junho de 1962.

⁴¹² O filme ficará censurado até 1973, só sendo liberado depois de uma sofrida greve de fome realizada por outro legendário cineasta militante anticolonialista, Renée Vautier.

esclarecido de desaparecidos, mas que sabidamente supera a cifra de cem mortos, a maioria jogados no rio Sena. Outro caso importante é do filme *J'ai huit ans*, de Yann Le Masson, também do grupo de Michèle Firk e que depois irá fazer mais tarde, com Chris Marker, o filme *Kashima Paradise*, de 1973.

A trajetória de Michèle Firk, depois da viagem a Cuba, no princípio dos anos sessenta, se transforma completamente. Ativa no ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Indústrias Cinematográficas), Firk se encaminha cada vez mais para um engajamento prático na luta armada. Maspero comenta seus últimos encontros em Cuba e depois em Paris:

"Ela queria testemunhar. Ela me disse naquela noite que aquilo que contava para ela era ser um parafuso, ainda que minúsculo, da revolução. Eu a revi uma última vez, em Paris, três anos mais tarde. Em uma de suas últimas cartas ela repetiu a mesma coisa. Ela partia para a Guatemala. Ia se encontrar com seus camaradas da luta clandestina, (...) Eu acredito que ela estava feliz. Quando a polícia bateu na porta de seu apartamento, na cidade de Guatemala, ela deu um tiro em sua própria boca. Eu ainda vou falar de Michèle. Nós, seus amigos, sempre vamos falar de Michèle."⁴¹³

Michèle se suicidou em 1968, para evitar sua tortura e impedir que a polícia extraísse informações sobre seus camaradas. Sua abnegação e sua disposição de luta marca todos os seus contemporâneos que gravitavam nestas mobilizações de solidariedade com o Terceiro Mundo. Sobre Michèle Firk, Chris Marker escreve em *Gorgomancy* um breve texto, que acompanha uma foto dela com Sara Gomes, cineasta cubana:

"À esquerda, Sara Gomes, dita Sarita, a primeira mulher e a primeira mulher negra realizadora de filmes em Cuba. À direita Michèle Firk, estudante do IDHEC e crítica de cinema em Paris. Numa versão diferente da História, uma teria conhecido os filmes da outra, elas poderiam se encontrar nos festivais e conversar gentilmente. Nesta História, as coisas se passaram diferentemente. Michèle se suicidou em setembro de 1968, na Guatemala, onde ela havia se engajado na luta armada, para não cair viva nas mãos da polícia. Sarita morreu de maneira que chamamos natural, ela morreu de asma, mas a asma apenas mata lá onde os medicamentos não chegam por causa do bloqueio. Ainda que uma e outra estejam mortas para a História, e que esta foto as reúna, eu não consigo olhar para elas com calma. Por isso, sem dúvida, eu não posso também, apesar de tudo que se passou depois, falar de Cuba e destes anos com calma, com o distanciamento e a objetividade que fazem honra ao verdadeiro intelectual."⁴¹⁴

Em 1967 Régis Debray é preso na Bolívia, quando militava junto a Che Guevara na tentativa de desenvolver um foco guerrilheiro na região. Debray publicara seu famoso livro *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique Latine*⁴¹⁵ pela Edições Maspero, na coleção *Cahiers Libres*. Inicia-se imediatamente uma campanha

⁴¹³ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa) p. 175.

⁴¹⁴ Marker, Chris. In *Gorgomancy*. Site de internet [<http://gorgomancy.net/>] (tradução nossa)

⁴¹⁵ Debray, Régis. *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique Latine*. Paris: Maspero, 1967.

internacional pela sua soltura. Maspero viaja até a Bolívia, para pressionar o governo boliviano para sua soltura. Chris Marker o acompanha nesta viagem, bastante delicada, na medida em que, apesar de Maspero ser reconhecido internacionalmente como editor, suas relações com Cuba e sua participação no encontro da OLAS [Organização Latino-Americana de Solidariedade], em outubro de 1967, bem como sua relação com Tricontinental o colocavam como um eminente "suspeito subversivo". Tanto para a polícia política boliviana quanto para agentes da CIA, que estavam ativamente envolvidos no esmagamento do foco guerrilheiro guevarista na Bolívia. As cenas de *Le fond de l'air est rouge* que mostram a Bolívia e Régis Debray preso, assistindo as notícias da morte de Che, são originalmente filmadas nesta arriscada viagem.

Em 1969 François Maspero entra na LCR⁴¹⁶ (Ligue Communiste Révolutionnaire). No entanto, mantém uma postura singular, guardando reservas e colocando-se distante de qualquer aparelhamento da livraria ou da editora por uma linha fechada do grupo. Sobre isto, Maspero comenta:

"Quando [no filme *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens*] eu falava de um 'militantismo praticado alhures', eu fazia alusão à minha adesão, em 1969, à Liga Comunista (trotskista). Eu queria assim marcar, para mim face aos outros, um claro limite entre o trabalho muito aberto de edições e o direito de ter um engajamento pessoal. Marcar a distância e a necessidade de meu desprezo por aqueles que, na melhor das hipóteses, me davam lições de revolução. Eu não me arrependo deste engajamento. A Liga Comunista se diferenciava então, por sua relação com todos os movimentos de extrema esquerda, pela sua ausência de sectarismo."⁴¹⁷

O filme de Chris Marker sobre François Maspero é de 1970. Maspero lembra, em suas memórias, que o filme teria sido realizado para entrar na programação de televisão. Possivelmente tratava-se do programa "Camera 3", a mesma famosa emissão televisiva onde Chris Marker pôde difundir *À bientôt j'espère* (1967), um filme marco, que inaugura a aventura do Grupo Medvedkine de Sochaux e Besançon. Já naquela situação houve uma tentativa de censura que fracassou sendo a difusão do filme realizada em 1968. No caso de *Les mots ont un sens*, de 1970, a censura foi total e o filme vive um processo de difusão totalmente marginal, em redes de cineclubes militantes, em universidades, fábricas, sindicatos e grupúsculos.

⁴¹⁶ Antiga JCR (Jeunesse Communiste Révolutionnaire [Juventude Comunista Revolucionária]), depois LC (Ligue Communiste [Liga Comunista]), de 1969 a 1973, depois LCR (Ligue Communiste Révolutionnaire [Liga Comunista Revolucionária]), hoje NPA (Nouveau Parti Anticapitaliste [Novo Partido Anticapitalista])

⁴¹⁷ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa) p. 175.

Sobre o processo de produção deste curta-metragem, Maspero escreve questões interessantes e reveladoras sobre o estilo de trabalho de Chris Marker. Tomamos a liberdade de nos estender um pouco com uma citação que parece dar conta do conjunto das questões que estavam em jogo durante a realização:

"Durante as filmagens, Chris Marker escutou todas as sugestões, todas as iniciativas. As idéias de cada um eram tomadas de maneira igualitária.(...) Chris Marker não dava ordens mas indicações. Eu tenho assim uma lembrança de um momento de elaboração coletiva dentro de uma verdadeira liberdade. Assim a câmera passou por todos os setores da editora; as propostas e os gestos de uns e outros foram registradas, uma assembléia de trabalhadores foi integralmente filmada. De toda esta diversidade que eu coloco, Chris Marker, mestre de obras e mestre de sua obra, fez uma escolha, na qual, bem entendido, ninguém, além dele, interveio. Esta escolha foi de colocar minha personagem no centro. Os trabalhadores da empresa Maspero acharam esta escolha injusta. Alguns me colocaram que se sentiram enganados, e um chegou mesmo a opor-se à projeção em público. Eu me inclinei diante deste veto, porque aquele que se colocava era antes de tudo meu camarada de trabalho e mesmo o mais próximo.(...) Hoje, no entanto, eu sei que Chris Marker nos presenteou com a única coisa que conta para um criador: sua visão. Este longo trabalho íntimo de maturação, esta paciência da *mise en forme*,⁴¹⁸ na sala de montagem, para costurar, entre elas, as fiações da imagem. Feito este trabalho e ofertado, ele se retirou nas pontas dos pés; depende de nós sabermos nos servir do que foi feito. Então a fatura: uma encomenda da televisão que não foi jamais colocada na programação. (...) Então o que resta? Para mim, o mais importante: um longo momento - vinte sete minutos -,⁴¹⁹ a objetiva de uma câmera, a fita magnética do microfone, o olho de um homem que se dirigiu sobre o trabalho de seres humanos que não duvidavam, alguns que acreditavam, outros que não acreditavam ou mesmo que nunca acreditaram, para tentar compreender e fazer compreender porque este trabalho tinha, como as palavras, um sentido; porque isso valia a pena, de fazer o enfrentamento ainda que fosse para não deixar o sentido escapar e se perder. É o que importa, no fim das contas, depois de tantos dar de ombros. Resta que houve, naquele momento, o olhar de Chris Marker, esta atenção, esta extrema disponibilidade. Um tal momento, um tal olhar, de uma intensidade que eu nunca mais encontrei."⁴²⁰

O filme *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* começa com uma citação de Antonio Gramsci que diz: "O pessimismo da razão obriga o otimismo da vontade."⁴²¹ Quando tentamos buscar a frase no original de Gramsci, ela surgia, em algumas passagens variadas, sempre de formas diferentes. Por exemplo, em carta ao irmão Carlo Gramsci, de 19 de dezembro de 1929: "O meu estado de ânimo sintetiza estes dois sentimentos e supera-os: sou pessimista com a inteligência, mas otimista pela vontade."⁴²²

⁴¹⁸ [posta em forma, formalizada]

⁴¹⁹ Detalhe importante, seria pensar que esta minutagem, apresentada por Maspero, diverge da minutagem de 19 minutos e 40 segundos que consta da versão à que temos acesso hoje em dia. Um sinal de que talvez exista a hipótese de que, ao menos, 7 minutos e 20 segundos do filme tenham sido suprimidos.

⁴²⁰ *Ibid.* (tradução nossa) pp. 261-262.

⁴²¹ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, le mots ont un sens* (1970) "Le pessimisme de la raison oblige à l'optimisme de la volonté" (tradução nossa) [00:53].

⁴²² Gramsci, Antonio. *Cartas do Cárcere (Antologia)*. Galícia: Estaleiro Editora, 2011. (tradução Carlos Diegues) p. 195.

Atribuída por inúmeros comentadores a Romand Rolland, mas também incidentalmente ao filósofo Alain, que dizia: "O pessimismo é do humor e o otimismo é da vontade." Chamou-nos atenção, entre os textos de Gramsci, a passagem 130 dos *Cadernos do cárcere*, escritos entre 1932-1935 e intitulada "Passado e presente - Otimismo e pessimismo".⁴²³ Na tradução brasileira de Carlos N. Coutinho ela figura com um texto diferente, no entanto, parece gravitar exatamente em torno da mesma problemática:

"Deve-se observar que, com muita frequência, o otimismo não é mais do que um modo de defender a própria preguiça, as próprias irresponsabilidades, a vontade de não fazer nada. É também uma forma de fatalismo e de mecanicismo. A pessoa conta com fatores à própria vontade e operosidade, exalta-os, incendeia-se aparentemente num sagrado entusiasmo. E o entusiasmo não é mais do que adoração exterior dos fetiches. Reação necessária, que deve ter como ponto de partida a inteligência. O único entusiasmo justificável é aquele que acompanha a vontade inteligente, a operosidade inteligente, a riqueza inventiva em iniciativas concretas que modificam a realidade existente."⁴²⁴

Parece-nos interessante como, a passagem de Gramsci, associa o otimismo ao "fatalismo" e ao "mecanicismo", mas também ao "fetichismo". A ideia de associar um pessimismo da inteligência a um otimismo da prática parece ser fundamental no filme de Chris Marker. E talvez igualmente em sua personalidade, mas também na prática política de François Maspero, como editor, foco do curta em questão.

As imagens do filme começam com cenas do editor andando pelas ruas, uma câmera tensa, que não o perde de vista. São acompanhadas de uma música que reproduz em ritmo, as marcações das imortais palavras de ordem de Maio de 68: "*C'est n'est q'un début, continuons le combat.*" [É apenas o começo, continuemos o combate]. Esta citação incidental, também não é arbitrária. Colocar François Maspero, em 1970, dois anos depois da rebelião de Maio, acompanhado desta consigna musicada, poderia querer dizer que, entre as forças políticas atuantes na época, Maspero era aquela que, para Marker, manteve o incansável trabalho de "continuar o combate". Mas qual combate? O particular e específico combate do editor militante que une "militância e contrainformação". Tradição à qual Marker estava organicamente filiado, haja vista toda a sua trajetória anterior com o trabalho de editoração. Logo, na primeira aparição de seu comentário no filme, Chris Marker diz: "Maspero é alguém para quem as palavras tem um sentido. Parece bizarro dizer isso de um editor, mas é isso. As

⁴²³ Gramsci, Antonio. *Cadernos do Cárcere, Volume 1: Introdução aos estudos de filosofia, A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. (tradução Carlos Nelson Coutinho) [Passagem 130]. p. 256. Também consultamos uma versão em espanhol, em Gramsci, Antonio. *Antología. Selección y notas de Manuel Sacristán*. Ciudad de México, D. F.: Siglo Veintiuno, 1970. p. 355.

⁴²⁴ Gramsci, Antonio. *Cadernos do Cárcere, Volume 1: Introdução aos estudos de filosofia, A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. (tradução Carlos Nelson Coutinho) [Passagem 130]. p. 256.

palavras tem um sentido, os livros tem um sentido."⁴²⁵ Já entrevemos um aspecto essencial deste combate em questão: a disputa política pela busca implacável de um sentido crítico para as palavras. Questão que se ressalta no título do filme e que parece um fator determinante para nossas interpretações. Observamos como para Marker e Maspero, a luta pela contrainformação também é uma luta pelo sentido das palavras.

Maspero é mais um avatar da inusitada timidez e da humildade markeriana. Os dois se identificam neste gesto de abnegação e autoanulação, seu pudor é um sinal de nobreza da sensibilidade antinarcísica, uma nova sensibilidade antisectária. Marker faz a locução e o comentário do filme diz: "A justa medida, para todos aqueles para quem o fenômeno Maspero é único, indispensável, ele é mais importante que todos os fornecedores de prêmios literários. No entanto se você disser isso à ele você será fulminado por seus olhos azuis que se tornam negros e ouvirá 'Isso vai acabar logo, né?'"⁴²⁶ Novamente a cena acompanha uma sequência de Maspero, caminhando pelas ruas, até que ele se interrompe e olha para câmera risonho, cansado de ser vigiado pelo cineasta.

Um pouco mais adiante, comenta Chris Marker: "As palavras que ele não gosta, por exemplo, são os adjetivos, sobretudo aqueles que colam em sua pele, como 'corajoso', editor maldito - isso, ele detesta."⁴²⁷ A recusa aos elogios, aos adjetivos e à etiquetagem, é comum a ambos. Os dois, Marker e Maspero, buscam situar-se como dissidentes, como inclassificáveis. O filme aborda a então recente censura à Revista *Tricontinentale*, que havia sido encomendada pelos cubanos para ajudar a difundir na Europa as lutas guerrilheiras da América Latina e do Terceiro Mundo. Em suas memórias, ele comenta sua ida à conferência, de janeiro de 1966, mais conhecida como Tricontinental. Tratava-se da Conferência de Solidariedade com os povos da Ásia, África e América Latina:⁴²⁸ "Depois da conferência, os cubanos me pediram para publicar uma edição francesa de uma revista, em projeto, que seria a emanção da Tricontinental. Eu aceitei."⁴²⁹

No ano seguinte, Maspero novamente presente na conferência de outubro de 1967, é a fundação da OLAS [Organização Latino-Americana de Solidariedade], da qual participam inúmeros revolucionários oriundos de várias partes do continente, tentando construir uma rede de solidariedade internacionalista com as lutas de libertação na América Latina. Maspero faz

⁴²⁵ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, le mots ont un sens* (1970) (tradução nossa).

⁴²⁶ *Ibid.* (tradução nossa)

⁴²⁷ *Ibid.* (tradução nossa)

⁴²⁸ OSPAAAL [Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina]

⁴²⁹ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa). p. 235.

um comentário em sua autobiografia de 2002, que figura como um importante balanço crítico, posterior a este processo, em que diz:

"Os delegados na Conferência de Solidariedade, que vinham de toda América Latina, prontos a retornar para o combate, muitos foram assassinados depois em combates obscuros, algumas vezes apoiados, outras abandonados e mesmo condenados por seus mentores cubanos por pretensos 'desvios'. Repetição da história da Terceira Internacional criada pelos bolcheviques, e assim que possível tornada instrumento cego do Estado soviético, depois stalinista. Eles eram entusiastas e generosos, eles se colocaram a serviço de uma revolução, eles foram pulverizados por um aparelho."⁴³⁰

O balanço crítico de Maspero sobre a experiência da OLAS, que é de 2002, ajuda a esclarecer o papel ambivalente que tomavam, para estes intelectuais da extrema esquerda, as transformações que ocorreram depois da institucionalização da Revolução cubana e do alinhamento de Fidel Castro à União Soviética. Mas também as consequências nefastas que daí foram derivadas para as lutas foquistas guerrilheiras na América Latina, abandonadas por seus ditos "desvios". Vemos aí, novamente, como o discurso de perseguição aos divergentes, uma luta implacável contra os "esquerdistas", pôde adquirir dimensões terríveis de destruição de projetos que poderiam anunciar uma unidade das lutas no continente latino-americano.

A identidade antisectária entre Marker e Maspero é gritante. Também parece importante destacar que neste filme *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* surgem elogios ao editor que são decisivos para uma análise de conjunto da obra do autor e que se distinguem do tom mais habitual dos comentários markerianos. Por exemplo, em um momento do filme Chris Marker, novamente, ressalta, em seu comentário, a importância que ele atribui ao trabalho editorial de François Maspero:

"As lutas revolucionárias não tem mais um jornal e tudo que temos é de uma a cada dez publicações que são sob o ponto de vista não revolucionário. Então, mesmo em nome da sacrossanta liberdade de informação o papel de Maspero é insubstituível. Saber realmente o que se passa na cabeça de um revolucionário cubano ou de um militante negro norte-americano."⁴³¹

Primeiramente, percebemos, pelo desenvolvimento do filme e de suas cenas anteriores que tratam da censura à revista Tricontinental, que este dito jornal do qual fala o comentário e que ocuparia o lugar do "ponto de vista revolucionário" é o órgão de difusão das lutas terceiro-mundistas da OLAS. Assim, Marker apresenta talvez, ainda que pontualmente e submetido a um contexto particular, o apontamento de seu posicionamento político. Ao mesmo tempo, se contrastamos este posicionamento de 1970 com as críticas desenvolvidas

⁴³⁰ *Ibid.* (tradução nossa) p. 239.

⁴³¹ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, le mots ont un sens* (1970). (tradução nossa)

contra as viragens políticas, de institucionalização da Revolução cubana e alinhamento com a URSS, desenvolvidas em *Le fond de l'air est rouge* de 1977;⁴³² percebemos que, eventualmente, existe uma correspondência possível com o balanço crítico de Maspero, que colocamos um pouco acima. Ou seja, o abandono cubano das lutas guerrilheiras na América Latina, seu isolamento que vitimou Roque Dalton, Che Guevara, entre tantos outros; parecia uma repetição infernal dos sectarismos stalinistas em nome da Terceira Internacional comunista.

Por outro lado, não se pode deixar de ressaltar que o uso de adjetivos referentes a Maspero por Chris Marker, tais como "único", "indispensável", "insubstituível" e "corajoso", ainda que às vezes entrecortados ou um pouco ambíguos, é extremamente revelador de sua identidade política e pessoal ou, poderíamos dizer, de sua admiração para com a trajetória do editor François Maspero. O que Chris Marker faz questão de destacar, em sua exaltação ao trabalho de Maspero, é seu panteísmo político, sua heterodoxia teórica, seu antisectarismo militante, sua solidariedade de classe para com todas as lutas esquecidas. Maspero comenta, em artigo de 1982, sobre este sentido de seu engajamento como editor:

"A garantia da minha liberdade foi compreender este princípio: uma casa de edições não se constrói por um programa estruturado; não é um partido político, não é um instituto, é uma costura de pulsões soltas constantemente contrárias; o editor se parece com um fotógrafo: ele trabalha sobre a placa sensível, a partir de elementos que ele não domina, e sua intervenção se situa numa orientação, com tintas, com escolhas que não podem ser totalmente racionalizadas. Ele nunca é criador no primeiro grau. Senão cai no sectarismo esterilizante, por exemplo, no marketing. (...) Então eu tentei recusar os programas e as definições: nada mais penoso que estes textos etiquetas que reclamam os serviços comerciais dizendo 'defina então vossa nova coleção, precise vosso alvo'." ⁴³³

Em Chris Marker, também parece visível, na ênfase do filme com relação à abertura de François Maspero em profanar e romper com as separações que distanciam, para parafrasear os surrealistas, o mudar o mundo (marxista) e o mudar a vida (rimbaudiano). Ele diz:

"Este fenômeno bastante raro de uma livraria política onde a escolha implica o conhecimento de todas as correntes revolucionárias, antes que sua filtragem ou sua censura. Nem censura política, nem censura poética. Marx se avizinha de Michaux e Che Guevara de Giraudoux. (...) Ao mesmo tempo, não é contraditório colocar-los lado a lado." ⁴³⁴

⁴³² Que trabalhamos em nossa dissertação de mestrado, ver em Ver em *Chris Marker e as barricadas da memória, em torno de 'Le fond de l'air est rouge' (1977)*.

⁴³³ Maspero, François. "François Maspero: Comment je suis devenu éditeur" in *Le Monde*, quinta-feira 26 de março de 1982. (tradução nossa) pp. 16-17.

⁴³⁴ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, le mots ont un sens* (1970). (tradução nossa)

Há em Maspero e também em sua geração, ou na sua linhagem intelectual, uma visão panteísta da cultura. Por exemplo, em 1982, ele diz: "Nós nunca dissociamos política, ciências humanas de um lado, literatura, poesia e artes plásticas do outro."⁴³⁵ No filme Chris Marker comenta esta forma de novo tipo de militantismo, de um combate aberto e antiescolástico:

"(...) Ao mesmo tempo não é um museu, não é o mito da objetividade, da neutralidade da cultura, tudo isso tem um sentido.(...) Maspero publica livros de poesia como *La peau de taureau*, de Espriu, que é também uma obra de combate: o combate da língua catalã contra a opressão franquista. É o mesmo combate. Um combate cujo sentido aparece ainda mais claramente quando pensamos nos problemas do terceiro mundo e é ali que informação e militantismo se reúnem."⁴³⁶

Há uma recusa da museificação da literatura, da teoria e dos livros, mas também uma recusa da separação entre os saberes e as lutas, entre teoria e prática, tudo faz parte de um mesmo combate. A nova sensibilidade editorial de Maspero reúne o que havia sido separado durante a guerra. Ela promove um encontro, que havia no *Front Populaire* e também na Resistência, entre "militância" e "informação", entre trabalho intelectual e engajamento. Marker alude aqui à recusa contra o que chama de "mito da objetividade, da neutralidade". O índice acentuado do engajamento, quando voltado para as lutas terceiro-mundistas, revela um traço importante da geração, que dirige sua solidariedade internacionalista e sua tentativa de fazer balanços globais, que coloquem o acento na ação imperialista do primeiro mundo. Como franceses, a neutralidade era uma cumplicidade com a exploração, opressão e miséria orquestrada dos países periféricos do capitalismo.

Vemos como a admiração de Chris Marker pelo trabalho masperiano se dirige a esta maneira *sui generis* de buscar compreender, com uma nova sensibilidade militante, todas as singularidades de cada corrente política, sem tomar uma postura de filtragem, ou de censura. Nas suas memórias Maspero resume:

"Nossas edições são constantemente abertas sem contrapartida para grupos de extrema esquerda e publicam para eles a preço de custo ou a fundo perdido, paralelamente às coleções comerciais, toda uma literatura de propaganda que, estávamos convencidos, nutriria um frutífero debate para forjar o futuro, esperando a morte (iminente) do capitalismo."⁴³⁷

Como diz Marker esta atitude masperiana se resumia na consigna de "nem censura política, nem censura poética." Em entrevista no filme comenta Maspero:

⁴³⁵ Maspero, François. "François Maspero: Comment je suis devenu éditeur" in *Le Monde*, quinta-feira 26 de março de 1982. (tradução nossa) pp. 16-17.

⁴³⁶ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, le mots ont un sens* (1970). (tradução nossa)

⁴³⁷ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa). p. 257.

"Eu não acho que os livros que eu publico sejam bons, seria formidável se eu publicasse bons livros, eu penso que se eu publicasse apenas bons livros eu não seria de forma alguma o editor que sou, eu seria um instituto de estudos marxistas que definiria todos os conceitos cientificamente e teoricamente, e uma vez os conceitos definidos os utilizar-los-ia em livros que seriam uma perfeição, uma tal perfeição que bastaria publicar o livro para que a revolução fosse feita."⁴³⁸

Maspero faz parte de uma geração dissidente que, talvez mais que qualquer outra, incorporou para si a crítica radical do pesadelo da prática stalinista em todas as suas formas. Em outro momento do mesmo filme, diz Maspero, em entrevista:

"A guerra da Argélia, era... bom, era um fenômeno imediatamente visível, mas atrás havia toda a luta contra o imperialismo. E depois, na sequência, nós percebemos que havia... outras lutas, enfim... como a luta contra o stalinismo, que se desenvolveu rapidamente porque tínhamos necessidade de instrumentos neste domínio."⁴³⁹

Mas dentro desta luta contra o stalinismo também se colocava um questionamento acentuado das interpretações tradicionais da concepção de vanguarda leninista, de uma consciência que nasce como algo externo a práxis da classe e a partir dos revolucionários profissionais do partido. Uma grande parte desta literatura da nova esquerda, que aparece naquele período, questiona um fetichismo doutrinário da teoria revolucionária. A perfeição escolástica dos conceitos revolucionários não provoca automaticamente, pela força autoproclamatória da teoria ou da estratégia, uma revolução. É preciso incidir sobre a questão da teoria, no paradigma de seu uso e de sua função social, sua interação com a práxis. Tentando explorar ao máximo suas contradições, Maspero, em 1982, diz:

"Resta a questão do '*métier*' [ofício]. Eu posso dizer que este trabalho de editor, eu o fiz primeiramente, antes de tudo, com minhas mãos: um trabalho manual, trabalho de artesanato.(...) É preciso ser claro, junto a todas as justificações do militância e da utilidade, há algo de primordial, o prazer deste trabalho material que se aparenta - como talvez a montagem cinematográfica - ao trabalho do escultor (...) Mas sem este prazer da lenta transformação das palavras e das ideias em texto, depois em obra organizada e clara, o que restaria, além de um jogo comercial comum?"⁴⁴⁰

Esta questão do trabalho de montagem do editor, algo que se corresponde e que parece estar na raiz dos anos de formação de Chris Marker, assim como em seus trabalhos na Éditions du Seuil, onde trabalhara tantos anos com a montagem, colagem, diagramação e ilustração de muitíssimos títulos e catálogos, é a matriz comum que reúne cinema e edição, Marker e Maspero. A parábola do trabalho cinematográfico não é casual, ela alude

⁴³⁸ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, le mots ont un sens* (1970). (tradução nossa)

⁴³⁹ *Ibid.* (tradução nossa)

⁴⁴⁰ Maspero, François. "François Maspero: Comment je suis devenu éditeur" in *Le Monde*, quinta-feira 26 de março de 1982. (tradução nossa) pp. 16-17.

incidentalmente ao camarada Chris Marker. Também há a questão do prazer, ou seja, ali o militância se afasta da cultura do sacrifício e do martírio. É claro que este trabalho implica uma abnegação, um trabalho incansável e uma disciplina ferrenha, mas também é uma experiência prazerosa, que reúne reflexão teórica, ação política e prazer do trabalho artesanal, da *assemblage* de textos ou imagens, etc. Não se trata de um hedonismo derrisório, trata-se de restituir um sentido pedagógico formativo e emancipatório para a militância voltada para a contrainformação, como paradigma da práxis política. Maspero e Marker fazem esta aposta comum em seus trabalhos, eles querem constantemente restituir um uso que foi separado na divisão entre trabalho manual e intelectual, querem desalienar o processo produtivo. Ainda que esta aposta esteja limitada pelos marcos do fetichismo da mercadoria. Maspero fala no filme sobre esta tênue contradição, sobre a necessidade de se conscientizar sobre estes limites e aí se completa um ciclo que começara com a frase de epígrafe de Antonio Gramsci, colocada no início do filme. Nesta reflexão de Maspero figura um pessimismo da inteligência e um prazer no otimismo da vontade. Ele diz:

"Existem certas pessoas que se acham revolucionários autênticos e sem concessões e que consideram que publicar livros, no quadro da sociedade capitalista, é na verdade fazer o jogo da sociedade capitalista, que se trata de dar-lhe a possibilidade de se prolongar. Mas eu penso que o problema é saber verdadeiramente o que é recuperado nesta história e o que é utilizado? É preciso tomar exemplos concretos, quer dizer... Eu vou publicar um livro, por exemplo, sobre os trabalhadores imigrantes na França, de Bernard Grenautier, que é um livro que, pela primeira vez, estuda no seu conjunto a condição dos três milhões de trabalhadores que vivem na França, condição que sabemos de antemão que é catastrófica, que é, digamos monstruosa, que é produto da sociedade capitalista porque, de fato, eles são este exército proletário absolutamente super-explorado que a sociedade capitalista precisa para fazer esta 'nova sociedade', de que fala M. Chaban-Delmas. E o que é mais importante nesta história... é que este livro seja publicado nesta forma e que chegue em todas as livrarias e seja transformado em produto de exploração, ou que este livro leve aos que estão sensibilizados pelo problema e, enfim, pelas consequências do problema, elementos de informação política e raciocínios políticos coerentes sobre problema?"⁴⁴¹

Primeiramente não podemos deixar de lembrar o caráter profético da sensibilidade de Maspero e Chris Marker, com relação ao problema da exploração e violência contra os imigrantes, na Europa, que é tão central na política contemporânea deste continente, marcado pela xenofobia, pelo fascismo e pelo preconceito.

Mas também poderíamos levantar aspectos formais, que surgem nesta sequência do filme *On vous parle de Paris: Maspero les mots ont un sens*, quando entre as imagens de Maspero, dirigindo-se para câmera, ao falar sobre a recuperação mercadológica do trabalho editorial militante, aparece, neste momento, uma imagem de um gato arranhando impassível a

⁴⁴¹ Ver em Marker, Chris. *On vous parle de Paris: Maspero, le mots ont un sens* (1970). (tradução nossa)

mercadoria, com um balão de Histórias em Quadrinhos, subscrito: "*Cache-toi objet*" [esconda-se objeto]. A figura felina, arranhando monumentalmente, mas ao mesmo tempo aveludadamente o capitalismo, resta como uma alegoria desta derrisória e ao mesmo tempo incansável luta anticapitalista, para resistir contra todas as formas de reificação do trabalho e da humanidade, com uma lenta impaciência felina. Nunca poderíamos abstrair que, nas formas organizativas em que trabalhamos, temos que sempre buscar o mais alto grau possível de consciência da residualidade de nossa ação. Os livros também vivem esta contradição, é preciso disputar o sentido das palavras, nas ruas e nos livros; nas lutas e práticas de militância, mas também nos filmes. *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* termina com esta fala impactante de Maspero.

"É uma contradição contínua, isto eu estou completamente de acordo. O problema é estar consciente desta contradição e tentar dia a dia, e... Ao mesmo tempo que estando consciente não ir... frear sempre esta integração e não ir no sentido da recuperação. Eu acredito que se nós estamos conscientes e as pessoas com quem trabalhamos estão conscientes que nós devemos poder... limitar a integração ao máximo. O essencial é... estar consciente que... eternamente recuperados pela burguesia, nós a trairemos eternamente, imediatamente, no mesmo instante, enfim... o essencial, é esta noção que... que é uma noção de Nizan e que é para mim capital, é que, na luta contra o capitalismo, o essencial é, eternamente, trair a burguesia empregando quando for possível suas próprias armas - e aí, se trata da cultura burguesa. E de a colocar à disposição daqueles que lutam contra ela. E a noção de traição da burguesia é a noção mais importante. Eu sou um burguês que traiu a burguesia e que luta sempre para a trair e para a trair melhor."⁴⁴²

Em determinada passagem de suas memórias Maspero diria, comentando a trajetória de Régis Debray e seu engajamento com a luta armada na América Latina, anterior a 1967, que este era "(...) engajado (no sentido sartriano do termo, que guardará sempre para mim sua nobreza)."⁴⁴³ A referência a Nizan também é inequívoca, faz alusão ao livro *Le chien de garde*,⁴⁴⁴ republicado pela Maspero na década de sessenta. Também foi significativa a reedição, realizada por Maspero, de *Aden Arabie*, com o famoso prefácio de J. P. Sartre, que visava reabilitar a memória de Nizan. Também é necessário dizer que Nizan foi, entre tantos, vítima da perseguição stalinista, quando ainda militante obediente e disciplinado do PCF. Ele havia se rebelado contra o paradoxo do pacto germano-soviético. Maspero comenta:

"Nizan, é verdade falava nomeadamente de uma traição, mas era aquela da boa consciência burguesa. Aquilo nos caía bem: não havia um dia em que, na grande imprensa, não fôssemos, meus camaradas e eu, qualificados de traidores. Nós traímos a França, denunciando a guerra colonial, a tortura e o esmagamento de um povo. Nós estávamos em cólera. Se isso fosse o

⁴⁴² *Ibid.* (tradução nossa) [19:40].

⁴⁴³ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa). p. 235.

⁴⁴⁴ Nizan, Paul. *Les chiens de garde*. Paris: Rieder, 1932.

meu país, eu não teria vergonha de trair, em nome da ideia que tinha e que via, eu, traía. 'Que nenhuma de nossas ações seja purificada de cólera', escreveu Nizan. (...)Em suma, sejamos metafóricos: de todas as abelhas que me precederam eu não guardei nada do mel. Somente o ferrão. Eu me tornei uma vespa."⁴⁴⁵

Esta noção da traição dos intelectuais que se entregam a um engajamento temporal e que se lançam no coração de seu tempo, rompendo seu itinerário de classe, esta ideia reúne uma tradição e uma linhagem portadoras de uma correspondência orgânica entre engajamento e intelectualidade. Ela não pode ser nunca inteiramente arrancada da história intelectual francesa e de alguma forma, alinha a geração intelectual de Maspero com a de Marker. Mas também com outras anteriores, que passam, retrospectivamente, pelas decisivas experiências da Resistência, do *Front Populaire*, do surrealismo, de Charles Peguy até a geração pioneira dos *dreyfusards*, até mesmo aquela dos intelectuais refratários e insurgentes, como Courbet, Beaudelaire, Rimbaud e Jules Vallès. É esta intelectualidade francesa, disposta a trair a sua classe, a trair a sua pátria e como se dizia na Comuna, [eles estavam ali] "pela humanidade". A busca incessante, a lenta impaciência de trair sempre e melhor àqueles que desde a Revolução Francesa os haviam mil vezes traído.

⁴⁴⁵ Maspero, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002. (tradução nossa). p. 191.

CAPÍTULO 5
Medvedkine e Maiakóvsky:
alternativas para a profanação da arte moderna

5.1. *Le tombeau d'Alexandre* (1993) e as vanguardas russas como profanação da arte moderna

"O homem político deve ser elementarmente compreensível para as massas. Para tornar o presente compreensível ele o aproxima naturalmente do passado. A missão do artista é totalmente outra em matéria de organização: não é a utilização do psiquismo das massas, tal qual ele se apresenta, mas a formação de um novo psiquismo. Não se trata de tensionar as velhas cordas, mas de trocar as velhas cordas por outras novas, não se prender a uma tradição, mas de rejeitá-la. Para o artista, uma imagem tradicional é uma imagem banal, já é uma imagem morta."⁴⁴⁶

Nicolas Gorlov

"Non! Non! La poésie n'est pas morte! Les chants désespérés sont toujours les plus beaux et ousqu'y a de la gêne y a pas d'humour pour les petits oiseaux."⁴⁴⁷

Raymond Queneau

Em 1989 Raymond Williams em seu livro *Política do modernismo contra os novos conformistas*, já problematizava: "Determinar o processo que fixou o momento do modernismo é, como ocorre tão frequentemente, uma questão de identificação dos mecanismos da tradição seletiva."⁴⁴⁸ Esta tradição seletiva de que fala R. Williams trata-se de algo que poderíamos também chamar de uma forma de dispositivo de poder e de esquecimento. Esta forma de disposição da história tornou-se um longo e decantado processo de recuperação social-ideológica do discurso da arte moderna. Há uma ênfase crítica de um grande número de intelectuais contemporâneos em demonstrar que o entendimento dos termos *modernidade* e *modernismo* guardam um paradoxo original. É esta crítica radical do discurso da arte que opera este paradoxo que observamos, por exemplo, em intelectuais como Rosalind Kraus, Raymond Williams, François Albéra, Hans Belting, Peter Bürger, Gérard Conio e George Didi-Huberman.

Belting narra a gênese deste mal original da recepção histórica e da institucionalização da arte moderna como signos equivalentes da modernidade. Cito:

⁴⁴⁶ Gorlov, Nicolas. «Des futurismes et du futurisme» in Conio, Gérard. *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*. Lauzanne : Éditions L'Age d'Homme, 1975. "L'homme politique doit être élémentairement compréhensible pour les masses. Pour rendre le présent compréhensible il le rapproche naturellement du passé. La mission de l'artiste est tout autre en matière d'organisation: ce n'est pas l'utilisation du psychisme des masses, tel qu'il se présente, mais la formation d'un nouveau psychisme. Il ne s'agit pas de tendre un vieux câble, mas de changer le vieu câble par un nouveau, non de se cramponner à la tradition, mais de la rejeter. Pour l'artiste, une image traditonnelle est une image banale, c'est déjà une image morte." (tradução nossa) p. 150.

⁴⁴⁷ Queneau, Raymond. in "Dédé" Pour André Breton.

⁴⁴⁸ Williams, Raymond. *Política do modernismo – contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 3.

"(...) Após a guerra, um programa de 'reparação' à 'modernidade perdida' tornou-se meta de uma nova historiografia na qual a modernidade clássica conquistava seu perfil imaculado em uma transfigurada visão retrospectiva. A arte moderna passara a possuir um espaço de culto no qual estava inscrita apenas reverência, mas nenhuma análise crítica.(...) Esquece-se facilmente que a primeira exposição da Documenta de Kassel, em 1955, não apresentava as criações artísticas contemporâneas, como faz hoje, mas uma retrospectiva da arte moderna que sobrevivera aos tempos de perseguição e aniquilamento, celebrada como um novo classicismo.(...) A arte moderna, que tão frequentemente fizera soar o sinal de ataque à cultura estabelecida, surgia em retrospectiva como a verdadeira cultura que fora oprimida na era submersa da barbárie, mas que vivia agora sua merecida reabilitação. O culto dessa modernidade era uma contraposição única à proscrição que já experimentara."⁴⁴⁹

Na revolta das formas que se configurara, dentro das teorias, em obras e gestos dos artistas de vanguarda, a matriz da arte experimental era de um espírito inconformista que se colocava contra o fundamento de qualquer classicismo. Esta redenção histórica institucional e esta perda de análise crítica é bem marcada e descrita por Belting em seu trabalho sobre o fim da história da arte. Para ele, o momento desta recuperação histórica acontece de maneira determinante no pós-guerra, quando o imperialismo norte-americano, perante a "guerra fria", se apresenta como o espaço de redenção cosmopolita e capitalista para arte moderna, antes ameaçada por totalitarismos equivalentes.⁴⁵⁰ Esta torção política de sacralizar as vanguardas como celebração de novo classicismo moderno capitalista cria uma dupla contradição. Esta contradição parte de uma hipostasiada equivalência entre modernismo artístico e modernidade capitalista. A equivalência entre modernismo e modernidade faz da democracia capitalista americana o modelo de cosmopolitismo artístico redentor, reconciliado agora e edulcorado como o grande abrigo democrático para toda a arte que havia sido proscrita nas experiências totalitárias, designada como degenerada e vítima do extermínio. Cosmopolita e na moda, com a amnésia em punho, as elites empunhavam as bandeiras de recuperação das vanguardas, como se vestissem os chapéus da última coleção de inverno.

No entanto, na teoria da história da arte, pensadores como Gérard Conio, especialista francês nas vanguardas russas, entre tantos outros, costumam formular debates que visam desconstruir a secularização operada pelo meio institucional da arte. Ele diz: "os fantasmas do modernismo se tornaram a má consciência de nossa modernidade."⁴⁵¹ Desta forma também

⁴⁴⁹ Belting, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify Editora, 2012. p. 76-77.

⁴⁵⁰ [O que ficava marcado na figura dos artistas exilados nos Estados Unidos durante os tempos sombrios do fascismo que, diga-se de passagem, é uma falsidade profunda visto que inúmeros artistas de vanguarda foram perseguidos e expulsos daquele país, tais como Charles Chaplin, Luís Buñuel entre tantos outros.]

⁴⁵¹ Conio, Gérard. *L'art contre les masses, esthétiques et idéologies de la modernité - Essais*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme. 2003. p. 337.

acaba por refletir sobre a equivalência entre modernidade e modernismo e como esta gera uma dupla contradição. Ele comenta:

"A equivalência entre estes dois termos reenvia então, ao mesmo tempo a uma utopia e a uma falsificação. A utopia designa o projeto que as vanguardas tinham de mudar a vida. A falsificação é obra das ideologias que dão este projeto por realizado e se fazem passar pela última palavra da História."⁴⁵²

O mesmo debate reaparece em Daniel Bensaïd, em seu livro *Le pari mélancolique*. Comentando Perry Anderson ele diz:

"Modernidade/ pós-modernidade (...) estas cesuras indicam bem uma mudança na produção das mensagens e na representação de valores. Elas tem portanto, o inconveniente de obscurecer a periodização histórica. Por isso Perry Anderson considera o modernismo como uma categoria vazia. A própria noção de modernidade constitui um meio termo vago entre aquelas da modernização e do modernismo. Nem processo econômico nem representação cultural, ela exprime um sentimento de insegurança ou de vertigem diante de um mundo onde os parâmetros mudam permanentemente, diante da instabilidade das categorias morais e das relações sociais, diante das fantasmagorias da rua e da alma. Este sentimento impregna profundamente a poesia do século XIX. Ele exalta seu gosto de ambiguidade, mistura de heroísmo decepcionado e ironia desencantada."⁴⁵³

É esta dimensão de má consciência da modernidade, de que fala Conio em coro com outros autores, que Chris Marker também parece fazer despertar, em seu filme *Le tombeau d'Alexandre* (1993). É o quiasma, a dupla contradição entre a utopia e a falsidade da modernidade. Neste filme, entre as obras das vanguardas russas estão as que trazem em si mesmas uma utopia, e, ao mesmo tempo, uma falsidade na maneira como percebemos estas premonições, na impossibilidade de sua transmissão, postas em imagens de um arcaico passado encerrado e inalcançável. Ao mesmo tempo, há este reflexo automático de como nos dessolidarizamos com os projetos utópicos das vanguardas que apontavam para um outro futuro. Este é um dos temas centrais da obra cinematográfica de Chris Marker: nossa capacidade de "conjurar contra a tristeza" através das imagens e de, através do cinema, nos resolidarizar com as utopias derrotadas e com o itinerário trágico dos dissidentes. Interrogar as imagens para Marker é investigar o que elas ainda podem manter de imaculado. Em uma das raras entrevistas que já havíamos comentado em outro capítulo, Chris Marker ressaltava:

"Acredito mesmo que foi esta história fabulosa, por muito tempo ignorada (no 'Sadoul', considerada em seu tempo como a Bíblia do cinema soviético, Medvedkine não era sequer

⁴⁵² Conio, Gérard. *Ibid.* ("L'équivalence entre ces deux termes renvoi donc à la fois à une utopie et à une falsification. L'utopie désigne le projet des avant-gardes de changer la vie. La falsification est l'oeuvre des idéologies qui donnent ce projet pour accompli et se font passer pour le dernier mot de l'histoire."(tradução nossa)] p. 323.

⁴⁵³ Bensaïd, Daniel. *Le pari mélancolique*. Paris: Fayard, 1997. p. 236.

nomeado), que está subentendida em uma grande parte de meu trabalho, talvez a única coerente, depois de tudo. Tentar dar a palavra a gente que não a tem, e quando possível, ajudá-los a encontrar seus meios de expressão. Eram os operários de 1967 na Rhodia, mas também os Kosovares que eu filmei no ano 2000, que nunca havíamos escutado na televisão: todo mundo falava em seu nome, mas uma vez que eles não estivessem sangrando e em lágrimas nas estradas, não interessavam a ninguém. (...) uma experiência exemplar. Eles tinham as ferramentas, e eles tinham a necessidade. Os dois são indispensáveis."⁴⁵⁴

Conforme fica patente nos textos markerianos, essa utopia militante da polifonia da história, que guarda em si um projeto subterrâneo de dar voz ao mundo e passar a palavra aos dissidentes, aos perseguidos e aos explorados, através do cinema, está na raiz do interesse apaixonado que Marker desenvolve pela aventura de Alexandre Ivanovitch Medvedkine. Uma imagem forte desta tarefa cinematográfica, a de imprimir polifonia na história, é a utopia do *autor como produtor*, de Walter Benjamin, ou das peças didáticas brechtianas ou das montagens fotográficas de Rodtchenko ou dos cartazes poéticos da Cia. telegráfica de Moscou, a ROSTA, feitos por V. Maiakóvsky ou do pescador chinês da escrivainha, de A. Medvedkine, de "não dar apenas peixes, mas ensinar a pescar."

Funcionalizar o trabalho artístico dentro de um processo social genuíno, construindo com a obra uma forma de auto-organização e aprendizagem coletiva, eis o projeto que parece percorrer os subterrâneos do imaginário deste filme. É colocar em suspenso o uso dos meios a partir dessa relação primordial de socialização de um saber técnico, localizado entre um possuir as ferramentas e uma pura necessidade de expressão. No contexto da história das vanguardas cinematográficas soviéticas foram Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Koulechov e Alexandre Medvedkine os cineastas que mais trabalharam com esta perspectiva de universalização do acesso à arte. Todos tiveram em seus percursos importantes passagens pela experiência do ensino do cinema, suas obras são atravessadas pela utopia de um cinema popular e socialista, que seja a expressão de um povo emancipado, mas que também seja feito pelo próprio proletariado. A socialização das ferramentas artísticas, das técnicas e dos meios de produção deveria ser o horizonte cultural da Revolução de 1917 e das vanguardas russas do cinema soviético.

⁴⁵⁴ Samuel Douhaire e Annick Rivoire, entrevista publicada no *Libération*, 5 março 2003. "Je crois bien que c'est cette histoire fabuleuse et longtemps ignorée (dans «le Sadoul», considéré en son temps comme la Bible du cinéma soviétique, Medvedkine n'était même pas nommé), qui sous-tend une grande part de mon travail, peut-être la seule cohérente après tout. Essayer de donner la parole aux gens qui ne l'ont pas, et quand c'est possible les aider à trouver leurs moyens d'expression. C'était les ouvriers de 1967 à la Rhodia, mais aussi les Kosovars que j'ai filmés en l'an 2000, qu'on n'avait jamais entendus à la télévision: tout le monde parlait en leur nom, mais une fois qu'ils n'étaient plus en sang et en larmes sur les routes ils n'intéressaient personne(...) Une expérience exemplaire. Ils avaient les outils, et ils avaient la nécessité. Les deux sont indispensables." (tradução nossa).

Marker é sutil e, no entanto, incisivo e ácido, ao citar Georges Sadoul e sua omissão na pesquisa, ou mais particularmente, sua centralidade no campo de referências para os estudos do cinema soviético que ignorava Medvedkine. Marker conhece a razão desta omissão e a entende como um sintoma de um mal estar histórico. Medvedkine, apesar de estar sempre ausente deste panteão, quando visto de mais perto, se destaca, entre eles, por sua organicidade tanto em relação ao bolchevismo quanto em relação ao exército vermelho. Ele representa, como diz o filme *Le tombeau d'Alexandre*, um buraco negro dentro da história das vanguardas russas.

No princípio, como ademais em quase todos os filmes markerianos, figura um pórtico de entrada, um prólogo-crônica. Ele começa com a epígrafe de George Steiner, trecho que parece ter sido retirado do livro *Dans le château de Barbe-bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*.⁴⁵⁵ Diz a epígrafe cinematográfica: "Não é o passado que nos domina. São as imagens do passado." Mas em uma versão antiga, traduzida para o inglês, ela figura assim (tomo liberdade de citar um conjunto um pouco mais extenso):

"Não é o passado literal que nos domina, salvo, possivelmente, num sentido biológico. São as imagens do passado. Estas são usualmente tão altamente estruturadas e seletivas como mitos. Imagens e constructos do passado são impressos, quase da maneira de uma informação genética, na nossa sensibilidade. Cada nova era histórica se espelha no retrato e na mitologia ativa de seu passado, ou do passado emprestado de outras culturas. Testa seu sentido de identidade, de regresso ou de nova conquista, contra aquele passado. Os ecos através dos quais a sociedade busca determinar o seu alcance, a lógica e a autoridade de sua própria voz, vem do seu fundo. Evidentemente, os mecanismos em trabalho são complexos e enraizados em necessidades de continuidade, difusas mas vitais. A sociedade requer antecedentes."⁴⁵⁶

A versão em inglês à qual tivemos acesso é ligeiramente diferente da que coloca Marker na epígrafe de "*Le tombeau d'Alexandre*" (1993). Se a hipótese da referência de origem da citação estiver correta, Marker faz um *clin d'oeil* para o espectador. A epígrafe, como primeira imagem de um filme, inspira pensarmos a imagem como partindo da questão da imagem cinematográfica, que é aquilo que vemos. O uso de um texto de George Steiner que, diga-se de passagem, é um intelectual de carreira incontestado, também entrevistado em

⁴⁵⁵ Steiner, George. *Dans le château de Barbe-bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Gallimard, 1986. "Ce n'est pas le passé qui nous domine. Ce sont les images du passé." (tradução nossa).

⁴⁵⁶ Steiner, George. "The great ennui" *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture* [Ver em <http://www.anti-rev.org/textes/Steiner71a/>] "*It is not the literal past that rules us, save, possibly, in a biological sense. It is images of the past. These are often as highly structured and selective as myths. Images and symbolic constructs of the past are imprinted, almost in the manner of genetic information, on our sensibility. Each new historical era mirrors itself in the picture and active mythology of its past or of a past borrowed from other cultures. It tests its sense of identity, of regress or new achievement, against that past. The echoes by which a society seeks to determine the reach, the logic and authority of its own voice, come from the rear. Evidently, the mechanisms at work are complex and rooted in diffuse but vital needs of continuity. A society requires antecedents.*" (tradução nossa).

outro filme de Marker sobre a história da filosofia, *L'heritage de la chouette*, confere legitimidade acadêmica à citação. Imprime, assim, uma espécie de capital intelectual para a palavra. O texto original de Steiner que colocamos acima fala sobre a imagem do passado como algo inscrito na sensibilidade humana e como o fantasma arquetípico da identidade de uma comunidade historicamente consolidada. São as imagens e as construções simbólicas que representam o passado que nos dominam. Mas as imagens, de que fala Steiner, são aquelas construídas como mitos de uma comunidade, são representativas de um passado comunitário. Numa sociedade regida pelo espetáculo, as imagens são construções simbólicas que a todo momento inscrevem-se como confirmação do espetáculo, sufocando qualquer autonomia da consciência. Portanto, também sufocam qualquer imagem consciente de um passado comunitário. Funcionam pelo mecanismo de sacralização da história, de crise de um uso separado do saber, de separação da História de um uso comum. Particularmente a imagem cinematográfica se torna uma ferramenta historicamente consagrada à monumentalização do evento histórico. Se a imagem é ferramenta de construção da história, a imagem não é pura, também não é neutra, também não é inofensiva e nem transparente. A desconstrução de uma equivalência ontológica entre imagem e índice de realidade, entre imagem e verdade, veracidade, verossimilhança resta fundamentalmente comprometida. Em alguma medida a epígrafe é uma provocação radical a todo estatuto documentário. O passado que domina a história é um passado dos poderosos, portanto há uma imagem do passado *por se desconstruir* e outra contra-imagem de um passado que está *por se construir*. A contra-imagem por se construir refere-se ao imperativo histórico da construção simbólica de um passado dos vencidos, como imagem da história a contrapelo da linearidade do progresso, organizada e criada por eles mesmos no interior do movimento das lutas sociais ou da práxis humana até no seu sentido residual ou personalista.

Por outro lado, pelo peso que revelam o postulado das imagens como regime de percepção política e histórica por parte das construções simbólicas do passado de determinadas identidades coletivas, todo arquivo guarda um esquecimento. Ao mesmo tempo, toda imagem carrega, no próprio ato de sua captura, a inscrição da possibilidade de tornar-se, por meio de pesquisa, seleção e, ou, fixação de uma determinada percepção histórica, uma violência arquivar, uma violência fundadora. E isso por participar da construção simbólica de uma determinada identidade, de um determinado mito, como índice de uma cultura comunitária. Toda imagem é um signo potencial de mitificação e também depende de um olhar que permita uma legibilidade das aporias e contradições da história para que se recuse a

ilusão mítica que a imagem oferece aos olhos vorazes e para que o passado seja mostrado em sua verdade, em seu enigma histórico.

Alexandre Ivanovitch Medvedkine, tema e fio narrativo do filme, nasce em 1900 e sua trajetória biográfica literalmente cresce ao ritmo do século. A apresentação e o prólogo introduz o cineasta. A ideia de uma imagem do passado, crivada pela textura transbordante em *pixels* de um escrito de vídeo analógico, é seguida pela imagem grisalha de Medvedkine, anunciada como a imagem presente do século. Há presentificação, antropomorfização da imagem do século. O passado é grisalho como ele, o século humilde e liricamente humanizado. O século, assim espelhado na imagem de Medvedkine, pode respirar e vemos ele ser inventariado entre acontecimentos fundadores da história russa. Mas pela descrição de uma imagem familiar de uma criança que cresce com marcas talhadas na madeira no batente das portas, para guardar o crescimento dos filhos. De repente a voz *over*, que recita a tragédia histórica do século revolucionário soviético, cita inesperadamente que aquele, cuja imagem pensávamos ser a representação do século, é também a imagem de uma pessoa falecida no ano de 1989, com a Perestroika. Muda-se radicalmente o vínculo que o espectador poderia haver estabelecido com a imagem. O efeito da atualização da informação de que a imagem da personagem central é a imagem de alguém que não está mais vivo é a de um choque. A ideia de que aquela imagem poderia ser ferramenta e que o filme se faz um instrumento de correspondência com os mortos, lampeja no espectador. O filme se apresenta como uma longa carta que não foi escrita a tempo, uma carta ao mundo do passado, um mundo dos mortos. Uma carta que não cabe entre dois dedos, caminhamos entre estes dois dedos parados no ar, como se entrássemos no reino dos mortos, o reino das sombras. A voz *over* diz:

"Querido Alexandre Ivanovitch... Agora posso lhe escrever, antes, muitas coisas deviam ser caladas, agora, muitas coisas podem ser ditas, e eu vou tentar dizê-las, mesmo se você não está mais lá para escutá-las; mas eu te previno: será necessário muito mais espaço do que existe entre estes dois dedos."⁴⁵⁷

É uma carta que talvez apenas pudesse existir nesta forma, como uma evocação lírica. A relação da imagem de Medvedkine com o passado passa a ser mais do que seus cabelos grisalhos. É sua própria ausência do mundo, sua permanência única e exclusiva como pura imagem, que sobrevive ali e apenas ali. É a imagem de um passado ausente do mundo vivo e presente apenas como imagem. É a imagem de um homem morto.

⁴⁵⁷ Marker, Chris. "Six lettres à Alexandre Medvedkine (Le tombeau d'Alexandre) in *Positif* no. 391, setembro de 1993. (tradução nossa) p. 49.

As cartas endereçadas a um morto são, em alguma medida, também cartas sem endereço predeterminado. Cartas engarrafadas jogadas ao mar. Direcionadas ao próprio remetente, ou ao exercício mesmo da partilha elegíaca, da poética de uma homenagem póstuma. É a construção de uma reflexão comum sobre o mito que habita a imagem, sobre como podemos nos corresponder com ele. Vemos os intertítulos, *O reino das sombras* [*Le royaume des ombres*], um cavalo de brinquedo que gira e a foto do Príncipe Yussupov, tirada em 1900. Marker se refere à imagem como uma fotografia, mas trata-se, pela visibilidade, de um conjunto de pinceladas que se revelam quase como sendo uma pintura. Demora-se um pouco para induzir e perceber que as fotografias em 1900, quando nasceu Medvedkine, eram quase pinturas, eram imagens depois retocadas com tinta. A primeira fotografia do século ainda era quase uma pintura e a história de uma também se confunde e se relaciona com a história da outra. O primeiro cinema, ainda é também uma primeira descoberta do cinema. No jogo de coincidências entre a data da foto-pintura de Yussupov e o nascimento de Medvedkine, Marker, fala de "(...) uma história onde o milagre é apenas uma forma um pouco mais atenta de cotidiano." Vemos um baile da história, com rastros de imagens analógicas em tons pasteis avermelhados que mancham a tela, acompanhando o movimento do baile enquadrado em moldura eletrônica. Entre fragmentos da "*Aelita*" (1924), de Yakov Protazanov, que fazem referência a estas imagens de alienígenas futuristas com mecanismos de comunicação, suas expressões são como o estranhamento que nos causam as imagens do passado. Olhamos nosso passado como se alienígenas observassem de longe a terra.

Assim como o milagre é uma forma mais atenta de cotidiano, a catástrofe também poderia parecer apenas uma questão de atenção direcionada a rastrear a barbárie histórica nos recantos acidentais do cotidiano. O que antecede, por polarização, com a próxima sequência, onde aparece o general Vladimir Orlov, insultando o público de um cortejo da nobreza, balançando os braços, com gestos bruscos, interpelando-os para que tirassem o chapéu para a aristocracia.

"Você tinha treze anos, e os Romanov festejavam seu tricentenário. Qual filme não mostrou esta procissão de dignatários? E quem a enxergou? Este gesto do gordo sujeito que se bate com as mãos no rosto, o que diz ele? Que o público está dividido? Não, ele significa que tirem seus chapéus. Não nos mantemos cobertos à passagem da nobreza. Imagino que um Machiavel russo pudesse ter escrito para o uso dos poderosos: dominem, explorem e eventualmente massacrem - jamais humilhem."⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 49.

Esta imagem de Orlov, gordo, com seu bigode é, de acordo com François Albèra, a imagem arquetípica do burguês opressor dos teatros da revolução. Orlov é a encarnação de uma brutalidade arcaica das imagens do czarismo. Ela explode, ainda que discreta na paisagem, o conjunto da continuidade linear do curso do mundo e das imagens da história. Esta sequência do general Orlov é um modelo paradigmático de crítica da imagem, de interrogação à imagem markeriana. A barbárie se faz visível, legível na sutileza do gesto de Orlov, uma imagem dialética da brutalidade histórica. A imagem suspendida, em câmera lenta, é apontada pelo locutor e há uma suspensão do tempo para o destaque do momento decisivo. A cena reaparece em *close*, com uma moldura amarelada em cima de Orlov, numa ancestralidade da opressão, anterior a Stálin. Arcaica em relação ao nascimento da linguagem, nascimento da Rússia para as imagens. A história a contrapelo das imagens se utiliza destes mecanismos de fazer legível o momento histórico, fazer um uso crítico das imagens, historicizar o gesto. Todos assistiram aquelas imagens do cortejo do tricentenário da dinastia Romanov, mas quantos eventualmente perceberam o peso histórico daquele pequeno gesto do robusto general Orlov, que se perde sozinho como um rabisco na paisagem de roupas de gala dos passantes.

Mas é a voz *over* que toma o quadro e que também arranca o quadro dele mesmo, nos conduzindo a visualizar aquilo que está fora de campo, fora de quadro e também no público ausente que se transforma assim no centro do enredo. O povo, que permanece sempre oculto, fora de campo e do quadro, surge em sua completa e gritante ausência. Este público invisível, que é objeto do gesto bruto de Orlov, é o ponto obscuro das imagens que, pelo silêncio, fazem gritar o desastre da brutalidade militar czarista. O filme vai se configurando como um autêntico tratado de comentários formais, através da montagem, que reenviam à relação das imagens com a história, à legibilidade crítica da história por imagens.

Em *Le tombeau d'Alexandre* (1993) Chris Marker pincela um retrato afetivo de Alexandre Ivanovich Medvedkine (1900-1989), cineasta criador do cine-trem revolucionário que atravessava a Rússia filmando e projetando junto ao povo, durante a Revolução de 1917. Através de cartas, depoimentos, textos, trechos de filmes, arquivos e comentários se constrói também o mosaico de uma geração. Um labirinto de espelhos entre arte e política, que registra os pontos cegos e desmistifica uma versão seletiva da história da arte. A narrativa, insinuada e intimista, torna-se como diz J. Rancière: "uma homenagem artística a um artista."⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Rancière, Jacques. "La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire" in *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001. "un hommage artistique à un artiste." (tradução nossa). p. 204.

Chris nomeia a geração revolucionária soviética como aquela que "inventou a arte moderna", "(...) portadora da cultura do passado e da impaciência do futuro".⁴⁶⁰ Portanto Marker fixa um "buraco negro" para a história da arte moderna, uma origem bastarda da história das vanguardas européias. Parafraseando, podemos dizer que para Marker, a "arte moderna" nasce na Revolução de 1917. Aí se constrói uma mudança epistemológica da História da Arte. A arte moderna nasce no momento militante por excelência. Suponhamos a hipótese de que este filme-tumba seja então uma vertiginosa incógnita dirigida a profanar toda uma concepção *reader's digest* da história da arte. Como diz P. Bürger, quando a historiografia contemporânea trabalha a teoria das vanguardas, fatalmente obscurece sua recusa da passagem automática da arte ao estatuto de mercadoria, ou de instituição cultural.

"Nos casos em que a organização da obra a partir do engajamento dá resultado, um outro perigo ameaça a tendência política: sua neutralização por meio da instituição arte. Recebida no contexto de uma produção cuja característica comum consiste no descolamento da práxis vital, a obra que dá forma ao engajamento, segundo a lei estética da organicidade, é tendencialmente percebida como mero produto artístico. A instituição arte neutraliza o conteúdo político da obra individual."⁴⁶¹

A historiografia ossificada abstrai a resistência das vanguardas à modernidade e ao capitalismo. A fragmentação panorâmica desta historiografia reduz o processo à categoria de um "evento", atrofiando-lhe o sentido histórico. Isola e suprime seus processos antecedentes e ulteriores, abstrai as aporias em nome de uma história linear. O cinema soviético, nestas leituras, é visto como um berço inconveniente da história do cinema, um intervalo passageiro, um pesadelo a ser exorcizado. A própria figura de Alexandre Medvedkine está ausente e desaparecida da história do cinema. Minha hipótese é de que nos aprofundamos em nossa análise do filme *Le tombeau d'Alexandre* (1993), quando o concebemos como um tratado poético-cinematográfico sobre a profanação de uma história institucionalizada do cinema. Aproximamo-nos mais do filme, quando observamos como ele busca restituir ao uso comum dos espectadores a crítica dos dispositivos de esquecimento contidos nas próprias imagens ou narrativas. Um exemplo elementar é o uso concertado das imagens de estátuas e monumentos apresentados como um universo de signos, como ruína de uma história decaída. Estas imagens também apresentam uma história inventada, reescrita a todo instante. As ruínas apontam um passado e uma ficção.

⁴⁶⁰ Marker, Chris. "Six lettres à Alexandre Medvedkine (Le tombeau d'Alexandre) in *Positif* no. 391, setembro de 1993. (tradução nossa).

⁴⁶¹ Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 57.

Outros exemplos aparecem no uso das imagens de arquivo. Por exemplo, no tricentenário da dinastia Romanov, na procissão dos dignatários da nobreza que citamos anteriormente. Ou, outro exemplo, na censura com o corte no quadro de um evento comemorativo durante o stalinismo, filmado por Dziga Vertov. Ou na cena em que o bispo de Kiev reza uma missa de Páscoa, enquanto seus párocos se perguntam sobre sua colaboração com a repressão da KGB. São todos exemplos do uso concertado das imagens que revelam lapsos escondidos na memória, gestos indecifráveis que não são imediatamente acessíveis nos arquivos. Seria preciso restituir seu estatuto de violência arquivada, sua leitura dependeria do exercício da memória histórica. Marker faz um uso específico que catalisa o potencial crítico da imagem. Um uso auto-reflexivo da imagem histórica como uma crítica da própria imagem, como uma possibilidade de nova leitura do mundo e da história.

O anátema da origem bastarda das vanguardas históricas russas reúne dupla excomunhão – experimental e militante. Excomungados pelo bolchevismo totalitário pelas correspondências com o debate sobre o formalismo artístico, mas também excomungados pela História (seletiva) da Arte por sua utopia político-militante. Como aponta Marker, o estudo da arte revolucionária demonstra que, ao contrário da vulgata redutora de uma oposição entre "talento e ideologia", nos meios militantes da arte das vanguardas soviéticas florescia a mais pura fraternidade entre experimentalismo formal e militância política. Vejamos como se dá exatamente, esta fórmula, no texto dos comentários em voz *over* no filme *Le tombeau d'Alexandre*:

"Tudo isso em plena guerra civil, teatro dos exércitos, mas ali é o exército que faz o seu próprio teatro. Uma equação que encontraremos em todo o trabalho de Medvedkine. O cenário era de Yuri Annenkov e a direção de Nikolai Evreinov, uma geração pioneira que nunca veremos de novo. Toda a cultura do passado e toda impaciência do futuro. A memória e a loucura. As revoluções atraem os loucos, isso é conhecido. Eles, ainda por cima, eram geniais. Misturando o que outros não ousavam misturar, inventaram a Arte Moderna."⁴⁶²

Esta passagem do filme é fundamental para se pensar primeiramente a concepção de gênese e sentido da arte moderna para Chris Marker. Há uma consigna subentendida no texto que dialoga com esta tradição filosófica do *sapere aude* [ousar saber]. O experimentalismo passa por uma ousadia que traz em si, tanto a busca pela experimentação formal, quanto pela busca da experimentação social. A equação medvedkiniana de que são os próprios soldados que devem fazer seu teatro não se distancia, como já colocamos, das perspectivas de

⁴⁶² Marker, Chris. "Six Lettres à Alexandre Medvedkine (*Le Tombeau d'Alexandre*)" in revista *Positif*, no. 391, setembro de 1993. pp. 49-59.

socialização da experiência cinematográfica, ou da experiência cinematográfica como socialização, no ideário markeriano. Na continuidade desta sequência, o narrador comenta:

"Esta arte russa dos anos vinte, nós queríamos contrapor-la ideologicamente à arte stalinista, ela opunha-se principalmente pelo talento. A ideologia já era a do homem novo, do futuro radiante que marcaria os desfiles na Praça Vermelha e serviria de introdução a meio século de cinema soviético [introdução da MOSFILM] Um título havia se tornado a bandeira do cinema soviético."⁴⁶³

A referência à clássica iconografia da MOSFILM é a mesma que figurou no Pavilhão Soviético na Exposição Universal de 1937, em Paris, aquela imagem inesquecível de um homem e de uma mulher, ela carregando de um lado uma bandeira e no alto uma foice e ele, musculoso, segurando o martelo. Não podemos deixar de nos perguntar se quicá o infante Marker de 1937 não tenha, ele também, passeado por este pavilhão de ausências seletivas.⁴⁶⁴

O que vemos, neste momento do texto, é que Marker introduz, no discurso da terceira pessoa do plural, este "nós" que invoca uma coletividade ausente, uma geração de cinéfilos apaixonada por Medvedkine, que será encarnada de maneira modelar pelo jovem pesquisador apaixonado por cinema Nikolai (Kolia) Izvolov. Claro que Chris Marker também deveria sentir-se partencente às fileiras deste seletivo círculo de cinéfilos apaixonados. Mas o importante a se destacar na mudança para o "nós" é que ela se dá quando Marker fala sobre uma geração que queria contrapor o formalismo e o experimentalismo das vanguardas russas ao stalinismo. Talvez exista aí uma pista importante para nossa investigação. A pesquisa sobre o cinema soviético impõe uma grande desilusão em muitos casos, em que houver adesões pontuais, indulgências e até colaborações obedientes com o totalitarismo. Mas há também os suicidados e os assassinados como dissidentes, como é o caso do legendário diretor teatral Vsevolod Meyerhold, grande autor de teatro, ator, diretor de peças escritas por Mayakóvski, criador da biomecânica, aluno de Constantin Stanislávsky e professor de toda uma geração, executado sumariamente em 1940, acusado pelos inquisidores do stalinismo de trotskismo e de formalismo. Assim como Serge Trétiakov, Isaac Babel e Soljenítsin, também citados na cinematografia markeriana.

Mas no texto, que foca-se em Medvedkine, há uma inversão. Aí aparece que esta geração se contrapôs mais pelo seu talento, ou seja, um acento na revolta na forma que propriamente uma dissidência ideológica. Medvedkine é um caso concreto. Seu cine-trem também fazia o discurso da prática *stakhanovista* da vigilância e do controle militarizado dos

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

locais de produção, da pressão do Partido pelo aumento generalizado da produtividade russa nos idos da NEP. As cenas do filme *Le tombeau d'Alexandre* dedicadas ao cine-trem são exemplares. Neste sentido, vemos que Marker mostra estas imagens com um forte sentimento de melancolia. O filme mostra o retrato de um Medvedkine que se acha avançando junto com o Partido para a construção do socialismo. Seu talento parece subverter seu desígnio partidário, insurgir-se contra sua capacidade de adaptação e conformismo com a linha autoritária bolchevique. O Partido ignora o trem, joga Medvedkine no ostracismo. O mais fiel e obediente soldado do glorioso exército vermelho também está contaminado pelas influências dos formalismos, futurismos e vanguardismos de Vsevolod Meyerhold e Vladimir Maiakóvsky, entre outros. Kira Paramonova, filha de Medvedkine, testemunha este silenciamento, esta violência arquivada, esta violência fundadora que habita a trajetória do pai:

"Nenhuma única frase na imprensa sobre o trem, como se ele não existisse... pode parecer bastante estranho, mas para mim era natural, porque o trem e meu pai revelavam o lado ruim, negativo da vida nestas repúblicas. E o lado negativo era normalmente ocultado das pessoas. Por isso o trem foi escondido."⁴⁶⁵

Chris Marker comenta que as aventuras desaparecidas do trem são as memórias de um primeiro cinema militante ausente, o diagnóstico perturbador da total amnésia da história do cinema militante:

"Nós escutamos ele contar do trem, e nós sonhamos: os espectadores associados à própria fabricação do filme, os atores de Meyerhold misturados com os operários e os camponeses para acrescentar a sátira à crítica, inter-título preparado de antemão que retornava sem cessar 'Camaradas isso não pode durar...' Era muito bonito. Ao mesmo tempo, estes filmes nós só os podíamos imaginar à partir de uma dúzia de fotos sobreviventes. Eles eram considerados por todos como desaparecidos para sempre."⁴⁶⁶

A oscilação do debate sobre a especificidade artística de cada linguagem, da rebelião das palavras (formalista e futurista) para a autoconsciência e transparência do processo de produção e para a função social da arte, (no debate do produtivismo ou do construtivismo), configuram uma origem soterrada do cinema russo. Marker parece apontar uma nova perspectiva para se conceber a história da arte russa. Nela poética futurista, teatro dissidente e cinema soviético coincidem, se associam e se correspondem, bem como apresentam de várias formas o campo de pesquisa de uma origem esquecida, uma origem profana, tanto do debate sobre o cinema ensaio, quanto sobre o documentário, o cinema experimental ou o cinema militante.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 51.

Portanto buscamos trabalhar com a cinematografia de Chris Marker a partir de uma negatividade. Partimos do pressuposto de que sua obra surge desta idiossincrasia da história da arte moderna. Nossa hipótese principal parte de que Marker reencontra em Medvedkine um elo perdido. Um elo que reunia a busca pela especificidade artística formalista, como expressão de uma autoconsciência artística, com uma revolta das formas, que é acompanhada por uma revolta política anticapitalista. Recusa tanto a autonomia burguesa da arte, quanto a arte como pura mercadoria. Portanto busca suspender o uso tradicional da arte e sua função social pré-estabelecida. Estas operações são um trabalho de reunião entre uma tradição teórica de vanguardas da arte e da política, do "talento" e da ideologia, do formalismo e do marxismo. Esta profanação da história da arte russa, que reúne elementos aparentemente antagônicos, na verdade restitui ao uso comum da história da arte uma unidade perdida, que reunia experimentalismo e militância, estética da vanguarda e revolução. Ela torna público e socializa arquivos e documentos militantes antes segregados, reintroduzindo um uso comum.

Para se refletir sobre o trabalho cinematográfico de Alexandre Medvedkine é necessário pensar que, não apenas os seus filmes foram censurados durante anos, a maior parte desaparecidos, mas toda uma geração também foi em parte apagada da história. *Le tombeau*, a tumba do título, é uma forma de falar dessa incontornável arqueologia geracional que acabamos por percorrer para entender Alexandre Medvedkine. Emma Widdis comenta estas referências em seu livro dedicado à pesquisa sobre o cineasta do cine-trem. Ela diz:

"Nos anos vinte, Maiakóvsky compôs versos e imagens para a Agência Estatal de Telégrafos (ROSTA) em campanhas de propaganda realizadas nas janelas. Estes boletins de páginas únicas, comumente ilustradas com narrativas cômicas, desenhadas com as técnicas da arte popular – e, em particular, das ilustrações em xilogravura, o *lubok*. Elas eram colocadas em janelas, nas estações de trem e no *front*, durante a Guerra Civil, oferecendo caricaturas grotescas de figuras capitalistas e simples cantigas em apoio ao poder soviético. As únicas historietas de Medvedkine, que foram desenhadas com estéticas simplificadas do *lubok*, parecem dever muito à tradição da ROSTA.(...) As influências de Medvedkine foram diversas. Em particular, trabalhando com Okhlopkov e Gosvoenkino, ele tinha acesso direto às técnicas e inovações de Vsevolod Meyerhold."⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Widdis, Emma. *Alexandre Medvedkine*. Nova York: I. B. Tauris, 2005. "In the 1920's Maiakóvsky composed verses and images for the State Telegraph Agency (ROSTA) window advertising campaigns. These single-page bulletins, often illustrated comic narratives, drew on the techniques of folk art – and, in particular, of the illustrated woodcut, the *lubok*. They were placed in windows, in railway stations and at the front during the Civil War, offering grotesque caricatures of capitalist figures and simple ditties in support of Soviet power. Medvedkine's single reel features, which drew directly on the simplified aesthetics of the *lubok*, seem to owe much to the Rosta tradition. (...) Medvedkine's influences were diverse. In particular, working with Okhlopkov at *Gosvoenkino*, he had direct access to the techniques and innovations of Vsevolod Meyerhold." (tradução nossa). p. 18.

A indicação de Emma Widdis começa a fortalecer uma forma de interpretar o que se esconde no escuro do buraco negro mevdevkiniano. Para Widdis, procedimentos artísticos, como a "montagem de atrações" de Eisenstein, também são fruto e herança do teatro revolucionário de Meyerhold. Eram experimentos de cinema e de teatro que buscavam no circo a inspiração, "(...) procurando explorar técnicas práticas da forma do 'choque' tais como as dos palhaços."⁴⁶⁸ A questão do choque vanguardista, tão bem trabalhada por Peter Bürger em seu livro *Teoria da vanguarda*,⁴⁶⁹ aqui se associa a outros termos. Vemos que o choque baudelaireano, que também se associava ao choque dadaísta, poderia encontrar correlação com a noção de *atração* de Eisenstein, que era descendente, em alguma medida, das teorias formalistas do *estranhamento* de Victor Chklóvsky. Para Anne van den Oever, em sua antologia de estudos sobre o *estranhamento*, em Eisenstein:

"Para um bom entendimento deste muito específico contexto histórico, é essencial ver Chklóvsky como parte de uma vanguarda e ver a vanguarda como uma parte crucial da recepção cultural do cinema na Rússia destes primeiros tempos. A vanguarda partilhava e celebrava o impacto disruptivo e evocativo da primeira experiência do cinema."⁴⁷⁰

Muitos são os autores que falam do futurismo russo como a realização prática das teorias formalistas do OPOYAZ, o *círculo de estudos lingüísticos de Moscou*. Diz Oever:

"Onde quer que Maiakóvsky e seus amigos futuristas criassem a prática revolucionária, Chklóvsky e seus amigos da OPOYAZ proviam o espaço conceitual para registrar e explicar o impacto das novas técnicas disruptivas na forma de uma teoria que os futuristas eram incapaz de formular por eles próprios."⁴⁷¹

Assim vemos como o cinema russo nasce simultâneo, concomitante e extremamente correspondente ao futurismo e ao formalismo, irmãos gêmeos de uma irmandade soterrada, silenciada e proibida, depois invisibilizada e esquecida. Para Anne van den Oever:

"Os futuristas escolheram esbofetear o 'gosto público' e chocar a audiência em um endereçamento direto era uma de suas especialidades. Provocar e criar distúrbios era uma parte essencial de suas poéticas e performances. Eles queriam engatilhar uma grande resposta

⁴⁶⁸ Widdis, Emma. *Ibid.* "seeking to exploit techniques of 'shok' form practises such as clowning." (tradução nossa) p. 19.

⁴⁶⁹ Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

⁴⁷⁰ Oever, Anne Van Den. "Ostranenie, 'the montage of attraction's and Early Cinema's 'properly irreducible Alien Quality'" in *Ostrannenie*. (Org.) Oever, Anne van den. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. For a good understanding of this very specific historical context, it is essential to see Shklóvsky as part of the avant-garde and to see the avant-garde as a crucial part of the cultural reception of the cinema in Russia in its early days. The avant-garde shared and cherished the disruptive and evocative impact of the early cinema experience." (tradução nossa). p. 38.

⁴⁷¹ *Ibid.* "Whereas Mayakovsky and his futurist friends created a revolutionary practice, Shklovsky and his OPOYAZ friends provided the conceptual space for framing and explaining the impact of the new disruptive techniques in the form of a theory the futurists themselves were unable to formulate." (tradução nossa) p. 51.

dos espectadores.(...) Então, perto de 1913, os futuristas estavam intimamente identificados com o cinema, e a recepção separada dos dois novos fenômenos sobrepunha e formava uma imagem única para o olhar do público.(...) Ambos, o cinema e a poesia futurista, eram associadas com algo febril e vago, com algo 'incoerente, espasmódico, sem sentido'."⁴⁷²

Van den Oever, neste trecho que citamos acima, lembra o manifesto "bofetada no gosto publico", que é de 1912. E o texto de Chklóvsky onde aparece pela primeira vez o termo *ostrannenie*, que traduzimos comumente como "estranhamento", é de 1913, (ao contrário da costumeira datação de 1919). Chamado de "Arte como procedimento", é para a autora holandesa, considerado "como um verdadeiro manifesto de vanguarda."⁴⁷³ Pode se dizer, pelo estudo dos artigos, ensaios e textos do período, que a forma-manifesto infestava todas as expressões artísticas e teóricas naqueles contextos das vanguardas. Conforme diz Yuri Tsvian, a prática de Dziga Vertov "poderia ser chamada de um manifesto escrito em celulóide."⁴⁷⁴ Para esta linhagem de historiadores das vanguardas russas a simultaneidade entre o surgimento do cinema e da poesia futurista russa marcaria, no próprio fundamento de seus procedimentos, as gerações fundacionais de Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Lev Kulechov e Alexandre Medvedkine.

Para Victor Chklóvsky, não haveria Eisenstein sem a revista LEF (Frente de Esquerda das Artes), organizada por Vladimir Maiakóvsky. Os paradigmas da autonomia da arte, como perceptibilidade da forma artística em sua específica linguagem, eram formulados como espaços de autoconsciência da forma estética que preparavam técnicas e procedimentos para revolucionar a palavra e as outras linguagens. Este sistema teórico transmitiu-se para a nova geração cinematográfica, na busca pelas especificidades do cinema, no cógito de sua linguagem. A pergunta "o que é o cinema?" também era um ponto de partida formalista, no sentido da OPOYAZ, para o cinema.⁴⁷⁵ Vemos isso exemplarmente marcado em todos os debates sobre montagem, que se construíram entre todos estes cineastas russos que tanto citamos. A montagem e todas as teorias que se desenvolveram para esta geração, neste

⁴⁷² *Ibid.* "The futurists chose to bully the 'public taste', and shocking an audience in a direct address was one of their specialties. Provoking and creating disturbance was an essential part of their poetics and performances. They wanted to trigger a strong audience response (...) So by 1913, the futurists were closely identified with the cinema, and the reception of two separate, new phenomena overlapped and formed a single image in the eye of the public. (...) Both cinema and futurist poetry were associated with something feverish and vague, with something 'incoherent, spasmodic, senseless (...)" (tradução nossa) p. 40.

⁴⁷³ Oever, Anne van den. "Introduction: Ostran(n)enie as an 'attractive' concept" in *Ostrannenie*. (Org.) Oever, Anne van den. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. "as a true avant-garde manifesto." (tradução nossa) p. 13.

⁴⁷⁴ Tsvian, Yuri. (Org) *Lines of resistance, Dziga Vertov and the twenties*. Pordenone: La giornate del cinema muto, 2004. [Dziga Vertov's practice]"(...) can be called a manifesto written in celluloid." p. 14.

⁴⁷⁵ Como vimos no capítulo referente à parceria André Bazin e Chris Marker, esta também será a grande pergunta de sua geração na França do pós-guerra.

período, foram motivadas, de maneira incidental, pelo paradigma da especificidade da linguagem cinematográfica. Por isso, no filme de Marker fica tão enfatizado o uso da palavra *choque*, quando os entrevistados falam do primeiro contato com a cinematografia de Alexandre Medvedkine.

Chris Marker, ao ressaltar estes pontos formais que se observavam como o efeito que causara a obra de Medvedkine sobre seus espectadores, está, em alguma medida, ajudando a restituir ao uso comum do público aquela constelação de conceitos, guardadas a sete chaves, que orbitavam no entorno do estranhamento (*ostrannenie*) de Victor Chklóvsky. A teoria formalista e a poética futurista são uma constelação primeira do buraco negro medvedkiniano. E fazer o mundo visível uma vez mais, fazendo-o parecer estranho e exrtaordinário, como um primeiro olhar. Este era o fundamento do proceder artístico para os formalistas. A estética apresentava-se como uma *autonomia* composta por uma gramática decodificável, não uma autonomia mítica e inviolável e não como algo secularizado, segregado para a alta esfera dos especialistas e estetas, *experts* ou acadêmicos da história da arte.

De outro ponto de vista, estranhar, para esta geração, significava evidenciar os procedimentos, evidenciar e dar visibilidade ao processo produtivo das obras, engendrando na forma estética uma perceptibilidade da forma. Ou seja, buscavam tornar a forma perceptível. Ou "mostrar que se está mostrando", como dirá, em outro contexto, B. Brecht. A forma artística se faz perceber como procedimento, sua visibilidade serve de desorientação para o espectador, mas também de entendimento de mecanismos antes invisíveis e de procedimentos que buscavam se tornar utilizáveis. Algo que o espectador pode também realizar, elemento didático do estranhamento realizável universalmente, gesto de autor que dissemina capacidade produtiva autoral. O choque, nestes casos, buscava ser um momento de despertar da consciência histórica.

No teatro, o *excentrismo* também fazia binômio com o estranhamento. Ian Christie cita um trecho em que Chklóvsky sublinha esta correspondência entre os conceitos:

"O excentrismo era baseado na seleção de momentos memoráveis, e em uma nova e não automática conexão entre eles. *Excentrismo* era uma luta contra a monotonia da vida, uma rejeição da concepção tradicional e de sua apresentação."⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Schklovsky, Victor. Op. Cit. in Christie, Ian. "Knights moves: Brecht and russian formalism in Britain in the 1970's" in *Ostrannenie*.(Org.) Oever, Anne van den. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. "Eccentrism is based on the selection of memorable moments, and on a new non-automatic, connection between them. *Eccentrism* is a struggle with the monotony of life, a rejection of its traditional conception and presentation." (tradução nossa) p. 96.

Para Ian Christie nas séries de filmes do grupo FEKS (Fábrica de Atores Excêntricos), liderados por Grigori Kozintev, mas também por Leonid Trauberg e Lev Koulechov, entre outros.

"Incluindo Boris Barnet, pelo veterano pré-revolucionário, há muito desprezado Yakov Protazanov e por Alexandre Medvedkine. Muitos de seus filmes eram comédias, ou incluíam elementos cômicos, e também apresentavam recorrentemente a paródia."⁴⁷⁷

Também o distanciamento brechtiano, através do próprio Brecht remete à Serguei Trétiakov. Ian Christie comenta:

"O *Verfremdungseffekt* [efeito de distanciamento] tornou-se uma parte da evolução da teoria de Brecht durante ou imediatamente depois de sua visita à Moscou em 1935. Lá ele assistiu a performance de um ator chinês Me Lan-Fang e tomou contato com membros da primeira vanguarda soviética, incluindo Serguei Trétiakov e Serguei Eisenstein, que eram bem versados nas poéticas formalistas, apesar de serem pesadamente proscritas sob o reino do 'realismo socialista'."⁴⁷⁸

Estes procedimentos técnicos, que variavam entre incontáveis possibilidades de experimentação das formas estéticas, buscando explorar, ao máximo, a especificidade de cada linguagem, eram uma maneira de buscar uma visão extraordinária do mundo e reconstruir o que a revolução socialista controlada pela burocracia havia perdido. Era um entendimento da revolução como um processo inacabado. Depois da socialização dos meios de produção seria necessário uma transformação da *byt*, ou seja, transformação do cotidiano revolucionário. A "Revolução dentro da revolução", a consigna dos marinheiros de Kronstadt, também de B. Durruti, também de E. Che Guevara, nas palavras de R. Débray, exaltada por Chris Marker em *Le fond de l'air est rouge* (1977). O estranhamento, o excentrismo, o distanciamento, as atrações, a montagem, as citações, o manifesto, a profanação, a provocação e o escândalo são variações destes processos desencadeados pela teoria formalista. Vemos que o núcleo do ponto mais radical de *assamblage* das teorias e métodos de uma arte autenticamente experimental estava prefigurado nas teorias pioneiras de Victor Chklóvsky.

Durante um debate acalorado de 1927, entre o cinema encenado e não encenado, que opunha em polêmica longa e calorosa, principalmente Vertov e Eisenstein, aparece um

⁴⁷⁷ Christie, Ian. "Knights moves: Brecht and russian formalism in Britain in the 1970's" in *Ostrannenie*. (Org.) Oever, Anne van den. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. "Including Boris Barnet, by the long-despised pre-revolutionary veteran Yakov Protazanov and by Alexandre Mevedkine. Many of the films were comedies, or included comic elements, and parody was also a recurrent feature." (tradução nossa) p. 95.

⁴⁷⁸ Christie, Ian. *Ibid* "The *Verfremdungseffekt* had become part of Brecht's evolving theory during or immediately after his first visit to Moscow in 1935. There, he had seen a performance by the Chinese actor Me Lan-Fang and been in contact with members of the early soviet avant-garde, including Sergei Tretyakov and Sergei Eisenstein, who were well versed in formalist poetics, even though this was now heavily proscribed under 'socialist realism'." (tradução nossa) p. 86.

curioso diálogo. Nele Chklóvsky dá prova de sua eminência dentro dos debates sobre uma arte experimental. Ele defende, com ironia afiada, pura e simplesmente o "erro" e o "equivoco" como ferramentas elementares para descobertas dos novos procedimentos estéticos. A chave do experimentalismo e da liberdade criativa seria assim, de alguma forma, o direito ao erro. Esta seria uma estratégia de defesa, a única neste momento de repressão e censura, de resistência da criação contra a verdade ossificada, a eficácia pragmática da propaganda e a lógica dos resultados científicos que a política stalinista do realismo socialista queria impor a vida cultural soviética. Seria, então, um gesto que, como um último recurso, visava proteger a arte experimental das vanguardas russas da sistemática perseguição política que vinha fazendo cerco, levantando uma barricada em cima do simples direito ao erro. Ele diz:

"É um fato que existe gente inteligente completamente inútil e erros extremamente úteis. Enquanto eu discuto com realizadores de atualidades, eu sei que me é bastante fácil de os 'demolir'. Mas os erros que eles cometem são extremamente úteis artisticamente, úteis para o cinema. São os erros que levam às descobertas. Eu acredito que a distinção entre cinema 'encenado' e 'não encenado' é, claro, elementar. É inútil insistir sobre qualquer coisa que nós não compreendemos, pois nosso material é sempre inteligente, e se nós não chegamos a analisar certas diferenças, isto significa que nós analisamos mal, não que os materiais estejam errados. Vocês dizem que o cinema encenado, é Koulechov e Eisenstein e que o não-encenado, é Choub e Vertov. Mas eles faziam parte do mesmo bando: Choub aprendeu a montar em filmes encenados enquanto que o realizador de filmes encenados aprendeu a montar com atualidades."⁴⁷⁹

Não entraremos na polêmica sobre o cinema encenado ou não encenado que opôs Vertov e Eisenstein. No entanto, para além da defesa do erro como procedimento necessário para a experiência da liberdade formal, tínhamos, de alguma forma, já comentado a co-relação entre o choque, a atração eisensteiniana e o estranhamento de Chklóvsky. Mas, no entanto, não chegamos a estender este debate ao trabalho de Dziga Vertov, e esta fala evocada por Chklóvsky contribui para incitar esta questão. Em Vertov, parece que a câmera cinematográfica é ela mesma um instrumento de estranhamento. A busca pela "vida de improviso" em Dziga Vertov talvez seja exatamente este mecanismo de poder explorar, com o

⁴⁷⁹ Chklóvksi, Victor. "Le LEF et le cinéma sténogramme de la réunion"/ NOY LEF, No. 11-12, 1927, pp. 50-70. in *La Revue Documentaire*, No. 22-23 – Mai 1968 *Tatiques politiques et esthétiques du documentaire*. Paris: La nouvelle imprimerie laballery, 2010. "C'est un fait qu'il y a des gens intelligents complètement inutiles et des erreurs extrêmement utiles. Lorsque je discute avec des réalisateurs d'actualités, je sais qu'il m'est assez facile de les 'démolir'. Mais les erreurs qu'ils commettent sont extrêmement utiles artistiquement, utiles pour le cinéma. Ce sont ces erreurs qui mènent à des découvertes. Je trouve que la distinction entre cinéma 'joué' et 'non-joué' est, bien sûr, élémentaire. Il est inutile d'insister sur quelque chose que nous ne comprenons pas, car notre matériau est toujours intelligent, et si nous n'arrivons pas à analyser certaines différences, cela signifie que nous analysons mal, non que le matériau a tort. Vous dites que le cinéma joué, c'est Koulechov et Eisenstein et que le non-joué, c'est Choub et Vertov. Or ils faisaient partie de la même bande: Choub a appris le montage sur des films joués alors que le réalisateur de films joué apprenait à monter des actualités." (tradução nossa) p. 45.

cinema, a construção de um novo olhar e uma nova relação com o mundo. A utopia do cine-olho reflete este processo. A política da montagem vertoviana também quer desconstruir um olhar automatizado pelo cotidiano, profundamente influenciado pela poética vertoviana. Interessa-nos, particularmente, como este formalismo de Chklóvsky converge com o trabalho de refuncionalização da estética, dentro do trabalho político militante em Vertov. A utopia de Vertov, neste ponto, é absolutamente correspondente ao esforço de Medvedkine e como o filme de Chris Marker apresenta, Medvedkine e Vertov conviveram com alguma proximidade. Yuri Tsvian descreve bem a aventura dos *Kinokis*, a fascinante experiência de Dziga Vertov:

"Os *kinokis*: um grupo de realizadores de filmes documentários, que declaravam que seu objetivo era abolir o não-documentário como tal. Isto alcançado, os *kinokis* supunham entregar as ferramentas ao povo (um plano nacional para um rede de círculos amadores de cine-olho [Kino-glaz]) e misturar-se com seu contexto. Tal era, em uma casca de amendoim, a agenda teórica verdadeiramente anarquista: a de desprofissionalizar a realização cinematográfica e de dismantelar a indústria filmica, quer dizer, o verdadeiro organismo onde eles trabalhavam."⁴⁸⁰

Portanto, de acordo com Tsvian, o projeto do cine-olho, transposto em síntese antológica no filme *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, era a proposta de um manifesto, no sentido de uma forma estética com um papel programático: criar a plataforma de uma maneira de interpretar o trabalho cinematográfico como construção de uma poética documentária. Poética, esta, que explorasse não o mero reflexo da realidade pela percepção acostuada que temos das coisas. O cine-olho não apenas reproduz o olho humano, ele é capaz de construir um novo olhar. Dziga Vertov pretendia que seu filme se tornasse referência para a metodologia de construção de círculos de cine olho na URSS. Ensinar e aprender coletivamente a ler o mundo com uma câmera, para transformá-lo.

De maneira extravagante, Vertov será acusado pelos stalinistas de cosmopolitismo, nada mais vulgar. No entanto, nada mais ironicamente convergente, visto que as vanguardas também buscavam fazer, exatamente, um debate para uma arte moderna internacional e os socialistas também eram internacionalistas, pelo menos até um pouco antes dos processos de Moscou. Visto também que seus filmes prefiguravam a utopia, através da montagem, da coexistência simultânea das muitas partes do mundo. Como é o caso do filme *A sexta parte do mundo* (1926) de Dziga Vertov.

⁴⁸⁰ Tsvian, Yuri. (Org) *Lines of resistance, Dziga Vertov and the twenties*. Pordenone: La giornate del cinema muto, 2004. "The *kinocs*: a group of documentary filmmakers, who declared their aim to abolish non-documentary filmmaking as such. This achieved, the *kinocs* were supposed to hand over their tools to the people (a planned country-wide network of amateur *Kino-Eye* circles) and melt into the background. Such, in a nutshell, was de *kinoc*'s theoretical agenda, truly anarchist: to de-professionalize film-making, and to dismantle the film industry, that is, the vey organism within which they were working." (tradução nossa) p. 24.

A forma-manifesto também partilhava deste método tão cinematográfico. A simultaneidade dos desastres, no manifesto, sempre é inventariada como substrato para o tom de indignação da escrita. Marjorie Perloff comenta a arte e a forma da escrita manifesto, utilizando-se de uma expressão de Marinetti segundo a qual o manifesto necessita de "violência e precisão". O manifesto é construído por "*mith makers*", os vanguardistas constroem novos mitos. Perloff situa o manifesto comunista como um dos originais da gênese desta forma literária, artística e cultural. Também cita a enumeração e o improviso como suas características centrais. A forma-manifesto era uma forma política e uma forma de estranhamento.

Em 1971 Sadoul faz sua autocrítica com relação ao equívoco do uso do termo *cinéma vérité*. Jean Rouch e Edgar Morin, a partir de "*Chronique d'un été*" (1961), haviam adotado o nome *cinéma-vérité*, [cinema verdade] que irá marcar para sempre todas as conceitualizações do documentário. Em 1971, em seu livro sobre Dziga Vertov, Sadoul diz que quando Rouch defende o cinema verdade como algo retomado de Vertov, há aí um anacronismo histórico. Rouch havia se baseado no livro de Georges Sadoul, *História do cinema mundial*⁴⁸¹ que começa a ser publicado a partir de 1946. Mas naquele momento Sadoul não havia tido acesso a todos os materiais de Vertov. O cineasta trabalhara em diversos filmes que foram chamados de *Kino-pravda*, literalmente "cinema verdade", mas *pravda* era o nome do jornal militante bolchevique "A verdade". No entanto, o uso do termo como conceito, na teoria de Vertov, só aparece depois de 1940. Até lá, o principal termo usado por Vertov é *Kino-glaz*, Cine olho. Sadoul diz:

"Dito de outra forma, se Vertov fosse francês, e se a Revolução de 1917 tivesse sido não em Pretogrado, mas em Paris, ele poderia ter chamado seu jornal-filmado de Cine-Humanité, sem no entanto tomar este título por um manifesto 'humanitário'."⁴⁸²

Sabemos como Chris Marker reagiu ao uso do termo *cinéma vérité* [cinema verdade], ele contrapunha a esta consigna um *ciné-ma-vérité* [cinema-minha-verdade]. Ele dizia: "para além do cinema verdade, pergunta-se sobre aquele cinema das condições e formas da objetividade." Como diz Tolchan (um dos câmeras de Vertov), em *Le tombeau d'Alexandre* (1993), Dziga Vertov pensava que "devemos mostrar a vida como ela é, a verdade da vida".

⁴⁸¹ Sadoul, Georges. *História do cinema mundial. Vol I e II*. São Paulo: Martins, 1963.

⁴⁸² Sadoul, Georges. "Kino-pravda et cinéma vérité" in *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971. "Autrement dit, si Vertov avait été français, et si la Révolution de 1917 avait eu lieu non à Pétrograd, mais à Paris, il aurait pu appeler son périodique filmé de Ciné-Humanité, sans pour autant prendre ce titre pour un manifeste 'humanitaire'." (tradução nossa) p. 139.

Portanto, não apenas a verdade, mas a verdade da vida. Não apenas a vida, mas a vida de improviso. Não apenas a vida, mas a *verdadeira vida*, no sentido que lhe emprestava Rimbaud. O cine olho fazia uma clivagem fundamental, bem ao estilo formalista, de como ver o mundo estranhado e de como interrogar outras formas de ver o mundo. É um pouco a isso que talvez Marker se referisse ao fazer aquela pequenina polêmica sobre o cinema verdade.

De qualquer forma, podemos observar no filme *Le tombeau d'Alexandre* o apreço que Chris Marker tem pelo cineasta do *Kinoglaz*. Em 1967, Chris Marker publicaria o seguinte poema em homenagem a Vertov "Oremos par Vertov". Neste poema revela qual é, para ele, o melhor documentário de todos os tempos, *A sexta parte da terra*. Ele diz:

"Let us Praise Dziga Vertov"

"Let us Praise Dziga Vertov
for if I had to choose the Ten Best Documentaries of All Time
i'd call it preposterous
but if there's ONE to choose:
'A SIXTH OF THE WORLD'
Because this moment of our history, this palingenesis,
this dawn, this birth of our memory,
this first draft of what was due to be our world,
good and bad,
Pautovsky made us think of it
Eisenstein made us dream of it
but only one man made us SEE it
DZIGA VERTOV
KINO GLAZ Film Eye Eye First
Camera Eye But Man's Eye (you SEE what I MEAN)
Camera, machine, montage, eyes, like hounds at Harry's heels
(O for a Muse of light...)
but the Eye über alles, the Eye leading the pack
seeing-donner à voir
and not only the faces, the gestures, the segments of life
but words also, words suddenly alive
by filling the whole screen, heavy words, real words,
(and the magic of the cyrillic, of course, but who's
complainin'?)
Words oming to a new stage of perception
owing to these large, big BLOCKletters,
words achieving equality with images
ideas achieving equality with facts
art achieving equality with life
How d'you say that in Russian?
DZIGA VERTOV"⁴⁸³

⁴⁸³ Marker, Chris. Sowjetischer Dokumentarfilm, Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR, 1967. Trad: Anaïs Jolly. 1967.

Pierre Naville, surrealista e militante, ao colocar em debate a relação dos surrealistas com o projeto revolucionário, anos antes de sua ruptura com o PCF, busca fazer um estudo do surrealismo como inseparável da ação revolucionária. Pensa que os manifestos são um espaço imprescindível de organização e agregação dos artistas. Ele fala de um "sentimento irredutível de liberdade",⁴⁸⁴ muito próximo do que chamava Mario Pedrosa de "exercício experimental da liberdade".⁴⁸⁵ Naville defende que há um mal estar romântico dos surrealistas contra a modernidade capitalista e que seria na organização desta visão pessimista do mundo que deveria se dar o engajamento e a radicalização dos intelectuais surrealistas. Para ele, cito:

"Um movimento como o surrealismo, mesmo que puramente cerebral e cuja experiência das coisas é claramente romântica, é suscetível, na prática, de caminhar até a revolução, isto é, lá onde ela é criada, onde ela vive? O gosto pela revolução deve ser adaptado à medida da necessidade revolucionária, senão torna-se um movimento lírico, sempre essa tônica de revolta capaz de atingir a burguesia em seu intelectualismo onipotente, mas não de chegar perto da inteligência revolucionária nascente do proletariado."⁴⁸⁶

Esta ida até a revolução, de que fala Naville, ir onde a revolução é criada, onde ela vive, parece ser também um aspecto importante, suprimido na recepção histórica burguesa das vanguardas. Também suprimido da recepção institucionalizada da cinematografia de Chris Marker. Assim como os russos, e exemplarmente como Medvedkine, esta ida ao povo e ao lugar da revolução é um pressuposto de algumas tendências das vanguardas. Em Medvedkine ela vinha acompanhada de uma consubstanciação entre o ideário *narodnik* literalmente ([Narodnia Volia]"A vontade do povo", movimento que defendeu uma revolução popular e que se organizou desde o Séc. XIX, ainda contra o Czarismo), e o ideário bolchevique. A ida ao povo, por parte de muitas destas vanguardas ainda trazia este princípio messiânico dos mitos russos de volta às raízes camponesas. Emma Widdis comenta como o filme "*Le bonheur*" (1924) foi acusado pelos bolcheviques de ser *narodnik* e incomodou justamente porque fazia reviver este ideal. No filme *Le tombeau d'Alexandre* (1993) há uma cena onde o comentário diz:

"Um filme nasceria da aventura do trem, o famoso '*A felicidade*'. A história de um mujique que manda sua esposa trazer a felicidade num saco 'e que não volte sem a ter encontrado.' É emocionante reconhecer os traços de seu nascimento. A paisagem do filme é a paisagem do

⁴⁸⁴ Naville, Pierre. *La révolution et les intellectuelles*. Paris : Éditions Gallimard, 1975. p. 71.

⁴⁸⁵ Alambert, Francisco. "Três críticos: Antônio Cândido, Paulo Emílio e Mario Pedrosa". *Sinais Sociais*, Rio de Janeiro, V. 7 N. 20. pp. 78-113.

⁴⁸⁶ Naville, Pierre. *Ibid* "Un mouvement comme le surréalisme, aussi purement cérébral et dont l'expérience des choses est nettement romantique, est-il dans les faits susceptible d'aller vers la révolution, c'est-à-dire là où se crée, où elle vit? Le goût de la révolution doit être adapté à la mesure de la nécessité révolutionnaire, sinon il demeure un mouvement lyrique, toujours cet accent de révolte capable d'atteindre la bourgeoisie dans son intellectualisme onnipotent, mais non de toucher la naissante intelligence révolutionnaire du prolétariat." p. 86.

kolkhoz. Cenas da vida do kolkhoz foram transportadas para o filme. A heroína, diante do arbusto, é a lembrança da horta abandonada na cidade mineira. A montagem entrecortada que você inventou para entrega dos sacos, você a reproduziu tal e qual. Até a forma como representou o roubo nas oficinas de trem estava em uma de suas cenas mais alegres.[casa ambulante] Mas, acima de tudo, você tomaria como herói não um kolkhoz exemplar, não o herói positivo que reinaria por toda produção deste tempo. Mas o mais infeliz, o mais defasado, aquele cujo comportamento na realidade o levaria diretamente à prisão ou ao fuzilamento. Nunca saberemos qual é a parte de consciente ou de inconsciente nestas imagens, mas minha proposta é interrogar as imagens. E antes do final feliz obrigatório vemos o que havia nos olhos do mujique diante da autoridade: e era o terror."⁴⁸⁷

Esta família é construída por Alexandre Medvedkine na ficção tragi-cômica "*A felicidade*" retratada como composta por personagens pitorescos, heróis negativos, os desamparados e desesperados do campo. São eles que vão encontrar o terror stalinista mais cruel. Chris Marker, no texto que citamos, faz assim alusão a uma possível tentativa que fazia Alexandre Medvedkine de avançar sobre a equação que somava "sátira" e "crítica", aquilo que chegou a ser conhecido na URSS como a busca pelo "riso vermelho". Tratava-se de uma pesquisa comum por encontrar as formas para uma comédia socialista, as especificidades do riso socialista. Não se sabe se consciente ou inconscientemente, no entanto, o cineasta pontua de alguma forma que na escolha da família mujique, do estrato social mais frágil e vítima do totalitarismo soviético, havia a busca por expor o terror stalinista. Sugere que haveria uma denúncia por parte de Medvedkine, mas para dizer que não importa tanto se ela havia sido feita intencionalmente. Aqui há uma espécie de formulação para a leitura crítica da imagem. Marker parece dizer que não importa a opinião do autor Medvedkine, é necessário diante das dúvidas apenas "interrogar as imagens", *sapere aude*. A figura do mujique de *A felicidade* é a de um homem desesperado que na expectativa de conseguir um saco cheio de felicidade termina querendo morrer. E no entanto, nem isso lhe é permitido pelas autoridades da ordem instituída. O mujique tem que pedir autorização até para se suicidar, nem sua morte lhe pertenceria mais. Todo este complexo de perseguições, aos quais alude Medvedkine em sua comédia vermelha, deixava nua a soberania biopolítica do stalinista sobre os camponeses, estas vítimas entre as vítimas, esquecidos entre os esquecidos.

Raymond Williams comentava com ironia: "Não sei quem fez a piada que dizia que os principais personagens dos filmes soviéticos eram tratores."⁴⁸⁸ A sequência dos tratores do filme *Le tombeau d'Alexandre* (1993) trabalha um pouco com esta piada. Mas ela ajuda, ao

⁴⁸⁷ Marker, Chris. "Six Lettres à Alexandre Medvedkine (*Le Tombeau d'Alexandre*)" in revista Positif, no. 391, setembro de 1993. pp. 49-59.

⁴⁸⁸ Williams, Raymond. *Política do modernismo – contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 120.

mesmo tempo, a ilustrar também como a equivalência dos futurismos italianos e russos, é falsa. Ela aponta para a ideia de que, a apologia para o desenvolvimento técnico, das máquinas e da indústria nos dois futurismos são espelhos de ideologias totalitárias que reforçam este tipo de identidade no progresso industrial. Mas quando vemos os processos de cada forma de antropomorfismo nas máquinas, a questão muda um pouco de figura. Nas obras de Vladimir Maiakóvsky (como veremos no próximo capítulo) a técnica e os instrumentos mecânicos se revoltam contra os humanos. Há uma rebelião das coisas, uma incompatibilidade entre a humanidade e a máquina. Para Vertov, o cinema tinha que se consubstanciar com a ciência e não com a máquina. Sua convergência com o marxismo passava por esse eixo. Apenas a máquina tornava-se algo vazio. O filme de Chris Marker fala, como na maior parte dos filmes russos do período, de um trator que entrava em pane, em outras cenas eles enlouqueciam. Em outros filmes, como no caso da *Linha geral*, de Eisenstein, a questão de como concertar o trator tem uma chave lírica para a solução formal. Por exemplo, em *A terra*, de Dovzenko, a moça tira poéticamente de seu tornozelo um pedacinho de pano rasgado das suas anáguas vermelhas para consertar o trator, num gesto quase erótico. Até que, no último exemplo, o trator foi sabotado pelo agente trotskysta Bukharin e é consertado pelo "magnífico líder" Joseph Stálin, que chega imperioso para solucionar a trama. A piada dos tratores deveria ser repostada, montando suas várias soluções, expondo sua repetição. Marker transforma aquilo que é acidental e anedótico em um cristal do acontecimento histórico. Trata-se de poder ver "o milagre com os olhos atentos ao cotidiano", como dizia o cineasta, no começo do filme. A legibilidade da história, construída pelos procedimentos formais markerianos, permite uma leitura da história da revolução pela parábola cinematográfica de um mero trator. Assistimos o transformar de um mero trator numa imagem dialética da história política da Rússia.

Levantamos algumas paginas atrás que parece existir uma oposição entre formalismo e marxismo. Através das pesquisas vemos que esta não nasce da parte dos formalistas. Ao contrário, é Léon Trótsky que, em 1924, sintetiza bélicamente: "A escola formalista é um idealismo abortivo aplicado aos problemas da arte."⁴⁸⁹ No contexto deste debate, Boris

⁴⁸⁹ Trótsky, León. "La escuela formalista de poesía y el marxismo" in *Literatura y Revolución, Escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria*. (nossa tradução) Buenos Aires: Ed. Antídoto, 2004. (tradução nossa) p. 121.

Eikhenbaum, eminente teórico do círculo da teoria formalista, polemizava em seu texto "Les 'formalistes' en question."⁴⁹⁰

"Para começar, de acordo com a opinião de Trótsky: 'o formalismo se opõe ao marxismo com todas as suas forças'. Não é bem assim – o assunto é ao mesmo tempo mais simples e mais complexo. Mais simples porque não se precisa 'opôr' o formalismo e o marxismo: o formalismo é um sistema de uma ciência particular, o marxismo uma doutrina da filosofia da história. Nós não podemos opôr o marxismo à teoria da relatividade porque são coisas incomensuráveis."⁴⁹¹

Para Eikhenbaum, Trotsky, em seu texto "La escuela formalista de poesía y el marxismo",⁴⁹² dignifica o formalismo quando reconhece certa validade universal nos métodos e procedimentos de análise formal. Mas não compreende o mesmo quando o reduz a uma pura técnica de análise e a uma filologia engessada. Assim como, por outro lado, o formalismo nega, não o marxismo, mas no marxismo ortodoxo, a ideia de uma transposição pura do sistema de análise do desenvolvimento contraditório econômico para o plano da análise estética. Ele defende que há uma sociologia específica para cada material e objeto estudo. Eikhenbaum diz:

"O formalismo não se opõe ao marxismo, mas se contenta em recusar sua transposição pura e simples dos problemas econômicos e sociais no domínio do estudo da arte. Os materiais se opõe porque eles tem sua sociologia específica.(...) E se nós os violentamos, então, no lugar de uma evolução, nós obtemos a gênese, no lugar de uma causalidade concreta, relações longínquas. Transpôr os esquemas gerais de um domínio científico para um outro leva inevitavelmente à escolástica."⁴⁹³

Voltamos àquela ideia de uma violência arquivada, que tanto transparece nos mecanismos de interrogação da imagem de Marker. Nossa relação com os documentos deve partir desta tentativa de restituir ao uso comum, tanto uma sociologia específica do trabalho formal e estético, quanto uma sociologia específica da função social da arte e de seu lugar

⁴⁹⁰ Eikhenbaum, Boris. "Les 'formalistes' en question" in Conio, Gérard. *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*. Lauzanne: Éditions L'Age d'Homme, 1975. p. 21.

⁴⁹¹ Eikhenbaum, Boris. *Ibid.* "Pour commencer, d'après l'opinion de Trotski: 'le formalisme s'oppose au marxisme avec toutes ces forces.' Il n'en est pas tout à fait ainsi – l'affaire est à la fois plus simple et plus complexe. Plus simple parce qu'il ne faut pas 'opposer' le formalisme et le marxisme: le formalisme est le système d'une science particulière, le marxisme une doctrine de la philosophie de l'histoire. On ne peut que opposer le marxisme à la théorie de la relativité parce que sont des choses incommensurables." (tradução nossa) p. 32.

⁴⁹² Trótsky, León. "La escuela formalista de poesía y el marxismo" in *Literatura y Revolución, Escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria*. (nossa tradução) Buenos Aires: Ed. Antídoto, 2004. (tradução nossa) p. 121.

⁴⁹³ Eikhenbaum, Boris. *Ibid.* "Le formalisme ne s'oppose pas au marxisme, mais se contente de refuser la transposition pure et simple des problèmes économiques et sociaux dans le domaine de l'étude de l'art. Les matériaux s'y opposent parce qu'ils ont leur sociologie spécifique.(...) Et si on leur fait violence, alors, au lieu de l'évolution, on obtient la genèse, au lieu d'une causalité concrète, des rapports lointains. Transposer des schémas généraux d'un domaine scientifique dans un autre mène inévitablement à la scolastique." (tradução nossa) p. 33.

dentro de um sistema de produção capitalista e a partir de seu ponto de vista econômico. Mas, a recusa em tornar, tanto a busca formalista da especificidade da linguagem, quanto o método de análise marxista da filosofia da história em uma escolástica, são a tentativa de amalgamar formalismo e marxismo e de reunir gêmeos inimigos. Esta oposição entre "talento e ideologia", que em nome da *autonomia da arte* fundamentou também a antinomia entre estética e política, teve origem nesta bifurcação. O hiato entre abordagem histórica e abordagem estética também reaparece de maneira marcante quando há este rompimento entre formalismo e as correntes dominantes do marxismo russo e do Partido.

Gérard Conio, em seu prefácio ao livro *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*,⁴⁹⁴ comenta esta convergência de projetos das vanguardas russas. A convergência entre o formalismo e o futurismo com a revolução soviética:

"Esta libertação econômica e social que visava o marxismo, eles a sabiam ilusória, se ela não fosse seguida de uma libertação interior, espiritual. Por isso eles se esforçavam para que a revolução fosse escutada no 'byt'[cotidiano], no modo de vida, em todos os aspectos da vida cotidiana. A revolução política devia suscitar para eles, tornar possível, uma revolução poética: a irrupção da poesia na vida, na vida de cada um, na vida de todos os dias."⁴⁹⁵

A posição dos futuristas e dos formalistas, de busca obsessiva pela exploração dos procedimentos formais, para através da revolução da linguagem, transformar a vida cotidiana, e assim, desabituar, desacostumar os hábitos, chocar e estranhar, era um princípio político consonante com a Revolução de Outubro. Um simpatizante do futurismo, que foi companheiro de Lênin e por isso era bastante respeitado dentro do partido bolchevique defende ardorosamente esta posição e a ilustra exemplarmente. É Nicolas Gorlov que escreve um texto importante, "Des futurismes et du futurisme".⁴⁹⁶ Gorlov pondera que:

"Na conjuntura atual apenas é válida para nós a arte que é inteiramente arrancada do antigo modo de vida, aquela que queimou as pontes ideológicas e as nave estéticas do passado. O que deve ser esta arte e pode ela ser uma arte do cotidiano? Uma arte do cotidiano – essencialmente imitativa – corresponde à estática e não à dinâmica da vida coletiva. Em uma

⁴⁹⁴ Conio, Gérard. *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*. Lauzanne: Éditions L'Age d'Homme, 1975 p. 135.

⁴⁹⁵ *Ibid.* "Cette libération économique et sociale que visait le marxisme, ils la savaient illusoire, si elle n'était suivie d'une libération intérieure, spirituelle. C'est pourquoi ils s'efforcèrent que la révolution s'entendît au 'byt'[cotidiano], au mode de vie, à tous les aspects de la vie quotidienne. La révolution politique devait susciter pour eux, rendre possible, une révolution poétique : l'irruption de la poésie dans la vie, la vie de chacun, la vie tous les jours." (tradução nossa) [Obs. A expressão francesa "queimar as pontes", de difícil tradução, pois não possui expressão correspondente no português, quer dizer suprimir possibilidades de saída ou retorno]. p. 141.

⁴⁹⁶ Gorlov, Nicolas. In Conio, Gérard. *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*. Lauzanne: L'Age d'Homme, 1975. p. 145.

época como a nossa imitar é a mesma coisa que fotografar os tijolos de um imóvel em construção."⁴⁹⁷

Nicolai Gorlov já aponta, neste trecho, a luta interna que se deslanchava implacável em torno do problema do realismo socialista e do reflexo social como forma artística paradigmática para o marxismo. Mas em nossa interpretação, o que desejaríamos destacar é que a hipótese fundamental desta tese é de que esta matriz de unidade entre a arte moderna e a revolução política e estética das vanguardas russas foi particularmente vítima de um soterramento historiográfico, de um ofuscamento seletivo e até de um extermínio físico.⁴⁹⁸ Este soterramento parte fundamentalmente do quiasma da modernidade de que fala Gérard Conio. É a derrota desta matriz, que reúne uma revolução popular política e social e a revolução da linguagem como uma proposta de transformação do cotidiano. Para Conio, o discurso hegemônico da história da arte não saberia lidar com esta derrota, nem buscar seus últimos significados e suas últimas consequências. Seria necessário partir da pesquisa sobre os pressupostos negativos de seu esquecimento e obnubilação. Diz Conio, em seu ensaio "Modernisme et modernité":⁴⁹⁹

"Se o modernismo fosse até as últimas consequências de seus princípios, se ele tivesse conseguido fundir a arte e a vida, seria impossível dissociá-lo da modernidade, na medida em que um não seria nada além que a realização prática do outro. Mas ao contrário, porque o projeto modernista fracassou que ele guarda vivo aos nossos olhos as potencialidades que julgam o nosso presente e nos permitem avaliar com lucidez os resultados muito contraditórios com as premissas, para não parecer a negação das esperanças que ela havia feito nascer."⁵⁰⁰

Portanto, analisar um filme de Chris Marker, que tem como objeto as memórias destas vanguardas russas do cinema e da arte moderna, seria partir do núcleo deste mal-estar da consciência da nossa modernidade e tentar restituir seu sentido profano, o seu uso profano. Conio diz ainda: "A crise da arte contemporânea não é nada mais que a crise da modernidade

⁴⁹⁷ Gorlov, Nicolas. In Conio, Gérard. *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1975. "Dans la conjoncture actuelle seul est valable pour nous l'art qui s'est arraché entièrement à l'ancien mode de vie, qui a brûlé les ponts idéologiques et les vaisseaux esthétiques du passé. Que doit être ce art et peut-il être un art du quotidien ? Un art du quotidien – essentiellement imitatif – correspond à la statique et non à la dynamique de la vie collective. A une époque comme la nôtre imiter est la même chose que photographier les briques d'un immeuble en construction." (tradução nossa) pp. 150-151.

⁴⁹⁸ Casos como os dos artistas Vsevolod Meyerhold e Serge Tretyakov, que foram assassinados nos expurgos no tempo dos processos de Moscou.

⁴⁹⁹ Conio, Gérard. *L'art contre les masses, esthétiques et idéologies de la modernité - Essais*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme. 2003. p. 323.

⁵⁰⁰ *Ibid.* "Si le modernisme était allé jusqu'au bout de ses principes, s'il avait réussi à fondre l'art et la vie, il serait impossible de le dissocier de la modernité, dans la mesure où celle-ci ne serait rien d'autre que la réalisation pratique de celui-là. C'est au contraire parce que le projet moderniste a échoué qu'il garde vivantes à nos yeux des potentialités qui jugent notre présent et nous permettent d'évaluer avec lucidité des résultats trop contradictoires avec les prémisses pour ne pas apparaître comme la négation des espoirs que celle-ci avaient fait naître." (tradução nossa) p. 329.

em seu sentido amplo."⁵⁰¹ O fracasso das utopias de convergência entre futurismo, formalismo e marxismo são uma derrota que deve buscar reconstituir seu sentido histórico profano. Estudar uma história da arte anticapitalista é buscar decifrar os sentidos destas derrotas. O formalismo fatura uma vitória de Pirro e uma derrota colossal.

Gérard Conio assim coloca a equação das vanguardas russas: "O principal mérito do modernismo consistiu, com efeito, em mostrar que a criação artística não era um privilégio de uma elite, mas correspondia a uma aspiração própria a todo ser humano."⁵⁰² Dentro do projeto modernista das vanguardas, que como vimos mantinha-se como um projeto anticapitalista, a revolução das formas artísticas vinha acompanhada de uma universalização dos meios de expressão e de uma tomada dos meios de produção. O fio de Ariadne descosturado que ligava estética e política das vanguardas russas é que a *autonomia* das formas estéticas vinha com a busca de *autonomia* da classe no processo de socialização e autogestão dos meios de produção.

No entanto, também poderíamos dizer que na *autonomia* estética que defenderam os formalistas e os futuristas, a noção de autoconhecimento e auto-criação da linguagem artística a partir de suas especificidades vigorou de outra forma, através do seu inverso. Mantinha-se com uma contradição ontológica, a noção de *autonomia* da arte como oposição à reflexão política sobre seu uso social. Ao mesmo tempo, tornava-se não menos aberrante, quando configurada como pura e simples legitimação do novo estatuto de mercadoria da arte. Gérard Conio comenta esta situação:

"Esta situação não coloca menos em questão a validade do formalismo estético, que nós chamávamos simplesmente de 'estetismo', e que aparece cada vez mais, no domínio da criação artística, como aliado objetivo da reação social. Isolando a arte de seu contexto histórico e social, fetichizando os signos, introduziu-se na prática artística um fator de esterilização e de exclusão.(...) O urinol de Duchamp tornou-se paradoxalmente um emblema de uma tautologia que perdeu, há tempos, sua força provocadora para garantir a assimilação da arte como mercadoria."⁵⁰³

Vemos que a tautologia do debate sobre "o que é arte?" nos enreda em um labirinto que nasceu com o debate formalista de uma autonomia da revolução da linguagem. No

⁵⁰¹ *Ibid.* "La crise de l'art contemporain n'est que la crise de la modernité au sens large." (tradução nossa) p. 333.

⁵⁰² *Ibid.* "Le principal mérite du modernisme a consisté, en effet, à montrer que la création artistique n'était pas le privilège d'une élite, mais correspondait à une aspiration propre à tout être humain." (tradução nossa) p. 346.

⁵⁰³ *Ibid.* "Cette situation ne met pas moins en cause la validité du formalisme esthétique, ce qu'on appelait jadis tout simplement 'l'esthétisme', qui apparaît de plus en plus dans le domaine de la création artistique comme l'allié objectif de la réaction sociale. En isolant l'art de son contexte historique et social, en fétichisant les signes, on a introduit dans la pratique artistique un facteur de stérilisation et d'exclusion. (...) L'urinoir de Duchamp est devenu paradoxalement l'emblème d'une tautologie que a perdu depuis long temps sa force provocatrice pour cautionner l'assimilation de l'art à la marchandise." (tradução nossa) pp. 333-334.

entanto, este debate tornou-se um cômodo álibi para a defesa da arte pura, uma sistemática confirmação do paradigma capitalista que opõe estética e política. Esta derrota nos interessa principalmente, pois é através dela que podemos retomar o fio rompido entre ideologia e talento de que falava Marker no filme "*Le tombeau d'Alexandre*" (1993). Um filme que busca cristalizar este instante histórico esquecido e olhar no cristal do acontecimento histórico. Conio, em seu ensaio, faz ainda uma reflexão sobre este fracasso do projeto revolucionário da modernidade, que nos parece bastante relevante para estas questões:

"O fracasso das vanguardas não julga as vanguardas, mas a sociedade que as condenou. Se nós levamos em conta os desvios conjunturais e as inevitáveis manobras de recuperação, apercebemo-nos, com o recuo, que em seu conjunto, a internacional da arte moderna tomou o partido do humanismo das luzes. Um de seus aportes mais preciosos à consciência crítica aparece, não como se diz muito comumente, na oposição entre ideologia e estética, mas na atualização de uma ideologia imanente à toda atividade criativa, uma ideologia libertária, hostil ao espírito de sistema."⁵⁰⁴

Portanto poderíamos concluir que, de alguma maneira nas teses de Conio, a convergência dos sentidos de *autonomia* estética e política pode permitir uma noção de síntese destas contradições do mal-estar de nossa modernidade artística. Ou seja, restituir o sentido anticapitalista de *autonomia* estética, de uma forma artística que se revoluciona como crítica da percepção mofina do cotidiano, de uma revolução socialista concebida como fusão entre arte e vida, numa perspectiva socialista da arte. Restituindo também os debates sobre a revolução estética e política, ainda que consciente de seu fracasso e partindo de seus pressupostos. Profanar a história da arte a partir da restituição de seus usos políticos, através da busca pelo que havia de essencial no caráter de consciência crítica e trágica das vanguardas, seu espírito de dissidência que era político e formal. A trajetória de Alexandre Ivanovitch Medvedkine é um exemplar legendário dessa odisséia de um mal secreto de convergência profana entre o talento e a ideologia, entre estética e política, no sentido benjaminiano da desconstrução destas falsas antinomias.

⁵⁰⁴ *Ibid.* "L'échec des l'avant-garde ne juge pas l'avant-garde, mais la société qui l'a condamnée. Si on fait la part des déviations conjoncturelles et des inévitables manoeuvres de récupération, on s'aperçoit, avec le recul, que dans son ensemble, l'internationale de l'art moderne a pris le relais de l'humanisme des lumières. L'un des apports les plus précieux à la conscience critique apparaît, non, comme on l'a dit trop souvent, dans l'opposition entre l'idéologie et l'esthétique, mais dans la mise au jour d'une idéologie immanente à toute activité créatrice, une idéologie libertaire, hostile à l'esprit de système." (tradução nossa) p. 346.

Vladimir Maiakovski. Estudante
do Instituto de Belas-Artes.
Moscou, 1910.

5.2. Maiakósky, cinema e um olho entreaberto para o futuro

"A Comuna vive. Viva a Comuna!
Eis a verdadeira vida. A cortina caiu.
Resta a você abrir-la, a vocês de cantar."⁵⁰⁵
V. Maiakósky

"Eu me pergunto se já foi avaliado com justiça o papel de Maiakóski na história do cinema russo. Inclino-me cada vez mais a achar que não."⁵⁰⁶

Paulo Emílio Salles Gomes, 1961

Em uma bibliografia ainda circunscrita pelas barreiras linguísticas, aqueles primeiros artigos, identificados como escritos por Vladimir Maiakósky sobre o cinema, parecem trazer uma particularidade insólita. Não versam estritamente sobre o cinema e afastam-se gelidamente de análises fílmicas da produção cinematográfica, tal qual as conceberíamos convencionalmente hoje. São reflexões mais gerais sobre a cinematografia e percorrem as problemáticas do impacto mútuo entre o cinema nascente e as outras linguagens artísticas. Trazem os traços de uma prosa de imprensa, com o tom manifesto de intervenção na atualidade e o jogo livre de reflexões sobre pontos programáticos para arte. Pioneiros, não trazem pudor no ímpeto do prognóstico, são proclamações, manifestos.

Por exemplo, em "Teatro, Cine, Futurismo",⁵⁰⁷ de 27 de julho de 1913, texto anterior à revolução de outubro, Maiakósky projeta para a arte futurista a entrada na seara do teatro. Entrada que ulteriormente se forjaria já no *intermezzo* revolucionário do teatro soviético, principalmente com Vsevolod Meyerhold. Maiakósky trata, neste curto artigo, de interrogar o teatro sobre as contradições que o cinema lhe invoca, os limites que lhe aponta. A luta contra a "arte de ontem" deve direcionar-se para a difusão massiva e o conhecimento das idéias futuristas, que avance para além de um "sentimento lírico" e no caminho de uma "ciência exata" da "busca das relações entre a arte e a vida." Nota-se em duas questões destacadas pelo poeta, que a aproximação entre arte e vida neste caso, se dá por dois

⁵⁰⁵ Maiakósky, Vladimir. «Le mystère bouffe» In *V. Maiakósky, Théâtre*. Trad. Michel Wassiltchikov. Paris: Ed Bernard Gasset, 1989. "La Commune vit. Vive la Commune!! Voilà la vraie vie. Le rideau tombé/ C'est à vous de l'ouvrir, à vous de chantez." (tradução nossa) p.132.

⁵⁰⁶ Salles-Gomes, Paulo Emílio. "O cineasta Maiakovski" in *Crítica de cinema no Suplemento Literário, Vol II*. São Paulo: Ed. Paz&Terra/EMBRASILME, 1982. p. 372.

⁵⁰⁷ Maiakósky, Vladmir, "El cine, el teatro y el futurismo" Kino Journal, 1913 in LEYDA, Jay. *Kino, História del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Ed. Universitária de Buenos Aires, 1965. (tradução nossa) pp. 524-526.

caminhos. A primeira questão é: "É o teatro moderno uma arte?"⁵⁰⁸ e a segunda: "Será capaz o teatro moderno de suportar a concorrência do cinematógrafo?"⁵⁰⁹ Estas duas questões traçam o percurso do texto e buscaremos pontuar aspectos relevantes para uma interpretação e análise.

"É o teatro moderno uma arte?"⁵¹⁰

Maiakóvsky invoca o questionamento sobre o estatuto de arte do "teatro moderno" russo que surge a partir de seus contrastes com a vida moderna, caracterizada como violência cotidiana do desenvolvimento técnico e do processo de urbanização e industrialização. Estes novos elementos da modernidade "proporcionam uma urgência renovada ao jogo livre das faculdades perceptivas, que tomam formas de arte."⁵¹¹ O cinema aqui também parece incidir, sem ser mencionado, como uma destas síndromes técnicas da modernidade social. Ele figura, em sua ausência, como um reflexo automático do desenvolvimento técnico das forças produtivas. Mas o foco principal de Maiakóvsky, no princípio do artigo, não é ainda o cinema, é apenas a referência incidental de mais uma expressão artística, própria da modernidade.

Num primeiro momento quer defender um teatro que afirme uma independência no específico de sua linguagem artística diante das outras artes. No texto, ele primeiro diferencia um "direito à existência" do artista (no caso o cenógrafo), que nomeia como a "ditadura do olho". A existência deste campo artístico legitima-se em sua "auto-suficiência", que se identifica como uma consciência do paradigma específico da linguagem. Ele diz, por exemplo, "cor, linha, forma", no caso do pintor-cenógrafo. Depois o "direito à existência" do poeta, que é o domínio da palavra. A pintura e a literatura parecem para Maiakóvsky concentrar a parte mais ossificada da produção cultural daquele momento, onde se sedimentava, mais arraigada, a tradição.

Mas, dentro deste debate, o teatro surge como um terceiro ponto diante desta diferenciação das ideias legitimadoras da experimentação em cada área artística. O teatro do futuro vai aparecer, em seu texto, como devendo buscar seu "direito à existência" na consciência formal das especificidades da sua linguagem, para além do cenógrafo ou

⁵⁰⁸ Maïakóvsky, Vladimir, *Ibid.* (tradução nossa)

⁵⁰⁹ Maïakóvsky, Vladimir, "Teatro, cinematógrafo e futurismo" *Kino Journal*, 1913 in Schnaiderman, Boris. *A poética de Maïakóvski*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984. p. 263.

⁵¹⁰ Maïakóvsky, Vladimir, "El cine, el teatro y el futurismo" in *Ibid.* (tradução nossa) pp. 524-526.

⁵¹¹ *Ibid.* (tradução nossa)

dramaturgo. O teatro do futuro parece dever libertar-se da ditadura de um e de outro, para que também eles libertem-se das estreitezas tradicionalistas de um teatro viciado. Certezas condicionadas pelos estatutos de um "teatro moderno" já convertido em objeto de cultura amordaçado e institucionalizado.

O "teatro moderno" russo de 1913 é denunciado por ele como "escravizador anticultural da arte" e como "escravizador da palavra e do poeta", porque supervaloriza os aspectos decorativos, em detrimento de "sua liberdade e sua meta de um aspecto utilitário da arte." A busca por uma identidade diversa do teatro do futuro, identidade independente das outras artes (pelo seu "direito a existência", como diz Maiakóvsky), corresponde pontualmente a este dilema da liberdade, do uso e da meta utilitária. Ou também, se pode dizer, da funcionalidade da forma decorativa ou dramatúrgica dentro do específico teatral que busca definir-se. Ou, de uma refuncionalização destes dispositivos formais neste novo estatuto do teatro futuro que se deseja descobrir e inventar.

Outro ponto crucial no texto é a relação do ator com a palavra. Para Maiakóvsky, o avanço estético não depende do desenvolvimento interno da palavra, mas de seu uso aplicativo na expressão de "ideias políticas e morais que são incidentais à arte." Desse modo, a palavra também não depende de uma "arte especial do ator". Não se trata do desenvolvimento técnico das artes interpretativas do teatro, técnicas do corpo, da voz, da entonação e da pronúncia, por exemplo. Mas, da busca por dar definição à palavra no ator.

É o trabalho do corpo do ator e se quisermos, poderíamos falar das *Ações físicas*, como ensinava o teatro de arte de Stanislávsky, ou do gesto como falava B. Brecht. Mas, para Maiakóvsky importa, neste caso, algo além. O que está em jogo são "os movimentos inventados, mas ritmicamente livres do corpo humano, que expressarão os maiores sentimentos internos. Esta será a nova e livre arte do ator." Esta apoteose utópica da arte do ator e a elegia de sua liberdade invocada no artigo insinuam um traço forte do que ele quer desenhar como um específico da linguagem teatral. Ou seja, a interrogação sobre a funcionalidade de cada aspecto formal cênico e seu vínculo profundamente enraizado no trabalho do ator.

"Será capaz o teatro moderno de suportar a concorrência do cinematógrafo?"⁵¹²

Para Maiakóvsky a fotografia se quer como um meio de "proporcionar a vida". O que provoca duas contradições ao teatro. Por um lado, a fixação do ator em interagir com o "fundo

⁵¹² Maiakóvsky, Vladmir, "Teatro, cinematógrafo e futurismo" *Kino Journal*, 1913 in Schnaiderman, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984. p. 263.

morto do cenário" é abolida pelo cinema, que é "firmemente atado a ação da realidade." Por outro, o próprio teatro caminha para sua destruição e deve superar-se no cinema. Através de uma indústria cinematográfica, primeiramente distanciada do que Maiakóvsky chama de "ingênuo realismo e artifício de Tchékov e Gorky". Depois, vinculando-se à arte do ator.

Vemos que a segunda parte do texto afirma que o cinema liberta o ator da "ditadura do olho", legitimada na figura do cenógrafo. Deste modo, poderíamos pensar que no cinema troca-se o cenário pela firme ligação com a realidade. E então passa a ser o fotógrafo-câmera que assume este papel de dar forma a um conjunto visual no qual se insere o ator. Ali, o ator e o cenógrafo, libertam-se do cenário e do palco, que se tornaram marcas opressivas do espaço cênico tradicional da instituição "teatro moderno".

A arte do ator e a do cenógrafo, irrigadas na realidade, transformam qualquer pretensão de "realismo" no teatro do futuro em "ingênuo" ou "artificial". Porque assim o teatro funde-se com o cinema. Ali, a fotografia é imperiosa na sua objetividade e deve dar voz à arte fotográfica e ao trabalho do ator, livres em sua autonomia e orgânicos em seu trabalho coletivo.

É importante notar que Maiakóvsky está, ao mesmo tempo, polarizando com uma forma muito popular do *vaudeville* filmado. Ele quer demarcar o campo com aquele primeiro cinema que se constrói como um teatro filmado, condicionado pela forma tradicional do teatro. Um cinema com poucos recursos de montagem e decupagem narrativa, mantendo-se sempre na posição do palco italiano.

Pode-se perguntar então se Maiakóvsky queria realizar um cinema anti-realista? Esta é uma questão importante, que se dá tanto na poética dramatúrgica do teatro do futuro, quanto do cinema do futuro, tanto na dramaturgia, quanto nos roteiros. A poética maiakóvskyana renega qualquer pretensão realista. Ainda que o vínculo com a realidade seja aspecto ontológico da experiência do processo criativo do aparelho foto-cinematográfico, o poeta parece prever nele a exploração de seus potenciais fantásticos. É a exploração da libertação poética e teatral que se enunciava acima. O cinema aponta a capacidade de romper tempo e espaço ainda limitados no espetáculo vivo teatral. Com o corte de montagem, com o *zoom* da câmera, com o deslocamento da câmera. Se quisermos também, de alguma forma, Maiakóvsky coloca em perspectiva os potenciais "anti-realistas" que promete o cinema, principalmente nos recursos de montagem e decupagem.

De qualquer maneira, a questão da relação entre arte e vida, em cada um destes pontos invocados, aponta seguidamente uma quádrupla recusa radical da naturalização de uma ideia

positiva do desenvolvimento técnico em si. Tanto 1) o desenvolvimento da técnica artística formal do cenógrafo; quanto 2) o desenvolvimento interno da palavra no trabalho do poeta; quanto 3) o desenvolvimento técnico das interpretações, do trabalho do ator; quanto 4) o trabalho automático da câmera e da fotografia como aparelho mecânico que busca "proporcionar a vida" e representa o desenvolvimento do aparelho técnico produtivo capitalista. Em todos os casos, o desenvolvimento técnico não vale nada em si. A arte deve introjetar em suas formas, técnicas e processos produtivos, o trabalho de questionamento das relações opacas entre arte e vida. Eis alguns dos pontos da angustiada problemática que preconiza a "ciência exata" das relações entre arte e vida do futurismo maiakóvskyano.

Evidentemente que o problema da arte futurista de Maiakóvsky é que o desenvolvimento técnico não existe sozinho, mas depende integralmente do sistema político e econômico que rege a vida material e humana. O questionamento incansável da busca pela consciência das especificidades dos meios formais de cada área artística, é uma posição inconformista em relação à supervalorização alienada do desenvolvimento técnico especializado de cada área. Portanto aponta para uma consciência também do lugar social do artista dentro do sistema produtivo. Questiona-se a especificidade de cada arte, a partir dos seus pontos de contradição, seus embates com as outras linguagens, seus paradoxos, dentro de uma *série artística*, para usar um termo mais apropriado ao universo conceitual dos formalistas.

Tanto o desenvolvimento técnico das forças produtivas, tanto materiais-objetivas no caso do aparelho fotográfico-cinematográfico, quanto subjetivas, no caso das expressões artísticas, na consciência da forma. Em ambos os casos, o desenvolvimento autônomo das forças produtivas é, por antecedência, identificado com a ruína da auto-realização das potencialidades criativas da humanidade.

A modernidade pede perdão

Talvez aí se encontre um traço importante do olhar futurista sobre as coisas. Um olhar pessimista e crítico que o futuro joga para os limites do presente. Fala-se sempre, na prosa deste artigo, da atualidade como uma simultaneidade de vozes do futuro, sobrepujando um presente, que já é antigo *per se*. Por que guarda em si, corrosivo, os signos de um passado que não alcança o presente, que não alcança sua atualidade. Ou melhor, que não alcança um presente que o olhar futuro gostaria de enxergar.

Esse descompasso é o ritmo manifesto do discurso utópico, pessimista e romântico-revolucionário do futurismo maiakovskyano. Fala-se de uma atualidade dinâmica que já está, precocemente, em ruínas por causa de uma espécie de maldição antecipada. Algo da melancolia se delineia neste olhar, uma angústia melancólica impressa na impaciência do olhar futurista.

Desta forma, a modernidade já aparece de antemão neste olhar como decadente. O desenvolvimento técnico depende da humanidade para se redimir. No entanto, essa aposta é sempre ontologicamente marcada pelo fracasso. A ruína moderna é a ruína da humanidade e a ruína da verdadeira auto-realização frustrada do desenvolvimento técnico.

Surge um utilitarismo que se traduz em uma busca pela consciência das formas e das técnicas artísticas e produtivas, que comunga assim com uma utopia revolucionária de recusa da assimilação da arte pela autonomia mecânica do aparelho produtivo, em uma promessa não cumprida, em um potencial não desenvolvido. O vínculo profundo do cinema futuro, preconizado por Maiakóvsky, com a liberdade da arte do ator é uma recusa de submissão a uma ditadura do olho que seja ditada pela arte mecânica da câmera. Ou pela resposta estilística automatizada de um cenógrafo, como no caso da letargia do "teatro moderno" que procurava apontar.

A busca pela especificidade da linguagem artística da fotografia também é uma recusa da submissão da arte visual do fotógrafo à arte mecânica do aparelho técnico. A liberdade do ator, do cenógrafo, do cinema e do poeta deve ser perseguida, mas também inventada e descoberta. Nos casos problematizados por Maiakóvsky, trata-se de uma recusa dos artistas em submeter-se ao desenvolvimento técnico em si. É um desafio para a tarefa de dominar o aparelho produtivo: dominar o desenvolvimento técnico, através da consciência dos meios técnicos formais, da cadeia do processo produtivo e de sua deliberada subversão.

Um exemplo notável desta recusa anticapitalista do desenvolvimento técnico é a peça escrita, quase dez anos depois, o *Mistério bufo* (1920-22). No segundo ato da peça, Maiakóvsky nos apresenta um personagem enigmático, que passa fulgurante e desaparece, o Homem do Futuro. Ele diz:

"Eu sou sem classe, sem nação, sem tribo. Eu vivo há vinte séculos daqui. Vocês me vêem – simplesmente – o homem do futuro. (...) No meu paraíso de cristal, o trabalho dos robôs nos libera. No meu reino o labor doloroso que caleja as mãos se faz alegria da manhã, gargalhada, canção."⁵¹³

⁵¹³ Maiakóvsky, Vladimir. In *V. Maiakóvsky, Théâtre*. Trad. Michel Wassiltchikov. Paris: Ed Bernard Gasset, 1989. (tradução nossa) pp.198-199.

A personagem do Homem do Futuro é uma espécie de arauto de uma profecia não cumprida. Maiakóvsky, em 1922, encena para uma Rússia pós-revolução, para um público proletário revolucionário, a promessa não cumprida de uma modernização emancipatória que seja o triunfo dos trabalhadores sobre o trabalho alienado, de uma relação da humanidade com os meios de produção não mediada pelo capital. A cultuada passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade esmorece em crise econômica, fome, burocracia, perseguição, censura e guerra civil. O Homem do Futuro diz impaciente ao público: "Eu proclamo: o céu na terra, a verdadeira terra, a terra dos proletários." A verdadeira terra, o paraíso dos proletários, o homem de vinte séculos adiante reclama ao presente. Roman Jakobson comenta sobre Maiakóvsky: "Racionalização da produção, tecnologia, construção planejada – sim se por detrás desta construção 'brilhar com verdadeiro amor terrestre o olho entreaberto do futuro'."⁵¹⁴ É a ditadura do olho, mas como uma ditadura da humanidade sobre a capacidade de capturar o olhar, não o encarceramento da visão aos ditames da máquina ou de um Estado que se proclama ditadura do proletariado.

A peça tem um sistema complexo que envolve um coro de "puros", de ingleses, franceses, intelectuais pequenos burgueses, madames histéricas. Mas também dos "impuros", jornalheiros, operários e maquinistas. Como descreve bem o historiador italiano Angelo Maria Ripellino:

"Saindo do paraíso, os 'impuros' chegam à Região dos Fragmentos, onde pilhas de ruínas e refugos obstruem seu caminho. De baixo dos detritos eleva-se o gemido dos objetos sepultados.(...) As coisas e os alimentos vêm de encontro aos 'impuros', as máquinas cantam hinos de alegria. Parece verificar-se o triunfo dos homens sobre os objetos. Mas, em vez disso, tem-se a impressão de que os 'impuros' se perdem nas fileiras anônimas das coisas, tornando-se eles mesmos instrumentos, partes mecânicas de um universo operário."⁵¹⁵

Nesta Região de Fragmentos que descreve Ripellino, um reino de ruínas, vai dar-se o redentor encontro dos "impuros" (que são os trabalhadores, os subalternos, os explorados), com as Coisas (as matérias primas) e as Máquinas (os meios de produção). A trama da peça se dá neste esquema cênico, neste ato que representa a Revolução de 1917 diante das ameaças de guerra civil, da fome, da crise da produção. As coisas clamam aos trabalhadores: "Agora tudo é de vocês, é a terra."⁵¹⁶ E as máquinas pedem perdão: "Operário, perdão! Perdão operário! Você nos forjou, fundiu, montou. Nos alienaram, usaram e venderam."⁵¹⁷ Mais à frente,

⁵¹⁴ Jakobson, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 24-25.

⁵¹⁵ Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 97.

⁵¹⁶ Maiakóvsky, Vladimir. In *V. Maiakóvsky, Théâtre*. Trad. Michel Wassiltchikov. Paris: Ed Bernard Gasset, 1989. (tradução nossa) p. 264.

⁵¹⁷ *Ibid.* (tradução nossa) p. 265.

juntos, forma-se o Coro de Máquinas, Coisas e Alimentos: "Peguem o que é vosso. Peguem! Venham! Os instrumentos do trabalho, o vinho, a farinha, venham! Peguem! Venham vencedores!"⁵¹⁸

Neste diálogo alegórico, as coisas tomam vida para enunciar a ruína das palavras dos homens e a ruína de sua prática. É a realização do tão duramente óbvio para a Revolução de Outubro, que já trilhava os percalços do capitalismo de Estado. A máquina projeta sua redenção na tomada consciente dos meios de produção, através do desenvolvimento técnico no autogoverno do proletariado. A máquina, pura síntese da modernidade e do desenvolvimento técnico, pede perdão ao homem. Ela também é vítima. A técnica, a relação do homem com a máquina, foi usurpada, arrancaram-lhe seu sentido, sua utilidade e sua função. Ela foi vítima desta mesma amarga violência da modernidade que açoita a humanidade, a alienação. São a máquina e as coisas que enunciam ao homem a tragédia humana do fetichismo da mercadoria.

"O cinematógrafo, legislador de uma 'moda' estética"

No texto de 1914, "O cinematógrafo, legislador de uma "moda" estética",⁵¹⁹ Maiakóvsky começa por apontar os impactos do aparecimento do cinema e da eletricidade para a cidade. Num primeiro momento, o principal em destaque são os cartazes de propaganda de formato grande do cinema, "imensos e pitorescos cartazes artísticos". Ele diz: "o cinema mudou a maquiagem da cidade."⁵²⁰ Esse interesse do poeta por estes cartazes de propaganda do cinema, que são primorosamente expressos no texto, provavelmente têm profunda importância nos processos de amadurecimento que vão desembocar nos trabalhos que Maiakóvsky faria, posteriormente, na ROSTA *Rossiyskoie Telegrafnoie Agentstvo* (Agência Telegráfica da Rússia). Por sua influência, em 1919, a ROSTA viria a se tornar uma enorme oficina futurista de cartazes de propaganda da Revolução de Outubro. Essa antecipação ocorre na mesma medida de um avanço, no sentido de fazer obras que operem com uma ruptura do suporte, da linguagem e do lugar social do texto.

A poesia maiakóvskyana parece buscar uma identidade com meios diversos de expressão. Ela deve ser lida para as massas, interpretada nos teatros, pintada em painéis gigantes pelas cidades. A arte deve ser pública e coletiva. Em 1918 ele publicaria um artigo

⁵¹⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 267.

⁵¹⁹ Maiakóvsky, Vladimir. "Documentos – Maiakóvsky: El cinematógrafo, legislador de uma "moda" estética" in Albèra, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2009. (tradução nossa) pp. 201-203.

⁵²⁰ Maiakóvsky, Vladimir. *Ibid.* (tradução nossa) pp. 201-203.

no primeiro jornal do Comissariado de Instrução Pública, *A Arte da Comuna*, onde escreveria: "Basta de verdades inúteis. Varra do coração o velho. As ruas são nossos pincéis. As praças nossas tintas."⁵²¹ A própria forma artística deve propugnar um posicionamento de ruptura com o regime estético que prefigura sua relação tradicional com a linguagem empregada. Deve romper o encarceramento do lugar social pré-determinado da literatura. A poesia refuncionalizada em outro meio busca politizar poeticamente a cidade e chocar-se com a relação antiga que o leitor mantinha com a linguagem poética. Leitura individual encerrada no livro. É claro que aqui não se menospreza a entrega subjetiva de um leitor para com sua leitura, apenas para se aproximar do autor, se resalta apenas um outro lado, sua dimensão social dentro do espaço público. Como diz Trotsky, citado por Jakobson:

"Como um grego, que era antropomorfista e equiparava-se de modo ingênuo às forças da natureza, assim também nosso poeta, maiakmorfista, povoa consigo mesmo as praças, as ruas e os campos da revolução."⁵²²

Um determinado efeito de choque se opera nesta ida da poesia à publicidade, que incita questionar o uso viciado que a indústria cultural faz da arte publicitária. Ela sai de si mesma, materializando-se em outros suportes. É assim a fagulha da promessa de uma nova arte pública, um novo rumo dos suportes sociais da poesia, um lirismo do porvir da arte de massas.

Portanto, a ida para estes outros meios busca indagar algo sobre a especificidade artística da poesia e sobre suas relações derivadas com da vida social. Ou seja, o gesto de injetar poesia na cidade é também um gesto de indagar sobre o lugar social tradicional da poesia e abrir horizontes sobre seus potenciais de emancipação frustrados, sua dimensão pública obliterada.

Mais adiante, no mesmo texto "O cinematógrafo, legislador de uma 'moda' estética",⁵²³ Maiakóvsky retoma a problemática daquilo que talvez pudéssemos chamar de identificação de sintomas de choque da modernidade social capitalista. Retoma em outra chave a problemática da subjetividade diante do desenvolvimento técnico, que levantávamos antes. Ele diz:

"Ao homem do passado, o mundo parecia distante e gigantesco e, por consequência incompreensível. (...) Mas hoje os trens e os aviões apagaram a distância, os jornais trazem cotidianamente as notícias sangrentas das pequenas e grandes guerras, se pode caminhar pelas

⁵²¹ Em um de seus primeiros decretos "Ordem do dia para o Exército das Artes" Citado por Mikhailov, Alexander. *Maiakovski: o poeta da revolução*. São Paulo: Ed. Record, 2008. p. 240.

⁵²² Jakobson, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 14.

⁵²³ Maiakóvsky, Vladimir. "Documentos – Maiakóvsky: El cinematógrafo, legislador de uma "moda" estética" in Albèra, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2009. (tradução nossa) pp. 201-203.

ruas durante um ano inteiro sem encontrar duas vezes o mesmo rosto. Daí o nervosismo, a violência do homem hoje."⁵²⁴

Neste trecho sobressai novamente o choque subjetivo da modernidade. Mas no primeiro momento, ao falar do "homem do passado", Maiakóvsky aponta que a enormidade das distancias provocadas pela ausência dos meios de comunicação pré-modernos faz com que o mundo pareça incompreensível. Desta forma, de maneira dialética, esta mesma velocidade, este mesmo excesso que aniquila poderia suprimir a aparentemente intransponível incognoscibilidade do que se passa na sexta parte do mundo. Ele contrasta o conhecimento das notícias das guerras "pequenas e grandes" com o desconhecimento dos passantes, vizinhos e cidadãos que coabitam o mesmo espaço urbano.

Delineia assim uma das faces do paradoxo capitalista do fracasso da realização dos potenciais emancipatórios dos meios de comunicação modernos. Embrião do que uma certa linhagem da teoria crítica viria a conceitualizar como cultura de massa. O poeta enxerga como todo o potencial de autoconsciência dentro do aparelho produtivo, como todo o potencial de auto-organização e difusão da informação é recuperado ideologicamente pelo capitalismo, dedicando-se exclusivamente para adornar, intensificar e sistematizar os umbrais grotescos do condicionamento social, do fetichismo e do consumo.

"Pode o cinema ser uma arte autônoma?"⁵²⁵

Angelo Maria Ripellino ainda cita um texto de 1913 em que Maiakóvsky vai sintetizando cada vez mais os pontos de inquietação fundamentais de seus textos do *Kino-journal* destes anos. Cita Ripellino:

"Pode o cinema ser uma arte autônoma?

Não é claro.

Não há beleza na natureza. Só o artista pode criá-la. (...)

Só o artista suscita da vida real as imagens da poesia, o cinema não pode ser mais do que um multiplicador, feliz ou falhado, daquelas imagens. Eis por que não me rebelo, nem posso rebelar-me contra o seu aparecimento. O cinema e a arte são fenômenos de ordem diversa.

A arte dá imagens sublimes, enquanto que o cinema, como a máquina de impressão com os livros, multiplica-as e propaga-as nas mais remotas e longínquas partes do mundo. Este não pode tornar-se um aspecto peculiar da arte, mas destruí-lo seria tão absurdo quanto destruir uma máquina de escrever ou um telescópio só porque tais objetos nada tem a ver com o teatro e o futurismo."⁵²⁶

⁵²⁴ Maïakóvsky, Vladimir. *Ibid.* (tradução nossa) pp. 201-203.

⁵²⁵ Maïakóvsky, V. Op. Cit. in Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 243.

⁵²⁶ Maïakóvsky, V. Op. Cit. in Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. *Ibid.* Op. Cit., pp. 243-244.

Novamente Maiakóvsky faz a analogia do cinema como um aparelho. Como máquina com um caráter próprio da modernidade, a reprodutibilidade técnica. O cinema em si, não como linguagem artística codificada, mas como um aparelho produtivo. Ele não o diferencia da máquina de escrever, da gráfica, etc. O inconformismo do artista não deve dirigir-se de antemão ao desenvolvimento técnico. Essa indiferenciação sinaliza uma recusa da passagem automática do uso do aparelho produtivo cinematográfico para a esfera da mercadoria pura e simples. De modo que, a busca pelo cinema enquanto linguagem autônoma, para o autor, parece não referenciar-se exclusivamente ao seu específico técnico. Ele figura entre as outras artes, submetido aos mesmos paradigmas da criação artística. E como dirá posteriormente, deve referenciar-se às *séries artísticas* que possam fornecer-lhe um "campo de ação".

No texto "O cinema e a literatura",⁵²⁷ de 1915, novamente surge a questão do cinema como forma independente, como linguagem autônoma, mas agora figura em uma analogia e correspondência com a literatura. Ele diz:

"A literatura mostra o campo de ação do cinema. O significado deste aparece claramente ao procurar saber até que ponto o cinema pode ser considerado como criador de valores artísticos e não como simples repetidor da produção literária. (...) De agora em diante, se pode comprovar com certeza que o reconhecimento do direito de independência e de existência sensata do cinema esta profundamente enraizado na vida cotidiana."⁵²⁸

Neste trecho, ainda que de maneira truncada, sobressai a identidade do campo de ação do cinema com a série cultural literária. Mas ele acrescenta que o significado deste campo de ação depende desta capacidade de busca da autonomia da linguagem que se vê na literatura. No mesmo texto, num momento anterior, ele desenvolve rapidamente casos onde a literatura, escritores e pensadores refletem sobre o cinema, comentando como neles há a capacidade que tem a literatura de notar em si própria as mudanças da forma literária provocadas pelo surgimento do cinema. Desta forma, o campo de ação, que a literatura oferece ao cinema é o campo de autocrítica e de auto-questionamento da linguagem e da forma.

Maiakóvsky e o cinema do futuro

De acordo com Angel Fernández Franco, em *Maiakovski y el cine*,⁵²⁹ o ano de 1913 é o de um triplo batismo cinematográfico do poeta. Ele figura em dois curta-metragens documentários. O primeiro, *Os futuristas de Moscou*, mostra o lançamento de uma exposição

⁵²⁷ Maïakóvsky, V. "El cinematógrafo y la literatura" (Ass. A. Vladimirov) Kino Journal, 1915. in Albèra, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2009. (tradução nossa) pp. 203-205.

⁵²⁸ *Ibid.* (tradução nossa) p. 205.

⁵²⁹ Santos, A. F. *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1974.

cubo-futurista. O segundo é dos estúdios franceses *Éclair* também de uma reunião de futuristas.

O biógrafo Alexander Mikhailov afirma que Maiakóvsky teria dito, em um debate num Café de Moscou, em 1913: "Eu nunca invejei ninguém. Mas gostaria de fazer filmes."⁵³⁰ Desta conversa aproximam-se a família Antik - família de proprietários do estúdio de cinema *Neptun*, interessada no poeta como possível ator para seus filmes. A partir deste contato, ele realiza o seu primeiro filme, no ano seguinte, *Drama v Kabaret futuristov no. 13* (Um drama no cabaret dos futuristas No.13). Ripellino, no seu capítulo consagrado ao cinema do livro *Maiakóvsky e o teatro de vanguarda*, citando o estudioso Max Polianóvski, afirma que este filme futurístico tratava de um pintor que:

"(...) após dançar um tango, 'apunhalava' sua parceira. Em seguida levavam a 'morta' para fora da cidade, atirando-a seminua na neve com uma ferida desenhada sobre o peito. Nesse ponto aparecia Maiakóvsky de cartola e capote transpassado, luvas e bengala. Interpretava o homem demoníaco."⁵³¹

Entrevemos como, já no primeiro filme de ficção de Maiakóvsky, existe uma vertente anti-realista. Filmado em um *cabaret* futurista russo, os atores traziam desenhos cabalísticos no rosto e uma *mise-en-scène* excêntrica. Mas ainda parece ser um filme um pouco de improviso, onde o poeta irá se ocupar mais como ator do que qualquer outra coisa.

O primeiro roteiro é *Pagónia za slávoiu* (A caça à glória), também de 1913. Ripellino lembra:

"Segundo Chklóvski, contava a história de um futurista ansioso de glória que, tendo esquecido de pôr seu nome numa coleção de versos, andava por toda parte assinando cópia por cópia."⁵³²

A caça à glória fora escrito para R. Perski, que, de acordo com Angel F. Franco, era também o editor da revista *Kino-journal* em que Maiakóvsky havia publicado os três textos que viemos interpretando até agora. É importante ressaltar como os debates que viemos tentando retomar são suscitados, de artigo em artigo, e ressurgem fortemente aqui, neste argumento de roteiro, *A caça à glória*. Embora não o tenhamos à mão na sua integralidade, o simples argumento já põe em destaque aquela relação da poesia e da arte com o desenvolvimento técnico que vínhamos tentando esboçar.

⁵³⁰ Citado por Mikhailov, Alexander. *Maiakovski: o poeta da revolução*. São Paulo: Ed. Record, 2008. p. 223.

⁵³¹ Maiakóvsky, V. Op. Cit. in Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. pp. 242-243.

⁵³² Maiakóvsky, V. Op. Cit. in Ripellino, A. M. *Ibid.* p. 243.

O *status* do poeta e sua glória, neste argumento de roteiro, dependem da difusão de sua poesia. Mas dependem ainda mais da difusão de seu nome. Desta contradição entre arte e meios de reprodução capitalista ressurge a inquietação futurista deste argumento cinematográfico. Em busca de glória o poeta depara-se com a reprodutibilidade técnica. E diante deste descompasso entre a escritura e a impressão, deve reunir o que foi disperso e assinar cópia por cópia de seus versos publicados. A publicação é sua glória e ruína.

Novamente, é de uma incompatibilidade, de um atrito entre a arte e os meios de reprodutibilidade técnica, os meios maquínicos modernos, que surge a poética maiakóvskyana para o cinema. Um curto circuito entre o romantismo utópico arcaizante do jovem poeta e as capacidades técnico-reprodutivas em desenvolvimento na modernidade. Neste curto-circuito, provoca-se a indagação sobre o que é a poesia? O que é o nome do poeta? O que é a glória do poeta? Ela depende mais de um nome ou dos versos? Maiakóvsky apresentou seu roteiro para produtores indicados por Perski, que o consideraram uma "bobagem". Ele sai envergonhado e diz: "rasguei meu trabalho."⁵³³

Em 1918 ele realiza seu segundo filme, onde a figura do poeta, do artista revoltado, volta a entrar em pauta. É *Nie dlia diéniég rodívchusia* (Não nascido para o dinheiro), inspirado no romance *Martin Eden*, de Jack London. Tanto o filme como o roteiro perderam-se. Há relatos onde se expõem dois pontos desta obra que parecem relevantes para o nosso debate. Um vagabundo torna-se poeta futurista rebelde e ao alcançar a glória e a riqueza, descobre-se iludido. Nas palavras de A. M. Ripellino, "o mundo elegante com que sonhava é artificial e enganoso, e até o amor revela-se mesquinho, porque submetido ao bom-senso e ao dinheiro."⁵³⁴ Como diria Roman Jakobson, em Maiakóvsky "o amor é esmagado pela vida cotidiana."⁵³⁵

Outro ponto alto é a cena cômica de desconcerto com os especialistas pushkinianos. O poeta faz uma conferência para um grupo de intelectuais de barbas longas e brancas. Ao gesticular tão entusiasmadamente derruba o busto de Púshkin no chão, quebrando-o em cacos, enquanto os anciões entram em convulsão. Um ataque frontal à tradição que se estatela no chão com os gestos desastrados do poeta.

No primeiro ponto há a recusa anticapitalista do poeta contra a passagem automática da obra poética para o estatuto da mercadoria, objeto de consumo. Há a luta desesperada do

⁵³³ Santos, A. F. *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1974. (tradução nossa) p. 28.

⁵³⁴ Maiakóvsky, V. op. cit. em Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 246.

⁵³⁵ Jakobson, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 24.

poeta contra os cárceres da adaptação à vida cotidiana. No segundo ponto, cria-se um ambiente fantástico onde literalmente o entusiasmo da nova poesia convulsiona a tradição acadêmica, esmigalha seus cânones. O poeta revoltado é um ultraje para às instituições. Seu romantismo é desencantamento e ruína, recusa e denúncia. No cartaz de divulgação figura o poeta estrangulado por uma gigantesca cobra coberta de cifrões e preços. É o próprio capital que esmaga a poesia.

O segundo filme é *Bárichnia i khuligán* (A senhorita e o malandro), considerado por Ripellino o menos significativo dos filmes do poeta, porém onde ele demonstra seu brilho cativante como ator.

No terceiro filme de Maiakóvsky, de 1918, *Zakóvanaia filmoi* (Presa pelo filme), ele afirma:

"Ao familiarizar-me com a técnica do filme, fiz um roteiro na linha do nosso trabalho inovador. A realização a cargo da mesma empresa *Neptun* deformou o meu trabalho de uma maneira vergonhosa."⁵³⁶

Pela descrição do filme, vemos que de fato Maiakóvsky busca um roteiro que consiga potencializar as possibilidades anti-realistas e fantásticas da trucagem e da montagem. Nas primeiras sequências, um pintor entediado passeia e a todo encontro que lhe sucede, seu interlocutor desaparece em uma transparência. E no lugar de seu coração aparece um objeto ou um conjunto de objetos. Uma mulher no parque torna-se um chapéu, um colar e grampos. Sua mulher na cozinha torna-se panelas. Um amigo, uma garrafa e cartas de baralho. Uma cigana, moedas.

Estas primeiras sequências descritas bastam como um exemplo fundamental do que buscávamos delinear na correspondência utópica de Maiakóvsky com o cinema, em seu questionamento da técnica, da linguagem e do aparelho produtivo. Ainda que o poeta renegue o filme, observamos que tal uso da trucagem faz desaparecer o personagem da cena, restando apenas um objeto no lugar de seu coração. Este recurso representa uma ideia particularmente relevante da maneira de se apropriar das possibilidades técnicas específicas da linguagem cinematográfica. Sobre *Presa pelo filme*, comenta Angel F. Santos:

"Provavelmente Maiakóvsky desejava revelar, graças a um ilusionismo que nos remete a Méliès, as receitas mágicas, os recursos e as possibilidades de expressão fantástica do cinema, a filigrana do cinema, poderíamos dizer. Desta maneira teria realizado a operação que os críticos formalistas, em matéria literária, denominavam 'desnudar o método'.⁵³⁷"

⁵³⁶ Maiakóvsky, V. Op. Cit. in Santos, A. F. *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1974. (tradução nossa) p. 50.

⁵³⁷ Maiakóvsky, V. Op. Cit. in Santos, A. F. *Ibid.* (tradução nossa) pp. 55-56.

A trucagem, talvez um dos recursos do cinema mais análogos à feitiçaria no primeiro cinema, em seu uso mais trivial, mas ainda pioneiro, serve ao poeta como instrumento de decifração de uma dimensão lírica do fetichismo da mercadoria. O personagem do pintor, aquele que retrata o mundo com o pincel, vê em transparência os corações dos seres que retrata e se revelam como objetos. Pessoas transformadas em objetos. Seres que por dentro guardam objetos e que os traduzem e lhes dão sentido, têm função semântica.

Assim também é o caso do par romântico do pintor em *Presa pelo filme*. Uma bailarina que estrela um filme chamado *Coração do cinema*. O pintor apaixonado tenta resgatá-la para fora do filme. Assim como os "seres-coração de objeto", a bailarina está encarcerada no filme, presa dentro do objeto. O lugar da mercadoria é o de uma coisificação da humanidade, de um encarceramento, o fetichismo aprisiona a existência ao espetáculo. Em uma das trucagens ela está aprisionada dentro de um cartaz de cinema da cidade. No primeiro caso a humanidade traz o fetichismo dentro do coração, no segundo caso o fetichismo prende a humanidade dentro das mercadorias.

Ainda mais adiante Maiakóvsky escreveu diversos roteiros para cinema. Destacam-se, para o nosso debate, os dois mais importantes. O primeiro é de 1922, *Benz no. 22*, no qual, de acordo com Ripellino:

"O protagonista é um automóvel. Como já em *Mistéria-Buf*, Maiakóvsky queria mostrar nesta 'epopéia de cinquenta corridas' que as máquinas, libertadas da opressão dos gordos, deixam de ser inimigas dos homens. A chave do roteiro está de fato numa didascália que recorda as falas dos objetos exultantes da apoteose da Terra Prometida: 'Só Outubro, que libertou o homem, libertará também a máquina'."⁵³⁸

Novamente, como nos diz Ripellino, Maiakóvsky dá voz às máquinas libertadas, as máquinas insurrectas. Transformadas em personagens, as máquinas encarnam a redenção da modernidade marcadamente em uma recusa anticapitalista contra a "opressão dos gordos". Alegoria recorrente da burguesia são as figuras gordas de terno e casaco de pele, cartola e pequenos óculos.

Outro roteiro importante para o debate é *Kak pjiváiete?* (Como vai?), que narra um dia do poeta em "cinco cine-detelhes". Destaca-se, relevante, a cena da rebelião das letras:

"Da cabeça começam a irromper as letras, volteando pelo quarto. Maiakóvsky pula, enfia-as no lápis. Maiakóvsky derrama as letras do lápis, como roscas de um bastão e com o esforço anota-as no papel. Letras voadoras enfiam-se em frases trituradas, para depois escapar outra vez.

⁵³⁸ Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 254.

Por um instante pousam frase do tipo 'como eram belas, como eram frescas as rosas' ou 'o passarinho de Deus não conhece' etc."⁵³⁹
"(...) Maiakóvsky separa com o lápis uma letra da outra, agarra-as e escolhe as necessárias."⁵⁴⁰

Como comenta Ripellino: "No roteiro reúnem-se todos os temas principais da criação de Maiakóvsky."⁵⁴¹ Aqui, talvez, mais que em *Presa pelo filme*, surge a iminente analogia com o formalismo e o "desnudamento do método". As letras revoltadas são uma espécie de alegoria surrealista da recusa da essência da língua de ser apreendida, interceptada. A palavra em liberdade deve ser capturada, ainda que escape e volte ao papel como frases feitas, próprias de uma série cultural pré-determinada. Destas o poeta agarra e "escolhe as necessárias".

Este roteiro, por volta de 1928, é levado aos dirigentes do estúdio estatal *Sovkino*. Ao fim da leitura, Maiakóvsky descreve a acolhida:

"O camarada secretário olhou os dirigentes e disse 'Este roteiro é incompreensível para as massas'. Kulechov (aparte) – Você vê? Não se pode falar com esta gente. Depois daquela sessão tive uma dor de cabeça que me durou duas semanas..."⁵⁴²

Maiakóvsky escreveu inúmeros roteiros, levantamos neste capítulo apenas alguns, que denotavam pontos de mais relevância para o debate.

Maiakóvsky, os formalistas e os cineastas da vanguarda soviética

Angel Fernandez Santos, assim como Ripellino, comentam os vínculos entre os teóricos do formalismo, Maiakóvsky e os cineastas do jovem cinema soviético:

"As ideias de Maiakóvsky sobre cinema durante este período estiveram intimamente ligadas às posições do LEF⁵⁴³ e da escola formalista. Críticos e filólogos como Chklóvski, Tinianov e Brik escreveram roteiros, e as teorias do LEF eram compartilhadas não só por Vertov e Eisenstein mas também por cineastas que não faziam parte do grupo como Esfir, Chub, Kosintsev, Kulechov, etc."⁵⁴⁴

Ripellino, em nota de rodapé, esmiúça que alguns deles tiveram importante impacto no jovem cinema soviético de então. Por exemplo, Victor Chklóvsky foi roteirista de a *Po*

⁵³⁹ Ripellino anota em rodapé, que estes versos correspondem ao poema "Tzigáni" (Os ciganos, 1824), de Puchkin. Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 266.

⁵⁴⁰ Maïakóvsky, V. *Kak pojiváiete?* Op. Cit. in Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 266.

⁵⁴¹ Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 266.

⁵⁴² Maïakóvsky, V. Op. Cit. in Santos, A. F. *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1974. (tradução nossa) p. 68.

⁵⁴³ LEF, sigla para *Levyi Front Iskusstv*, (Frente de Esquerda das Artes).

⁵⁴⁴ Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. *Ibid* Op. Cit., pp. 257-258.

zakómu (*Dura Lex*, 1936, de Lev Kulechov), Ossip Brik de *Potómok Tchinguís-Khana* (*Tempestade sobre a Ásia*, 1938, de Vsevolod Pudovkin). De acordo com François Alberá, Tynianov, além de trabalhar na Faculdade de Cinema, atuou com a FEKS - *Fábrica eksentrícheskovo aktiora*, (Fábrica do Ator Excêntrico) e assumiu por algum tempo responsabilidades em estúdios (Oficina Artística).

Em um primeiro momento, talvez pudéssemos redefinir esta relação. Afinal, este trecho de Ripellino, está tratando do contexto de aproximação de Eisenstein e Vertov. Mas como nos noticia François Albèra, na introdução de um livro sobre o pensamento formalista:

"Alguns anos depois da Revolução e ainda quando a produção é muito escassa, se multiplicam em jornais e revistas as controvérsias, os manifestos e os estudos teóricos de cinema (Vertov e os 'kinokis', Eisenstein e seu 'Manifesto do cinema de atrações', o 'excentrismo' da FEKS, o laboratório e posteriormente coletivo, Kuleschov) e saem do âmbito estritamente cinematográfico: se unem a eles o pintor Konstantin Malevich, o sociólogo Boris Arvatov, os escritores Isaac Babel e Ossip Mandelstam, o poeta Vladimir Maiakóvsky, o diretor teatral Vsevolod Meyerhold, para não mencionar os políticos – Anatoli Luchatcharski e León Trotsky em particular."⁵⁴⁵

León Trótsky em 1924 havia dado o início da caça às bruxas formalistas quando afirma que: "A escola formalista é um idealismo abortivo aplicado aos problemas da arte."⁵⁴⁶ Muitos anos depois, em seu exílio no México, em companhia de Diego Rivera e André Breton, haveria de se retratar reivindicando, de antemão, o anarquismo como atitude política do intelectual e do artista. Mas de qualquer forma, foi a partir deste texto de Trotsky, ainda que depois ele tenha sido banido da URSS e implacavelmente perseguido até seu assassinato pelos stalinistas, que a linha literária do partido se tornaria um terrorismo intelectual sectário contra os estudos e a prática do experimentalismo formal. E durante muitos anos, enquanto vigorou o grande terror, as inquisição ideológica e as perseguições políticas, o formalismo foi banido, isolado e perseguido. Dizia Jakobson: "Cada um era ameaçado de ser acusado do crime de formalista. Este termo tornou-se um *punching-bag* para exercer os bíceps dos críticos."⁵⁴⁷

Para Roman Jakobson, em seu texto "Vers une science de l'art poétique"⁵⁴⁸ [Por uma ciência da arte poética], o formalismo, tal qual se referem os membros da Escola Formalista, é

⁵⁴⁵ Albèra, F. "Introducción" em Albèra, F (Org.) *Los formalistas rusos y el cine, la poética del filme*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996. (tradução nossa) p. 18.

⁵⁴⁶ Trótsky, León. "La escuela formalista de poesía y el marxismo" in *Literatura y Revolución, Escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria*. Buenos Aires: Ed. Antídoto, 2004. (tradução nossa) p. 121.

⁵⁴⁷ Jakobson, Roman. "Vers une science de l'art poétique" in Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965. (tradução nossa) p. 13.

⁵⁴⁸ Maiakóvsky, Vladimir, "El cine, el teatro y el futurismo" *Kino Journal*, 1913 in Leyda, Jay. *Kino, História del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965. (tradução nossa) p. 10.

a "miragem de um dogma uniforme e consumado." Buscavam "o caráter 'criador e finalista da linguagem poética'". Para Jakobson: "A essência do pensamento 'formalista' era fazer ver as coisas lhes desautomatizando e tornando-as surpreendentes (*ostraninie*).". Ele acreditava que os formalistas buscavam uma mudança na relação entre significante e significado, entre signo e conceito.

Ripellino também destaca as similaridades que o poeta mantinha com os cineastas de vanguarda, como Eisenstein e Vertov, neste gosto pelo fantástico e pelo excêntrico. Por exemplo, ele diz:

"Maiakóvsky tinha em comum com os cineastas da vanguarda a aversão pelo naturalismo descritivo, pelas nuances psicológicas, e o gosto por um cinema excêntrico, rico de astúcias e hipérboles, e sobretudo o interesse pelas crônicas e documentários."⁵⁴⁹

Entre os anos de 1914 e 1915, surge a Academia de Ciências do Círculo Lingüístico de Moscou. Mas é no começo de 1917 que se cria o *Opoïaz*, a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética. No encontro entre os poetas Maiakóvsky, Pasternak, Mandelstham e Asseïev com os analistas da arte poética surge talvez isso que poderíamos, com Jakobson, chamar de pensamento "formalista".

Existem significativas correspondências, que são trabalhadas por diversos comentadores, de Maiakóvsky com o formalismo. Mas interessa-nos investigar mais pontualmente como esta obra de cinema e sobre cinema do poeta incide no pensamento cultural cinematográfico russo naquele momento e também nas vanguardas cinematográficas do período. Quer dizer, como estes artigos-manifestos, estes roteiros, estes filmes e esta poesia vão incidir nas idéias e na prática cinematográfica russo-soviética.

Primeiramente, poderíamos dizer, que é Maiakóvsky quem introduz esta forma de polissemia do material, que é a coluna vertebral das vanguardas russas. A busca por alcançar a especificidade da linguagem cinematográfica, que víamos nos primeiros manifestos, tem total ressonância, tanto no caso da escola formalista com a literatura e com o cinema, como no caso dos cineastas de vanguarda.

Por exemplo, para Boris Eickenbaum, o método formal se distingue de uma estética e de uma teoria geral. Para ele, seus princípios metodológicos eram a especificação e a concretização. Ele diz: "o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a 'literaridade' (*Literaturnost*)", quer dizer aquilo que faz de uma obra dada uma obra literária."⁵⁵⁰ Portanto,

⁵⁴⁹ Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. *Ibid.* Op. Cit. p. 258.

⁵⁵⁰ Eikhenbaum, Boris. "La théorie de la 'Methode formelle'" in TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris: Éd. Du Seuil, 1965. (tradução nossa)

a interpretação de Eickenbaum da problemática do método formalista guarda profunda correspondência com a questão de Maiakóvsky dentro do artigo "Cinema e literatura", de 1915, da autonomia linguística do cinema. Também com Eisenstein que fala de *cinematismo*, ou de Vertov que pregava um cinema livre das influências das outras artes.

Barthelémy Amengüal fala desta correspondência:

"Os formalistas russos se interessavam por cinema, estudaram e muitas vezes trabalharam nele. (...) Existia toda uma rede de relações, relações de congenialidade e de cumplicidade cultural, entre a equipe da escola formal e alguns dos mais importantes cineastas do primeiro período soviético."⁵⁵¹

Em 1927 um conjunto de autores se reúnem e escrevem a antologia de ensaios e artigos *Poética kino* (A poética do cinema). Amengüal cita uma frase de Eisenstein muito próxima do desejo de deformação e estranhamento que preconizava o formalista Victor Chklóvsky: "A arte vive da interação deste conflito. O fato artístico não existe fora da sensação de submissão, de deformação de todos os fatores pelo fator construtivo."⁵⁵²

Chklóvsky, que é um dos mais ativos no cinema do meio formalista, em seu texto fundador "A arte como procedimento", diz: "que o procedimento da arte é um procedimento que consiste na singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, a aumentar a dificuldade e duração da percepção." Amengüal também destaca a relação com a noção de composição e de *assemblage*.

Por outro lado, o documentário e esta firme ligação com a realidade, a busca por uma autonomia da linguagem cinematográfica, reaparece em frases como as de Dziga Vertov em que diz: "Eu trabalho no campo do documentário poético. Por isso estou próximo e congenial tanto à canção popular quanto à poesia de Maiakóvsky."⁵⁵³

Chklóvsky, em seu artigo "Poesia e prosa do cinema",⁵⁵⁴ defende que "o cinema sem argumento é um cinema de poesia." É uma correspondência direta com o cinema de Vertov. Ainda que, não se possa esquecer que nas polêmicas inflamadas, Chklóvsky e Vertov se polarizassem constantemente. Sendo que o primeiro se aproximava cada vez mais de Eisenstein.

⁵⁵¹ Amengüal, Barthelemy. "Eisenstein et l'école formaliste russe" in *Que viva Eisenstein!* Paris: Ed. L'Age d'homme, 1980. (tradução nossa) p. 481.

⁵⁵² Amengüal, Barthelemy. *Ibid.* (tradução nossa) p. 482.

⁵⁵³ Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. *Ibid.* Op. Cit. p. 259.

⁵⁵⁴ Chklóvsky, V. "Poesia y prosa en el cine" in Albèra, F (Org.) *Los formalistas rusos y el cine, la poética del filme*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996. (tradução nossa) pp. 135-139.

Mas tanto em Vertov, quanto em Eisenstein compartilha-se desta visão dilacerada de uma arte que tem uma *pisada na garganta*.⁵⁵⁵ Sua busca por autonomia da linguagem se dá como busca por consciência da linguagem, tanto em Maiakóvsky como nos formalistas. E esta é uma constante maiakóvskyana, o desenvolvimento técnico formalista deve ser carregado de uma polissemia interna que faz questionar o aparelho produtivo. Um dos elementos mais poéticos desta polissemia subversiva no cinema é a montagem. A montagem está na matriz de toda criação maiakóvskyana, na raiz capilar de seus versos. Quando Maiakóvsky diz em seu texto "Cinema, Cinema" que para ele o cinema era uma concepção de mundo, buscava um cinema que fosse uma forma de pensar, a montagem deveria ser a engenharia de uma forma que pensa.

Todo este percurso pela correspondência de Maiakóvsky com o cinema e do poeta tanto com o formalismo como com o cinema soviético, serve como uma deriva de nosso trabalho, no sentido de buscar dar um quadro, o mais amplo possível, do enorme oceano que reúne todas estas vertentes artísticas da Revolução de Outubro até os anos trinta. Mas sobretudo a figura de Maiakóvsky é central, não apenas para a poesia russa como para a literatura universal. O poeta é um "buraco negro", como disse Marker de Medvedkine em *Le tombeau d'Alexandre* (1993). Ele é um cruzamento por onde passam várias vertentes da história da cultura das vanguardas soviéticas como o futurismo, o formalismo, o construtivismo, a arte revolucionária em geral e o cinema soviético em particular. Maiakóvsky carrega em sua trajetória, dentro da aventura da arte de vanguarda soviética, um lugar central para toda a cultura do período. De forma que Medvedkine, Kulechov, Vertov e Eisenstein e tantos outros, só desenvolvem todo o seu talento cinematográfico, graças a seu avizinhamento com os debates que Maiakósky reunia. E também no trabalho desta geração com as revistas, que congregavam produção poética e plástica, teoria e como vimos nesse capítulo, muitos manifestos. Estes manifestos são de alguma forma seminais para toda a constelação de debates das vanguardas russas com o cinema, eles nos ajudam a complementar e enriquecer nosso arco de discussões sobre como a Rússia soviética apaixonava Chris Marker.

⁵⁵⁵ Expressão de Roman Jakobson, retirada da poética de Maiakóvsky.

À guisa de conclusão

"Les fusillés, les affamés
Viennent vers nous du fond du passé
Rien n'a changé mais tout commence
Et va mûrir dans la violence

Brûlez, repaires de curés,
Nids de marchands, de policiers
Au vent qui sème la tempête
Se récoltent les jours de fête

Les fusils sur nous dirigés
Contre les chefs vont se retourner
Plus de dirigeants, plus d'État
Pour profiter de nos combats"⁵⁵⁶

Raoul Vaneigem

Em seu trabalho, sobre o cinema francês de Maio de 68, David Faroult e Gérard Leblanc apresentam um desafio ao uso viciado do termo cinema militante. Dizem os autores:

"O cinema 'militante' não existe. Em todo caso, não se o concebemos como oposto a um outro que, bem entendido, não seria 'militante'. Cinema militante, a fórmula é insuficiente na medida em que todo o cinema o é. Resta saber: militante a favor ou contra o quê?"⁵⁵⁷

Tomado isoladamente como um fragmento disperso e por uma interpretação literal, este trecho pode provocar uma série de mal-entendidos. Poderíamos, como fazem alguns, chegar à conclusão de que os autores descartam absolutamente o termo cinema militante, que eles o entendem como algo "impertinente" e que tomado como categoria de análise nos leva decididamente para uma reflexão "estéril". No entanto, uma interpretação alternativa poderia advir dessa leitura e assim matizar a supressão mecânica do termo "cinema militante" ressaltando a pergunta final. Ela serviria como um desafio para não tomarmos o termo isoladamente, tornando-o uma forma de sacralização acrítica, como uma categoria encerrada. Poderíamos tomar esta assertiva como uma ressalva que visa a precaução de não reproduzir, por automatismo, uma relação de consagração de um gênero cinematográfico, como algo encerrado em si mesmo, aparte dentro da história do cinema ou isolado da história da cultura no sentido amplo. Na problematização do termo militante, realizada por estes autores, há uma provocação ao cinema ainda por se fazer, no sentido de apontar que um trabalho de cinema

⁵⁵⁶ Vaneigem, Raoul. "La vie s'écoule" (canção de protesto situacionista, composta por Raoul Vaneigem.)

⁵⁵⁷ Faroult, David & Leblanc, Gérard. *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. Paris: Éditions Syllepse, 1998. p. 5.

militante deveria se desembaraçar, tanto da ideologia da neutralidade, quanto da pura adesão à lógica dominante da indústria ou como arte panfletária que se basta na autoafirmação de seu militantismo. Talvez pudéssemos dizer com estes autores que todo o cinema é militante, logo o termo desfigura-se em uma tautologia que não dá conta de seu conteúdo de verdade.

Em outro texto, neste caso sobre o cineasta Jean-François Richet, publicado em 2004, no quadro de uma coletânea chamada *Le cinéma militant reprend le travail*,⁵⁵⁸ organizada por Guy Gauthier⁵⁵⁹ na revista *CinémAction*, David Faroult fustiga os leitores em uma seção que ele nomeia: "'Militante': por quê?". Transcrevemos uma citação mais alongada para nos aproximar de seus questionamentos:

"É provável que todos os filmes façam política como o Senhor Jourdain⁵⁶⁰ fazia a prosa: sem o saber. Ainda que tenhamos o hábito, mesmo estando convencidos, que apenas seriam 'militantes' aqueles que afirmariam abertamente as posições políticas que sustentam. No entanto, 'filme militante' não significa muita coisa se nós não definirmos com precisão 'militante... por quê?'. Pois a diversidade de posições políticas é imensa. E nunca seria demais repetir que todos os filmes são militantes, a começar pelos filmes da indústria (filmes militantes do patronato), os filmes publicitários (militantes pelo consumo de um produto, de uma marca...). Por ausência, ou por falta, são as ideologias dominantes que se infiltram no filme (e de lá, até o espectador) cada vez que um cineasta repõe as práticas do cinema dominante sem as interrogar, a cada vez que um imprevisto na confecção do filme abre campo 'livre' (a natureza, digamos, tem horror ao vazio) aos hábitos (dizemos também que o hábito é uma segunda natureza...) Romper com os hábitos, ainda que controlando parcialmente os efeitos de sua supressão é, de primeira saída, um reflexo salutar para o cineasta militante... militante por quê? Digamos: para uma transformação radical da sociedade, ou, ao menos, para um cineasta que recusa se satisfazer com o estado atual das coisas. ('o comunismo, escrevia Marx, é o movimento real que abole o estado atual.')"⁵⁶¹

Neste texto, posterior ao primeiro citado, David Faroult parece nuançar ainda mais sua abordagem da problemática. Sua perspectiva é a de um questionamento do hábito condicionado que reduz o cinema militante ao clichê de um cinema político e que torna o termo difuso e obscurantista, pois baliza um debate que orbita em uma relação normativa e ossificada com a teoria de gêneros, a partir de pressupostos como a simples autoafirmação de uma linha política específica. Ele questiona a definição de um gênero que defina todo o cinema com posicionamento político por "cinema militante", abstraindo sua diversidade política. As perguntas levantadas nestes textos de Faroult e Leblanc parecem não descartar sumariamente o termo cinema militante, mas sim exigir, como dizem, "precisões" para o uso

⁵⁵⁸ Faroult, David. "Jean-François Richet, un cinéaste 'militant'?" in Vários. (Org. Guy Gauthier) *Le cinéma militant reprend le travail*. CinémAction No. 110, Paris: Corlet-Télérama, 2004.

⁵⁵⁹ Gauthier foi um dos maiores conhecedores da obra de Chris Marker, autor de *Chris Marker, écrivain multimédia*. Paris: L'Harmattan, 2001.

⁵⁶⁰ Referência de D. Faroult à personagem da peça *Le bourgeois gentilhomme* de Molière.

⁵⁶¹ Faroult, David. "Jean-François Richet, un cinéaste 'militant'?" in Vários. (Org. Guy Gauthier) *Le cinéma militant reprend le travail*. CinémAction No. 110, Paris: Corlet-Télérama, 2004. p. 197.

prático do termo. As proposições apontam para que detalhemos com precisão "cinema militante, mas por quê?" ou "a favor ou contra o quê?".

As perguntas colocadas por estes autores refletem uma preocupação de fundo, ou seja, uma questão dirigida às próximas gerações de cineastas, para que não tenham do militantismo uma noção vaga e mistificadora, mas que tornem precisa a noção, não no sentido de uma mera determinação para um uso acadêmico, mas para uma maior eficácia do filme na especificidade de sua recusa dirigida ao "estado atual". Se o seu objetivo é recusar o "estado atual", como diz, citando Marx, não basta trocar o discurso, ou o conteúdo político do discurso filmico, sem alterar a forma artística. A recusa anticapitalista deve se colocar nos dois *fronts*, da política e da arte; precisar o discurso, mas também precisar a forma. Esta proposição não se distancia do velho bordão do paradoxo da arte militante. Já dizia Maiakóvsky: "Não há arte revolucionária, sem forma revolucionária."⁵⁶² No entanto, as elaborações teóricas destas gerações das vanguardas históricas que fizeram convergir arte militante e forma experimental parecem ter saído de moda e foram relegadas ao espaço separado em que prevalecem os especialistas. Ao que se agrega a fobia generalizada que a palavra militante costuma criar em alguns meios sociais, tanto na arte, quanto na *intelligentsia*. A palavra "militantismo" sedimentou-se em um determinado imaginário político, como sinônimo de ideologia ou de autoritarismo. Inúmeras vezes nosso objeto de estudo foi tratado como anacrônico, ou como estéril, ou sem interesse para os estudos universitários. Como dizia Jean Marc-Lachaud: "A arte militante, muitas vezes desprezada, pode ser esteticamente pobre, politicamente simplista, ou seja, profundamente entediante. Difícil de circunscrever, não é um gênero em si, definido por um número de invariantes."⁵⁶³

Mas a simples exigência de "precisão" do termo, pode nos reenviar a outros vícios como o da nova etiquetagem, ou da rotulação inédita. Mas também existe ainda outra abordagem possível da problemática levantada por Faroult e Leblanc, em seu questionamento dos usos estreitos da noção de cinema militante. O que nos parece importante é a afirmação de que todo cinema é político, que complementa a hipótese dos autores, do fim do cinema militante, a fórmula de sua inexistência. Ou seja, a recusa da neutralidade em todas as suas formas, tanto na realização de filmes, como no trabalho de análise dos filmes. Um segundo ponto essencial da dupla de polemistas Faroult e Leblanc para nosso debate é que, se adotamos este primeiro posicionamento crítico da neutralidade técnica do saber, se assumimos uma recusa do lugar do mero especialista, temos, como consequência, que

⁵⁶² Maiakovski, Vladimir. *Poética, como fazer versos*. Rio de Janeiro: Global, 1977.

⁵⁶³ Lachaud, Jean-Marc. *Art et aliénation*. Paris: PUF, 2012. p. 117.

radicalizar uma virada epistemológico-política da teoria crítica da cultura. Partimos então de um pressuposto de crise da cultura, pois tomamos também um posicionamento de questionamento radical dos paradigmas deterministas de normatividade do gênero cinematográfico. O cinema militante, tomado como um gênero cinematográfico ossificado, como uma normatividade enciclopédica, ou como uma escolástica, pode converter-se no campo de estudos em mais um espaço de separação dos conhecimentos, para a autolegitimação dos especialistas e para a conversão dos intelectuais em reprodutores da lógica do saber como técnica. O trabalho da teoria crítica torna-se exatamente o seu contrário, o de uma acumulação primitiva de informações, de catalogação, de inventário sumário, de rotulação e etiquetagem. O lugar do sacerdote do saber como técnica, também é o do arquivamento, como instante de sacralização, que ao mesmo tempo torna-se um instante de violência fundadora e um instante de violência arquivar.

Tomamos aqui a fórmula de Raoul Vaneigem, em seu livro *História desinvolta do surrealismo*,⁵⁶⁴ quando diz: "Conhecimento separado, separação dos conhecimentos, conhecimento das separações." Esta fórmula situacionista parece apontar um processo de despertar da consciência social dentro da teoria crítica da cultura, mas também de recusa sistemática da separação no trabalho intelectual. Faz uma análise crítica dos procedimentos ideológicos utilizados pelo mercado de arte e pela institucionalidade artística, quando recuperam social e politicamente a experiência surrealista. Em seu trabalho, Vaneigem aponta para um processo de separação dos conhecimentos. Busca, em sua análise do surrealismo, encontrar o "fragmento radioativo de radicalidade". Esta análise crítica situacionista da recuperação ideológica do surrealismo aborda o trabalho literário em seu sentido profano, como uma relação com o arquivo que visa destituir separações, restituir um uso comum a esta radicalidade obstruída. O surrealismo, para Vaneigem, tentava ligar o mudar a vida (Rimbaud) como transformar o mundo (Marx). Ele diz:

"A cultura não é um monolito. Conhecimento separado, ela comporta também o testemunho das separações; ela é o lugar dos conhecimentos parciais, que se colocam como absolutos, em nome do mito antigo do irremediavelmente perdido e sempre buscado."⁵⁶⁵

O conhecimento separado é o reflexo de uma crise da cultura burguesa e da modernidade capitalista, às quais o surrealismo reagia. Seu sentido prático era profano. Um

⁵⁶⁴ Vaneigem, Raoul (Assinado com o pseudônimo Dupuis, Jules-François.) *Histoire desinvolve du surréalisme*. Paris: Paul Vermont, 1977. p. 7.

⁵⁶⁵ *Ibid.* p. 13.

exemplo forte utilizado por Vaneigem é o escândalo do funeral de Anatole France. Ele conta que:

"Assim o panfleto *Un cadavre*, difundido por ocasião do funeral de Anatole France, rompe com o uso comum de não insultar os mortos e reabilita a profanação. Diferentemente do insulto literário, aqui as palavras não estão separadas da ação, elas reaparecem como se fossem a causa e criassem um precedente."⁵⁶⁶

Vaneigem quer ressaltar que a "prática escandalosa e violenta" orbita a ordem de uma prática artística que entende a poética composta por um gesto, e que este gesto foi sequestrado dentro das narrativas dominantes. "Existe no entanto, entre os mais radicais, a tentação de identificar a poesia, enquanto antilinguagem dominante, à teoria revolucionária que vem das lutas reais do proletariado e retornam como prática de radicalização."⁵⁶⁷ Esta identidade entre poesia e ação, entre arte e vida, entre poesia e teoria revolucionária, no caso surrealista, é marcada, para Vaneigem, por uma mitologia sem ilusões, destituída do sagrado como separado. Um mito sem monopólio do mito, ou a dispersão do poder mítico para um uso comum. É o mito das derrotas sem ilusões, para Vaneigem é uma história dos derrotados que virá na poética surrealista. Para ele, este gosto surrealista pelo fracasso é uma rejeição intuitiva do triunfalismo da história, o poeta deve desconstruir o "divórcio irreparável entre a ação e o sonho." Em Marker, também há este movimento de enxergar o pessimismo histórico como uma melancolia perante a história dos vencedores, uma recusa ao triunfalismo. Ou seja, nos casos da arte militante, é no seu fracasso histórico que reside, em alguma medida, sua potencialidade de permanência histórica, pois nele há o índice mais forte de sua recusa da história dos vencedores. Gérard Conio, também toma este posicionamento, que enxerga no fracasso, não o sintoma da ineficácia, mas a promessa mal cumprida e o gesto incompleto. Ele comenta:

"A permanência do modernismo é consequência direta de seu fracasso histórico. (...) É porque o projeto modernista fracassou que ele guarda vivo para aos nossos olhos potencialidades que julgam o nosso presente e nos permitem avaliar com lucidez os resultados muito contraditórios com as premissas para não aparecer como negação das esperanças que estes haviam feito nascer."⁵⁶⁸

Esta poética profana do gesto, que Vaneigem destaca no surrealismo, é uma constante e uma parte significativa das vanguardas históricas de maneira geral. A violência arquivada está

⁵⁶⁶ *Ibid.* p.107.

⁵⁶⁷ *Ibid.* p. 106.

⁵⁶⁸ Conio, Gérard. *L'art contre les masses, esthétiques et idéologies de la modernité - Essais*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme. 2003. p. 329.

na supressão desta constante, na supressão do gesto militante. Quando buscamos trabalhar as vanguardas históricas como uma profanação para a História da Arte Moderna, tratava-se de restituir ao uso comum do conhecimento da cultura estas formas heréticas que foram abstraídas. Aquilo que Marjorie Perloff chama de "forma-manifesto",⁵⁶⁹ aquilo que Marc Angenot chama de "palavra panfletária",⁵⁷⁰ aquilo que Jean Galard chama de "poética do gesto"⁵⁷¹ são diversas expressões para tentar costurar uma perspectiva da História da Arte que trate de enxergar, em seus pontos obscuros, uma "forma-militante" que se tornou pura violência arquivada.

Nikos Hadjinicolaou em seu texto "Sur l'ideologie de l'avant-gardisme", de 1979, tentava delinear as características daquilo que ele chamava de "corrente de direita do vanguardismo artístico". Entre as muitas tendências que ele identificava no que chamava de ideologia do vanguardismo, ele comenta:

"A tendência apolítica: podendo contar sobre o maior número de partidários, predominantes depois da segunda guerra mundial mesmo nos aparelhos culturais dos estados imperialistas, esta tendência considera que existe sempre no interior do domínio artístico um grupo de artistas que representam a vanguarda da arte pois eles encarnam, através de seus trabalhos, a arte de amanhã. Segundo esta tendência, é na inovação que se encontra o único critério do vanguardismo artístico, enquanto o engajamento político-social dos artistas não entra de forma alguma em consideração. É o seu apoliticismo, sua recusa de todo engajamento e o combate levado contra os artistas que se engajam politicamente, que caracterizam esta ideologia como conservadora."⁵⁷² (...) "Estar na vanguarda, diante do isolamento ou da falta de compreensão é, para o artista maldito, ou simplesmente incompreendido, mesmo que provisoriamente a consolação por excelência, aquela que justifica todos os combates e todos os sacrifícios. Deste ponto de vista a ideologia do vanguardismo constitui o principal elemento para a coesão social, através da aceitação pelos artistas da ordem estabelecida."⁵⁷³

Para Hadjinicolaou, o vanguardismo se consolidou como uma ideologia que trabalha a domesticação da recusa tendo em vista a coesão social. Comentando uma passagem do Suplemento Literário da revista *Time*, diz: "A vanguarda, na maior parte dos países ocidentais, é agora buscada e sustentada como parte da cultura oficial, e não apenas porque todas as novas ideias eventualmente tornam-se velhas e aceitáveis, mas porque o mito, em si, é visto como parte do credo."⁵⁷⁴ Hadjinicolaou busca ressaltar como esta "tendência apolítica da corrente de direita" e este apoliticismo se hegemonizaram no discurso sobre a arte nos

⁵⁶⁹ Perloff, Marjorie. *The futurist moment, Avant-Garde, Avant-Guerre, and the language of rupture*. Chicago: The University of Chicago Press. 2003.

⁵⁷⁰ Angenot, Marc. *La parole Pamphlétaire, typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1995.

⁵⁷¹ Galard, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1997.

⁵⁷² Hadjinicolaou, Nicos. "Sur l'idéologie de l'avant-gardisme" in *Histoire et critique des arts*, no.6, juillet 1979. (tradução nossa) p. 57.

⁵⁷³ *Ibid.* p. 71.

⁵⁷⁴ Literary Supplement of Times Magazine Op. Cit. in *Ibid.* p. 73.

EUA do pós-guerra. Diz: "A própria tendência apolítica da corrente de direita da ideologia do vanguardismo, foi adotada pelos Estados Unidos como símbolo da liberdade de crítica da arte contemporânea."⁵⁷⁵

Quando escolhemos, nesta tese, trabalhar com a noção de "cinema militante", tratamos de entender o impulso para este campo de estudos, não como um caminho de "leitura dócil"⁵⁷⁶ que estipula cientificamente os postulados normativos dos especialistas em um gênero cinematográfico. Mas ao contrário, como uma busca por entender, no posicionamento mesmo da pesquisa, uma investigação que profana a crise dos conhecimentos separados. O cinema militante serve como um desafio à história positivista, linear, seletiva e supressora. Ele deve ser colocado à luz daquilo que ele próprio esconde.

Quando ampliamos a noção de cinema militante, podemos observar como ela está presente no caso do cinema das vanguardas artísticas e, de alguma forma, em toda história do cinema. Podemos observar também como estas formas de arte engajada não estão soltas e isoladas, mas ao contrário, compõem uma possibilidade de interpretação alternativa da história da arte, a partir dos percursos de representação dos subalternos e das expressões de solidariedade de classe, como consciência de classe em movimento. Esta alternativa, também reúne uma tradição intelectual, que se junta em uma concepção de cultura e em uma visão de mundo que vai dos *dreyfusards* ao *Front Populaire*, da luta antifascista, da Resistência e dos movimentos de cultura do pós-guerra a Chris Marker e sua geração.

Chris Marker é um cineasta cujo trabalho artístico transcende o cinema. Seu trabalho desconstrói sistematicamente toda normatividade dos gêneros tradicionais e consagrados da cinematografia mundial. Marker faz filmes que são inclassificáveis, navegam com desenvoltura entre o cinema experimental, o cinema documentário e o cinema militante. Eles demonstram como são tênues, frágeis e muitas vezes espetaculares as definições estreitas entre fronteiras, como campos epistemológicos sedimentados, a separação dos conhecimentos entre cinema experimental, documentário ou militante. Ou seja, como são também reificadoras as proposições da técnica especialista e da etiquetagem no trabalho de teoria crítica do cinema e da cultura. Em nossa pesquisa percebemos por sua trajetória e por seu trabalho, que de muitas formas para ele e para toda uma geração não havia estas separações. Quando tratamos dos anos de formação vimos que Chris Marker profana nossa noção habitual de autor cinematográfico, nossos parâmetros viciados de alinhamento político. A noção de "cultura cinematográfica", que forja André Bazin e que é especialmente cara a uma

⁵⁷⁵ Hadjinicolaou, Nicos. *Ibid.* 74.

⁵⁷⁶ Ver página 35 desta tese.

determinada tradição de intelectuais, tem este sentido grave de buscar olhar para o filme como um parte inseparável de um enorme arcabouço que é a cultura em seu sentido amplo. O jogo filosófico que aparece nas perguntas de Bazin e destas gerações de militantes da cultura, como "o que é cinema?", reaparece constante e incansável, em várias gerações, como um cogito de uma determinada linhagem de intelectuais, por exemplo em Marker, mas também em Paulo Emílio, entre tantos outros. Como tentamos demonstrar esta linhagem, que reaparece em algumas gerações do pós-guerra, aponta para o espectro de um projeto humanista com um cunho ao mesmo tempo anticapitalista e antiautoritário. E aqui dizemos antiautoritário, como um sinônimo de antissectário, poderíamos dizer que o sectarismo seria uma espécie de antessala do autoritarismo. Não buscamos com isso, encerrá-lo em lugar algum, nem encerrar as pesquisas sobre Chris Marker, elas estão avançando pouco a pouco e vão sofrendo profundas transformações a cada descoberta.

Tentamos, neste trabalho, analisar algumas das partes mais obscuras e pouco investigadas na obra de Chris Marker. Simultaneamente a este esforço de abordar os lados mais obscuros da obra e da vida de Marker, surgia entre elas, a questão do cinema militante. Como nos dizia lucidamente o teórico Guy Hennebelle, a figura de Chris Marker é inseparável dos estudos do cinema militante francês:

"Ainda que todos os seus filmes não tenham sido realizados em uma 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."⁵⁷⁷

Em Chris Marker o estudo do cinema militante apontava para uma violência fundadora que fora suprimida. O cinema militante revelava uma correspondência oculta e ancestral, um *élan* suprimido, que ligava cinema experimental e cinema documental. A permanência da relevância histórica do cinema de Chris Marker para a cultura cinematográfica reflete e comprova a permanência dos paradigmas teóricos e estéticos constitutivos do fantasma do cinema militante anticapitalista. O cinema militante é uma impostura, um gênero bastardo, que recolocado em seu sentido profano pode adquirir um sentido de reflexão sobre o fracasso a partir de suas promessas não cumpridas, e não das celebrações de sua infinita derrota. O estudo específico do cinema militante nos colocava um paradoxo: o de empreender uma nova

⁵⁷⁷ Hennebelle, Guy. "Le cinéma militant dans l'Histoire. 2) France" in *Cinéma D'aujourd'hui – Cinéma militant* No.5/6 avril 1976, (tradução nossa) p. 28 [É importante lembrar que este texto é anterior a filmes como *Le fond de l'air est rouge* (1977).]

concepção do estudo de cinema, como dizia Nicole Brenez, que evoca uma problemática que tentamos inserir incansavelmente em nossas preocupações com o trabalho. Diz ela:

"O empreendimento panfletário, por definição, refuta toda regra, toda norma, que seja em termos de gênero ou de inscrição no real. Em termos de escritura, o panfleto recusa a divisão que tanto incomodou o cinema de vanguarda entre cinema político e cinema de pesquisas plásticas fundado sob a falaciosa distinção entre forma e conteúdo. (...) Formidável acelerador formal, o panfleto desenvolve o protesto de uma forma herética. Ele contesta a organização admitida dos fenômenos, as categorias estabelecidas. - por exemplo a distinção entre literatura e filosofia, entre filosofia e cinema - as disposições instituídas do saber: preconceito, crença, opinião, ciência. Ele considera o saber (estabelecido) do ponto de vista do conhecimento (processo). O panfleto visual supõe então inscrever o trabalho de imagens numa perspectiva didática que considera o filme como uma argumentação com vocação contestatória."⁵⁷⁸

Ou seja, não bastava descartar as obras militantes como reflexos de uma ideologia, elas correspondem a visões de mundo específicas, que mantêm momentos ideológicos e utópicos, muitas vezes simultaneamente. Mas sobretudo, são formas-artísticas e concepções de mundo singulares que nos obrigam a tomar sua promessa interna, sua antecipação histórica de desconstrução da normatividade tradicional, de contestação das separações arcaicas dos campos de estudos especializados. Elas exigem o mais alto grau de amplificação da noção de estudos críticos da cultura e implicam uma postura heterodoxa e aberta. Os estudos dos anos de formação mostram uma forma singular de conceber, tanto a militância política, quanto a militância artística, quanto a militância intelectual. O cinema markeriano, seu imaginário político e artístico rondava ao mesmo tempo o mundo editorial francês, as mobilizações políticas na formação de quadros do proletariado francês, os posicionamentos e as realizações dos cineastas. Trabalhamos assim Chris Marker pré-cinematográfico, para avançarmos em sua compreensão sobre o cinema, que é inseparável de uma compreensão da cultura no sentido amplo. Também a história das idéias e debates da formação de Chris Marker que marcaram a visão de mundo de sua geração e de seu momento histórico.

Os trabalhos desenvolvidos aqui sobre as vanguardas russas tentaram avançar, no sentido de amplificar, utilizando a metodologia da qual se servia Chris Marker, de fixar os artistas incompreendidos e esquecidos como "buracos negros" da cultura soviética que ajudavam a permitir uma legibilidade crítica da história da arte russa. Para Marker, aquela geração da vanguarda histórica russa "inventou a arte moderna".⁵⁷⁹ Tomamos esta afirmação como um caminho importante a se perseguir na concepção de história da arte que buscávamos

⁵⁷⁸ Brenez, Nicole. "Formes du pamphlet cinématographique, panorama autour de Mai 68" In *La Revue Documentaires* 22/23. Paris: Centre National du Livre, 2010. (tradução nossa) p.113.

⁵⁷⁹ Ver em *Le tombeau d'Alexandre* (1993).

entender no autor. Também seu posicionamento com relação ao stalinismo e sobre como estas gerações viveram o divórcio, acompanhado do extermínio sumário, entre formalismo e marxismo. Nossos recortes, ao longo do percurso da tese, muitas vezes foram abruptos. No entanto, ela buscou fazer apenas um primeiro arco sobre estes pontos ainda pouco investigados, fazendo a aposta de que é no conjunto de um campo de estudos comum que se poderia avançar teoricamente, compartilhando com os colegas da geração e os futuros pesquisadores que possam também um dia aproveitar algumas pistas detalhadas aqui.

Sobre o posicionamento político específico do autor, guardamos ainda inúmeras reservas, resta ainda mais dúvidas do que certezas. Mas também buscamos introduzir na pesquisa um esforço de entender traços gerais que serão decisivos na formação do autor. Marker continuará o que sempre foi, um artista "misterioso". Seu segredo também é um posicionamento político e também é nosso esforço preservar sua privacidade, ainda que sendo honestos com a verdade histórica, mas respeitar suas agruras pessoais. Outros autores, provavelmente com o estudo de campo, avançarão em outros pontos obscuros, mas gostaríamos de ter, com esta tese, contribuído para o conjunto do trabalho comum.

Ainda que não tenhamos definido o espectro estrito da linha política markeriana, acreditamos fazer nossas as palavras de Guy Gauthier, quando afirma: "Digamos que seja um homem de esquerda. Não sabemos ainda o que esta palavra quer dizer, mas com Marker, começamos a compreender." Gauthier ajuda a exprimir este mais puro sentimento sobre a busca comum de entender o que é uma nova sensibilidade de esquerda, que implica uma nova prática militante e também buscar o que guardavam as promessas internas da arte de Chris Marker, o sentido pedagógico de suas derrotas, o sentido crítico de suas imagens, o sentido coletivo e existencial de sua prática e de seu engajamento.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao professor Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior pela sua solidariedade constante, pela amizade, pela paciência e pelo estimulante convívio, durante estes anos de orientação. Assim como todos os colegas do nosso grupo de História, Teoria e Crítica da Experimentação Agradeço ao programa CAPES CNPQ pelo financiamento dos três últimos anos de trabalho da pesquisa e também pelo financiamento do período de intercâmbio através do projeto de bolsa de doutorado sanduíche para o estrangeiro para a pesquisa dos acervos na França. Também gostaria de agradecer ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, professor Mauro Wilton, assim como todos os responsáveis da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Gostaria de agradecer ao professor Michael Löwy, pelo período de interlocução durante o intercâmbio em Paris, compartilhando sua rica erudição e o gosto comum pelo fulminante requisitório militante anticapitalista. Agradecer também a todos os professores que de alguma forma me fizeram críticas ou sugestões, tanto na forma como no conteúdo, contribuindo para amplificar bibliografias e perspectivas teóricas. Como foram os professores Ricardo Fabbri e Eduardo Moretti, que tão generosamente permitiram compartilhar contribuições inestimáveis, críticas e propostas no exame de qualificação. Agradecer também a outros professores que ajudaram de outras formas, como em encontros, debates e conversas, como Carlos E. J. Machado, Olgária Chain Féres Matos, Francisco Alambert, Anderson Gonçalves, Yanet Aguilera, Edson Telles, Henri Gervaiseau, Paulo Eduardo Arantes e o grupo das quartas. À Emi Koide pelo sempre generoso compartilhamento das raridades e mistérios markerianos.

Gostaria de também agradecer às responsáveis do arquivo da produtora ISKRA, em Paris, Inger Servolin, Viviane Aquilli, Jasmina Sijercic, guardiãs de um acervo fundamental da obra markeriana e que generosamente abriram suas portas para um pesquisador desconhecido, permitindo o avanço destas profanações. Gostaria de agradecer também, aos amigos de Paris, como o professor Yvez Cohen, Gabriel Zacharias, Lidiane Rodrigues, Gildaz, Júlio Miranda, Ximena Andrade, Benjamin Geny, Manon Kleynjens, Daniela Jinkings. Especialmente à Kim Amounier, pela ajuda na estadia na França. Agradecer também a Wagner Pimenta e aos trabalhadores da Gráfica Alvorada, solícitos no trabalho de impressão. Gostaria de agradecer aos meus pais, minha mãe Angela Mendes de Almeida, pela ajuda inestimável no conteúdo, nos debates e na revisão deste trabalho e ao pai Mauro Leonel e toda a família. Agradecer Roberto Alves também pela colaboração na revisão. Agradecer a todas e todos, que tanto ajudaram neste áspero caminho, antecipadamente me desculpando pelos nomes aqui ausentes, mas que figuram todos dentro deste trabalho de uma maneira ou de outra. Gostaria de agradecer a Liz, Lisa Marcolino, Maria Gutierrez, Rogério Perito, Betty Mindlin e família, Fernando Frias, Cristina Beskow, Fernanda Machado, Taís Freire, Fernando Vidal, Rafael Zanato, Fábio Uchôa, Lavínia Del Roio, Anibal, Rafael Godói, Pedro Palhares, Thiago Marconi, Milton Ohata, Fábio Candotti, Flávio G., Taiguara, Fernando M., Dany, Caio M., Candida Guariba, Alpha, Fernão, Gabriel, Nildo, Irene, Helena e ao povo da luta, aos junhos que foram e aos que virão. Aos irredutíveis das dissidências, persistiremos com a paciência noturna, juntando os caquinhos, reunindo fragmentos e fazendo um novo mosaico, "de derrota em derrota até a vitória final."(V.S.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSOUR, Miguel. *La démocratie contre l'État, Marx et le moment machiavélien*. Paris: Éd. du Félin, 2004.
- ABENDROTH, Wolfgang. *Histoire du mouvement ouvrier en Europe*. Paris: Maspero, 1973.
- ADORNO, T. W. "Sociologia da arte e da música", in *Temas Básicos da Sociologia* (Adorno e Horkheimer, orgs.), São Paulo: Cultrix, 1978.
- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- ADORNO, T.W. "Crítica Cultural e Sociedade". In: T. \v. Adorno. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Col. Espírito Crítico, Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. "A posição do narrador no romance contemporâneo", in *Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980 ("Os Pensadores")
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção, Homo Sacer II, 1*. São Paulo: Boitempo Editora, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer, o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins, notes sur la politique*. Paris: Payot, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo Editora, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editora, 2010.
- ALAMBERT, Francisco. "Três críticos: Antônio Cândido, Paulo Emílio e Mario Pedrosa". *Sinais Sociais*, Rio de Janeiro, V. 7 N. 20.
- ALBÈRA, F. (Org.) *Los formalistas rusos y el cine, la poética del filme*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.
- ALBÈRA, F. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.
- ALBÈRA, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2009.
- ALMEIDA, Jane de (Org.) *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Ed. Witz., 2005

- AGUIAR, Carolina Amaral de. Tese de doutorado: "O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França" (Sob orientação de: Marcos Francisco Napolitano de Eugenio). FFLCH/ USP. 2013.
- ALTER, André. "Le coeur net, un nouveau témoignage de la relève des humanistes" in *Témoignage chrétien* (17-3-1950).
- ALTER, Nora. *Chris Marker*. Ed. University of Illinois Press Urbana and Chicago : 2006.
- AMËNGUAL, Barthelemy. *Que viva Eisenstein!* Paris: Ed. L'Age d'homme, 1980.
- ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Paris: Etoile, 1983.
- ANDREW, Dudley. (Org.) *Opening Bazin, postwar filme theory & its afterlife*. Oxford: University Press, 2011.
- ANGEL, Henri. *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*. Paris: CERF, 1958.
- ANGENOT, Marc. *La parole Pamphlétaire, typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1995.
- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE, 2006.
- ARANTES, Paulo E. "Depois de junho a paz será total" in *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo Editora, 2014.
- ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- ASTRUC, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde" in *L'Écran français* 30 de março de 1958.
- ASTRUC, Alexandre. *Alexandre Astruc par Raymond Bellour*. Paris: Col. Cinéma d'aujourd'hui, Ed. Seghers, 1963.
- ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo, Ecrits (1942-1984)*, Paris: Ed. L'archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papiros, 2008.
- AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris: Images Modernes, 2005.
- BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- BALÁZS, Béla. *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Payot, 2011.
- BALÁZS, Béla. *L'esprit du cinéma*. Paris: Payot, 2011.
- BAKUNIN, Mijail. *Escritos de filosofia política*. (Comp. de G. P. Maximoff. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- BAKUNIN, Mikhail. *Estatismo e Anarquia*. São Paulo: Ed. Imaginário, 2003.
- BAKUNIN, Mikhail. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Ed. Imaginário/Hedra, 2015.

- BARTHES, Roland. "A morte do autor" in *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BAZIN, André. "Chris Marker" (Radio cinéma télévision 9 de fevereiro, 1956).
- 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. "Signes de la peur" in revista *Esprit* janeiro, 1951.
- BAZIN, André. *Jean Renoir*. Paris: Éditions Champ libre, 1971.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2004.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter. "Arquivo N – [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]" in *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "Capitalismo como religião" (Trad. Marques Araújo, J. de M.) in Revista *Garrafa*, Número 23: Janeiro-Abril – 2011, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ. ISSN: 1809-2586.
- BENJAMIN, Walter. "Crítica da violência – Crítica do poder" In *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Ed. Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" (1934) in *Obras Escolhidas I, Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas*, v.1, 2 e 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENSAÏD, Daniel. *Le pari mélancolique, métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*. Paris: Fayard, 1997.
- BENSAÏD, Daniel. *Os irredutíveis, teoremas da resistência para o tempo presente*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008.
- BENSAÏD, Daniel. *Une lente impatience*. Paris: Stock, 2011.
- BENSAÏD, Daniel & WEBER, Henri. *Mai 1968: une répétition générale*. Paris: Maspero, 1968.
- BETTELHEIM, Charles. *Les luttes de classe en URSS. 2ème période, 1923-1930*. Paris: Seuil/Maspero, 1977.
- BIMBENET, Jérôme. *Film et histoire*. Paris: Armand Collin, 2007.

- BIRCHAL, Ian H. *Sartre et l'extrême gauche française, cinquante ans de relations tumultueuses*. Paris: La fabrique, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *Écrits politiques 1953-1993*. Paris: Gallimard, 2008.
- BRENEZ, Nicole. "Formes du pamphlet cinématographique, panorama autour de Mai 68" In *La Revue Documentaires* 22/23. Paris: Centre National du Livre, 2010.
- BRETON, André. *Entretiens, 1913-1952*. Paris: Gallimard, 1952.
- BUCCI-GLÜCKSMANN, Christine. *Gramsci y el Estado (hacia una teoría materialista de la filosofía)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1980.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Ed. Cosac & Naify. São Paulo: 2008.
- CATALÀ, Joseph Maria. "La forma ensayo em Marker" in *Mystère Marker, pasajes en la obra de Chris Marker* (Org. María Luisa Ortega e Antonio Weinrichter) Madrid: Ed. T&B, 2006.
- CAVALLETTI, Andrea. *De la genèse des classes et de leur avenir politique*. Paris: Climats, 2013.
- CAYEUX, Charlotte. *L'esthétique libertaire dans le cinéma d'Armand Gatti, une oeuvre singulière dans l'histoire du cinéma anarchiste*. Paris: Ed. Universitaires Européennes, 2011.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 1983.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine, 2004.
- CHKLOVSKI, Victor. *La marche du cheval*. Paris: Champ Libre, 1973.
- COCTEAU, Jean. *Cortège de la désobéissance*, Paris: Fata Morgana, 2001.
- COCTEAU, Jean. *Order considered as anarchy* (Adress given at the Collège de France em maio, 1923.)
- COHN-BENDIT, Gabriel & Daniel. *Le gauchisme remède a la maladie sénile du communisme*. Paris: Seuil, 1968.
- COMOLLI, Jean-Louis et. al. *Cinéma et politique: 1956-1970*. Paris: Bibliothèque Centre Pompidou, 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. Paris: Éditions Verdier, 2009.
- CONIO, Gérard. *L'art contre les masses, esthétiques et idéologies de la modernité - Essais*. Lausanne : Éditions L'Age d'Homme. 2003.
- CONIO, Gérard. *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*. Lauzanne : Éditions L'Age d'Homme, 1975.

- CONIO, Gérard. *Les avant-gardes entre métaphysique et histoire*. Paris: L'Age d'homme, 2002.
- CONIO, Gérard. *Le constructivisme russe. Tome Premier: Les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents*. Paris: L'Age d'homme, 1987.
- CONIO, Gérard. *Le constructivisme russe. Tome Second: Le constructivisme littéraire, textes théoriques, manifestes, documents*. Paris: L'Age d'homme, 1987.
- DE BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- DE BAYLE, Jean. *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée française*. Paris: Seuil, 1969.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Ed. Contraponto, 2003.
- DÉBRAY, Régis. *La critique des armes 1*. Paris: Seuil, 1974.
- DÉBRAY, Régis. *Mai 68, une contre-révolution réussie*. Paris: Mille et une nuits, 2008.
- DÉBRAY, Régis. *Revolução na revolução*. São Paulo: Centro editorial latino-americano, s/d.
- DÉBRAY, Régis. *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique Latine*. Paris: Maspero, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi, L'oeil de l'histoire, 2*. Les Éditions de Minuit. Paris: 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuple exposés, peuples figurants, L'oeil de l'histoire, 4*. Les Éditions de Minuit. Paris: 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position, L'oeil de l'histoire, 1*. Les Éditions de Minuit. Paris : 2009.
- DOMENACH, J.M. "'Esprit' démasqué par la 'pravda'" in revista *Esprit*, Janeiro 1952.
- DOS PASSOS, John. *42e. parallèle*. Paris: Gallimard, 1951.
- DREYER, Sylvain. *Révolutions! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine*. Paris: Armand Colin, 2013.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify. 2009.
- DUBOIS, Philippe. *Théoreme, recherches sur Chris Marker*. Paris : Sorbonne nouvelle, 2002
- DUVEAU, Georges. "Les lettres: littérature héroïque" in *Esprit* março de 1933 .
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (Org.) *Vertov, l'invention du réel!*. Paris: L'Harmattan, 1997.

- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Cd. de México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- FAROULT, David & LEBLANC, Gérard. *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. Paris: Éditions Syllepse, 1998.
- FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.).
- FIRK, Michèle. "Michele Firk: una combatiente revolucionária de las F.A.R. {Carta para abrir en caso de...}" in Blog: *Ruinas digitais, Arqueologia comunicacional*.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Ed. Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michael. "O que é um autor?" In *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREDERICO, Celso. *Sociologia da cultura, Lucien Goldmann e os debates do século XX*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho" in *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GALLARD, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1997.
- GALLAS, Helga. *Teoría marxista de la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores SA. 1973.
- GAUDICHAUD, Franck. *El poder popular y los cordones industriales, testimonios sobre el movimiento social urbano 1970-1973*. Santiago: LOM, 2004.
- GAUDICHAUD, Franck. *Pensar las alternativas y el socialismo en América Latina del siglo XXI*.
- GAUTER, Claude. "La séquestrée d'après *La séquestrée de Poitiers* d'André Gide (1936)" in Renoir, Jean. *Oeuvres de cinéma inédites, synopsis, traitements, continuités dialoguées, découpages*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981.
- GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyages à travers les médias*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris: Ed. Armand Collin, 2011.
- GODARD, Jean Luc e BERGALA, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. tomo I e II*, Paris: Cahiers du Cinema, 1998.
- GOLDMAN, Lucien. "O todo e as partes" in *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1979.

- GOLDMAN, Lucien. *Le dieu caché; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris: Gallimard, 1955.
- GOMBIN, Richard. *Les origines du gauchisme*. Paris: Seuil, 1971.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. Ed. Paz e terra/Cinema. Rio de Janeiro: 1984.
- GRAFF, Séverine. *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- GRAMSCI, Antonio. *Antología. Selección y notas de Manuel Sacristán*. Ciudad de México, D. F.: Siglo Veinteuno, 1970.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, Volume 1: Introdução aos estudos de filosofia, A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. (tradução Carlos Nelson Coutinho)
- GRAMSCI, Antonio. *Cartas do Cárcere (Antologia)*. Galícia: Estaleiro Editora, 2011. (tradução Carlos Diegues)
- GRAMSCI, Antonio. *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*. Roma: Riuniti, 1971.
- GRAMSCI, Antonio. *Scritti politici*. Roma: Riuniti, 1971.
- GUÉRIN, Daniel. *Front populaire, Révolution Manquée - témoignage*. Paris: Juillard, 1963.
- GUÉRIN, Daniel. *El anarquismo*. Buenos Aires: Utopia Libertaria, 2010.
- GUÉRIN, Daniel. *Fascismo y gran capital*. Madrid: Fundamentos, s/d.
- GUÉRIN, Daniel. *Por un marxismo libertario*. Madrid: Ediciones Jucar, 1979.
- GUÉRIN, Daniel. *Pour le communisme libertaire*. Paris: Spartacus, 2003.
- GUÉRIN, Daniel. *Rosa Luxemburgo e a espontaneidade revolucionária*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- GUILLAUME-GRIMAUD, Geneviève. *Le Cinéma du Front Populaire*. Paris: Ed. Lherminier, 1986.
- GUILLOT, Gérard. *Les prévert*. (Coll. Cinéma d'Aujourd'hui). Paris: Seghers, 1966.
- HABIB, André & PACI, Viva in *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: Ed. L'Harmattan 2008
- HADJINICOULAOU, Nicos. "Sur l'idéologie de l'avant-gardisme" in *Histoire et critique des arts*, no.6, juillet 1979.
- HARBORD, Jean. *Chris Marker, La jetée*. London: Ed. Afterallbooks, 2009.
- HENNEBELLE, Guy. *Cinéma D'aujourd'hui – Cinéma militant No.5/6 avril 1976*,
- HOUSSA, Émile. "Chris. Marker le point de vue documenté" in *Le blog documentaire*.

- HUMEAU, Edmond. "Laïcité contre équivoque" in revista *Esprit* setembro 1934.
- HUMEAU, Edmond. "L'art fait de liberté" in revista *Esprit* setembro 1933.
- HUMEAU, Edmond. in *Esprit* novembro 1933.
- IVENS, Joris. *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*. Paris : Éditions BFB, 1982.
- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2006.
- JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria*. Lisboa: Antígona, 2006.
- JAPPE, Anselm. *Crédito à morte, a decomposição do capitalismo e suas críticas*. São Paulo: Hedra, 2013.
- JAUSS, Hans R. "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire" in *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2005.
- KAMINSKY, H. E. *Bakounine, la vie d'un révolutionnaire*. Paris: Belibaste, 1971.
- KANAPA, Jean. Editorial da *Esprit* outubro de 1948.
- KEENEY, Gavin. *Dossier Chris Marker – The suffering image*. Cambridge: Cambridge scholars publishing. 2012.
- KING, David. *Red star over Russia, a visual history of the Soviet Union, from 1917 to the death of Stalin*. Londres: Tate Publishing, 2009.
- KLEIN, Wolfgang. (Org.) *Pour la défense de la culture - Les textes du Congrès International des écrivains Paris Juin 1935*. Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, 2005.
- KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque, a ascensão do capitalismo de desastre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KOIDE, Emi. *Por um outro cinema - jogo da memória em Chris Marker*; orientadora Iray Carone. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- KORSH, Karl. *Marxisme et contre-révolution*. Paris: Éd. du Seuil. 1975.
- KORSH, Karl. *L'anti-Kautsky, (la conception matérialiste de l'histoire)*. Paris: Champ Libre, 1973.
- KOULECHOV, Lev. *L'art du cinéma et autres écrits*. Paris: L'Age d'homme, 1994.
- KRACAUER, Siegfried *From Caligari to Hitler, a psychological history of the german film*. Londres: Princeton University Press, 1947.
- KRACAUER, Siegfried. "Sobre a tarefa do crítico de cinema" (Trad. Carlos J. Machado). *Werke. Band 6.1-3. Kleine Schriften zum Film (1921-1961)*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *L'histoire des avant-dernières choses*. Paris: Éditions Stock, 2006.

- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine, la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1986.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, SL. 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- LACHAUD, Jean-Marc. *Art et aliénation*. Paris: PUF, 2012.
- LAMBERT, Arnaud. *Alson known as Chris Marker*. Paris: Ed. Lepointdujour, 2008.
- LANGLOIS; MYRENT, G. P., G. *Henri Langlois, Premier citoyen du cinéma*. Paris: Éd. Denöel, 1986.
- LAWTON, Anna. (Org) *Russian futurism through its manifestoes, 1912-1928*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- LAYERLE, Sébastien. *Cameras em lutte em Mai 68 "Par ailleurs le cinéma est une arme..."*. Paris: Éd Nouveau Monde, 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.
- LECOINTE, François. "Un tombeau pour Chris Marker" Revista *Esprit*, outubro 2012. .
- LEFEBVRE, Henri. (et al) *A irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial*. São Paulo: Documentos, 1968
- LÉNINE, V. I. *Esquerdismo: doença infantil do comunismo*. São Paulo: Estampa, 1977.
- LEQUENNE, Michel. *Marxisme et esthétique*. Paris: La Brèche, 1984.
- LEVAL, Gaston. *Bakunin, fundador do sindicalismo revolucionário - a dupla greve de Genebra*. São Paulo: Editora Imaginário, Faísca, 2008.
- LEVY, Jacques. "Chris Marker: L'audace et l'honnêteté de la subjectivité" in *CinémaAction – No. 41 Le documentaire français*. 1987.
- LEYDA, Jay. *Kino, Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial de Buenos Aires, 1965.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle.(org.) *L'essai et le cinema*. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.
- LINDEPERG, Sylvie. *"Nuit et bruillard" un film dans l'Histoire*. Paris: Ed. Odile Jacob, 2007.
- LIPER, Elinor. *Onze ans dans les bagnes soviétiques*. Paris: Nagel, 1970.

- LOTTMANN, Herbert R. *A Rive Gauche, escritores, artistas e políticos em Paris 1930-1950*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- LOUNATCHARSKI, Anatole. *L'esthétique soviétique contre Staline*. Paris: Delga, 2005.
- LÖWY, Michael. "Capitalismo como religião" in *As Utopias de Michael Lowy; reflexões sobre um marxista insubordinado*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.
- LÖWY, Michael. "Walter Benjamin, crítico do progresso: a procura da experiência perdida" in *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã, surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.
- LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social, Elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 1985.
- LÖWY, Michael. *La teoría de la revolución en el joven Marx*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1973.
- LÖWY, Michael. *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.
- LÖWY, Michael & BESANCENOT, Olivier. *Affinités révolutionnaires nos étoiles rouges et noires, pour une solidarité entre marxistes et libertaires*. Paris: Mille et une nuits, 2014.
- LUISA ORTEGA, María & WEINRICHTER, Antonio (ORG.) *Mistère Marker, pasajes en la obra de Chris Marker*. Barcelona: Ed. T&B Editores, 2006.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe, estudos de dialética marxista*. Porto: Elfos, 1974.
- LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion, 2005.
- MACBEAN, James Roy. *Film and Revolution*. Indiana University Press. Ontario: 1975.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht*. São Paulo: Ed. Unesp. 1996
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poética, como fazer versos*. Rio de Janeiro: Global, 1977.
- MAĬAKÓVSKY, Vladimir. *V. Maïakóvsky, Théâtre*. Trad. Michel Wassiltchikov. Paris: Ed Bernard Gasset, 1989.
- MAIAKOVSKI, Vladímir. *Escritos sobre cine*. Madrid: Nevsky, 2013.

- MAJAKOVSKIJ, Vladimir. *Cartas de amor a Lilja Brik*. São Paulo: Hemus, 1973.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en france, vol II. de 1914 à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- MANET, Eduardo in "Chris Marker" in *Cine Cubano*/No. 4 Año 1, diciembre-enero: Habana, 1960.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARCUSE, Herbert. *A grande recusa hoje*. São Paulo: Vozes, 1999.
- MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, Herbert. *El fin de la utopia*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1968.
- MARCUSE, Herbert. *El marxismo soviético*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARCUSE, Herbert. *One dimensional man*, London: Routledge, 2002.
- MARCUSE, Herbert. *Um ensaio para a libertação*. Amadora: Bertrand, 1977.
- MARDORE, Michel. "Conga no" in *Cahiers du cinéma* No. 152 fev. 1964.
- MARIE, Laurent. *Le cinéma est à nous, le PCF et le cinéma française de la Libération à nos jours*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- MARKER & Cacérès, Chris/Benigno. *Regards neufs sur le mouvement ouvrier*. Paris: Seuil, 1951.
- MARKER, Chris "Croix de bois et chemin de fer" in revista *Esprit*, no. 175 - janeiro de 1951.
- MARKER, Chris & BARLATIER, Pierre. *Regards neufs sur la chanson*. Col. Peuple et Culture, Paris: Seuil, 1952.
- MARKER, Chris 27, rue Jacob: *bulletin des éditions du Seuil*, n° 1 à 3 (1952)
- MARKER, Chris in POSITIF No. 391, 1993. "Six lettres à Alexandre Medvedkine (Le Tombeau d'Alexandre)"
- MARKER, Chris *Le Dépays*. Paris: Ed. Herscher Format/ photo, 1982.
- MARKER, Chris *Le fond de l'air est rouge – Scènes de la troisième guerre mondiale, 1967-1977*. Paris: Ed. ISKRA & Maspero, 1970
- MARKER, Chris Notice "Chris Marker, *Le Cœur net roman*" (Fonds des Editions du Seuil, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Caen, désormais noté FEDS).
- 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"/"Les Groupes Medvedkine"/ "L'été de Sibérie".
- MARKER, Chris. "A free replay (notes on *Vertigo*)" s/r
- MARKER, Chris. "Carte véritable des temps que nous vivons" (1952-53) 27, *Rue Jacob: bulletin des éditions du Seuil*, n° 4 (1952-1953).
- MARKER, Chris. "Le Tito entre les dents" in revista *Esprit*, abril 1948.
- MARKER, Chris. "Les vache moyennes" in revista *Esprit*, fevereiro de 1947.
- MARKER, Chris. "Nous avons un président" in *Esprit* fevereiro 1947.
- MARKER, Chris. "Petite suite sur un thème de chansons" in revista *Esprit*, maio 1951.
- MARKER, Chris. "Pour Mario" in *Les Groupes Medvedkine, Le film est une arme*, [libreto de apresentação do DVD Groupe Medvedkine] Paris: Ed. Montparnasse, 2002.
- MARKER, Chris. "Une conférence de Louis Aragon" in *Journal à plusieurs voix/ revista Esprit* janeiro de 1947.
- MARKER, Chris. *Commentaires I*. Paris: Seuil, 1961.
- MARKER, Chris. *Commentaires II*. Paris: Seuil, 1967.
- MARKER, Chris. *Le dépayé*. 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, Chris. *Sowjetischer Dokumentarfilm*, Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR, 1967. Trad: Anaïs Jolly. 1967.
- MARKER, Christian. *Giraudoux par lui-même*, Éd. du Seuil, Paris s/d.
- MARKER, Christian. *Le cœur net* (roman). Suíça: Seuil, 1960.
- MARTY, Eric. "Un moment petainiste dans la vie de Chris Marker" *Le Monde* 15 de agosto de 2012.
- MARY, Nathalie. *La communauté politique dans le cinéma de Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois. Université Paris III- Sorbonne Nouvelle.
- MASPERO, François. "François Maspero: Comment je suis devenu éditeur" in *Le Monde*, quinta-feira 26 de março de 1982.
- MASPERO, François. *Les abeilles & la guêpe*. Paris: Seuil, 2002.

- MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro, A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- MATOS, Olgária C. F. *Adivinhas do tempo: êxtase e revolução*. São Paulo: HUCITEC, 2008.
- MAYOR, Chris. [Chris Marker] "Les vivants et les morts" in revista *Esprit*. maio 1946.
- MCCABE, Colin. "Chris Marker influential writer and film-maker" in *The independent* (7 de agosto de 2012) .
- MEDVEDKINE, Alexandre. *El cine como propaganda política, 284 días sobre ruedas*. México DF: Siglo XXI, 1987.
- MIKHAILOV, Alexander. *Maiakovski: o poeta da revolução*. São Paulo: Ed. Record, 2008.
- MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental, histoire et perspectives*. Paris: Seghers, 1974.
- MOUSSINAC, Leon. *Sergei Michailovitch Eisenstein*. Paris: Seghers, 1964.
- MOIX, Claude. *O pensamento de Emmanuel Mounier*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1968.
- MORIN, Edgar/ LEFORT, Claude/ CASTORIADIS, Cornelius. In *Mai 68 La brèche suivi de vingt ans après*. Paris: Ed. Fayard, 2008.
- MORINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia, uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2009.
- MOUNIER, Emmanuel. "Court traité de la mythique de gauche" in *Revue Esprit* 1938.
- MOUNIER, Emmanuel. "La pensée engagée: chronique mondaine" in revista *Esprit* setembro 1935 .
- MOUNIER, Emmanuel. "Marxisme ouverte contre marxisme scolastique" in *Revue Esprit* mai-juin 1948.
- MOUNIER, Emmanuel. "Terre libre" in revista *Esprit* junho 1936 .
- MOUNIER, Emmanuel. *A esperança dos desesperados*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1972.
- MOUNIER, Emmanuel. *Communisme, anarchie et personnalisme*. Paris: Seuil, 1966.
- MOUNIER, Emmanuel. *O Personalismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1986.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NARBONI, Jean. "Table ronde sur 'Le fond de l'air est rouge' de Chris Marker" in Revista *Cahiers du cinéma*, No. 284, janeiro de 1978.
- NAVILLE, Pierre. *La révolution et les intellectuelles*. Paris : Éditions Gallimard, 1975.
- NETTLAU, Max. *História da anarquia, das origens ao anarco-comunismo*. São Paulo: Hedra, 2008.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Ed. Papirus, 2011.

- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*. 2^{ème} édition. Éd. De boeck. Bruxelles: 2002.
- NIZAN, Paul. *Aden Arabie*. Paris: La Découverte, 2002.
- OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. Ed. Cosac & Naify. São Paulo: 2004.
- OELGART, Bernd. *Ideólogos e ideologias da Nova Esquerda*. Lisboa: Presença s/d.
- PANIZZZA, Tiziana. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesia y la crítica*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2011.
- PALMIER, J. M. *Sur Marcuse*. Paris: 10/18. 1968.
- PERLOFF, Marjorie. *The futurist moment, Avant-Garde, Anvant-Guerre, and the language of rupture*. Chicago: The University of Chicago Press. 2003.
- PIERRE, Abbé. revista *Esprit* setembro 1947.
- POURVALI, Bamchade. *Chris Marker*. col. Les petits cahiers/ Scéren – CNDP, 2a. ed. Itália: Milanostrampa – A.G.G., Farigiliano - Cahiers du cinema, 2004.
- POURVALI, Bamchade. *Dossier Pédagogique Cinéma. Pétite Planète Marker*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. "La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire" in *La fable cinématographique*. Paris: Ed. Du Seuil. 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: La fabrique éditions, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- RAPISARDA, Giusi. (Org.) *La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona: Officina, 1975.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris: Seuil, 1997.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. Col. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- RIVOIRE, Annick. "Chris Marker et M. Chat: Chats discutent" in *Libération*, de 4 de dezembro de 2004.
- ROBIN, Marie-Monique. *Escadrons de la mort, l'école française*. Paris: La découverte, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSS, Kristin. *Mai 68 et ses vies ultérieures*. Paris: Éditions Complexe, 2005.

- RUBEL, Maximilien. *Marx théoricien de l'anarchisme*. Genebra: Entremonde, 2011.
- SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris : Éditions Champ Libre, 1971.
- SADOUL, Georges. *Journal de guerre, 39-40*. Paris: Les Éditeurs Français Reunis, 1977.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial. Vol I e II*. São Paulo: Martins, 1963.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. "O crítico André Bazin" (4 de abril 1959). *Paulo Emílio, crítica de cinema no Suplemento Literário Vol. 2. Paz e Terra*.
- SALLES-GOMES, Paulo Emílio. "O cineasta Maiakovski" in *Crítica de cinema no Suplemento Literário, Vol II*. São Paulo: Ed. Paz & Terra/EMBRAFILME, 1982.
- SANTOS, Angel Fernández. *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1974.
- SARTRE, Jean-Paul. *O escritor não é político?* Lisboa: Dom Quixote, 1970.
- SCHMULEVITCH, Éric. *La FEKS, La Frabrique de l'Acteur Excentrique ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- SCHNITZER, Luda e Jean. *Histoire du cinéma soviétique (1919-1940)*. Paris: Pigmalion, 1974.
- SERGE, Victor. "Chant de la patience" in revista *Contemporains*, no. 4 abril 1951.
- SERGE, Victor. in revista *Esprit* abril 1938.
- SERGE, Victor. *Littérature & révolution*. Paris: Maspero, 1976.
- SERGE, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*. Paris: Seuil, 1951.
- SERGE, Victor. *O ano I da Revolução Russa*. São Paulo: Boitempo Editora, 2007.
- SERGE, Victor. *O que todo revolucionário deve saber sobre a repressão*. São Paulo: Quilombo, s/d.
- SERGE, Victor. *Réflexions sur l'anarchisme*. Paris: Acratie, 2014.
- SIGNORET, Simone. *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris: Seuil, 1976.
- SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe. *Alienação artística, Marcuse e a ambivalência política da arte*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Ed. Cia. das Letras. 2003.
- SONTAG, Susan. *Sur la photographie, Oeuvres Complètes I*. Paris: Éd. Christian Bourgois, 2000.
- STEINER, George. *Dans le château de Barbe-bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*. Paris: Gallimard, 1986.
- TAYLOR/CHRISTIE, Richard/ Ian. *The film factory, russian and soviet cinema in documents 1896-1939*. Nova Yorque: Ed. Routledge, 1994.

- THOMSON, David. "FILM; Chris Marker: Already Living in Film's Future" in *New York Times*, 1 de junho de 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris: Éd. Du Seuil, 1965.
- TOUBIANA, Serge. "Carton jeune à Eric Marty" in *Blog de Serge Toubiana, Directeur Général de la Cinémathèque Française*. 20 de agosto de 2012
- TRAQGTENBERT, Maurício. *A delinqüência acadêmica, o poder sem saber e o saber sem poder*. São Paulo: Rumo Ed./Alunos de Editoração ECA/USP, 1979.
- TRÓTSKY, León. *Literatura y Revolución, Escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria*. (nossa tradução) Buenos Aires: Ed. Antídoto, 2004
- TSVIAN, Yuri. (Org) *Lines of resistance, Dziga Vertov and the twenties*. Pordenone: La giornate del cinema muto, 2004.
- ULLMANN, André in revista *Esprit*, junho 1933 .
- UNGARO, Jean. *André Bazin: Généalogies d'une théorie*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- VALLÉS, Jules. *Le réfractaires*. Londres: Marston, 2010.
- VANEIGEM, Raoul (Assinado com o pseudônimo Dupuis, Jules-François.) *Histoire desinvolte du surréalisme*. Paris: Paul Vermont, 1977.
- VÁRIOS. Salvador Allende, MIR, Pedro Vuskovic, Rossana Rossanda e outros. *Socialismo no Chile?* Coimbra: Temas do nosso tempo, 1972.
- VÁRIOS. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- VÁRIOS. "Around the world with Chris Marker Part I- Lost Horizons, Part II – Time Regained" in *Filmcomment* 39:4/ 2003
- VÁRIOS. "Dossier Chris Marker" in *POSITIF* No. 433, 1997
- VÁRIOS. "Table ronde sur "Le fond de l'air est rouge" de Chris Marker", in *Cahiers du Cinéma* No.284 Jan. 1978
- VÁRIOS. *Chris Marker: bricoleur multimedia*. Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo: CCBB, 2009.
- VÁRIOS. *O Bestiário de Chris Marker*, Lisboa: Editora Livros Horizonte, 1986.
- VÁRIOS. *OLAAS Ire. Conférence de l'Organization Latino-Américaine de Solidarité (La Havane, août 1967)*. Paris: Maspero, 1967.
- VÁRIOS. "Loin du Vietnam". In *Positif* No. 89 nov. 1967.
- VÁRIOS. *Cinéma 68*. Paris: Col. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008.

- VÁRIOS. Entrevistas com os grupos miilitantes "*Dziga Vertov*", "*Medvedkine*", "*S.L.O.N.*", "*DYNADIA*", "*Les cineastes Revolutionnaires proletariens*" in *Cinéma 70, Special Politique et cinéma*. No. 151 dec. 1970.
- VÁRIOS. *Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes*. (Org. Tzvetan Todorov) Paris: Seuil, 1965.
- VÁRIOS. *La politique des auteurs: Les entretiens*. V. Petite Anthologie des Cahiers du Cinéma. Paris: Champ Libre, 1972.
- VÁRIOS. *Ostrannenie, on "strangeness" and the moving image, the History, reception an relevance of a concept* (Org. Anne Van den Oever) Amsterdam: Ed. Amsterdam University Press, 2010.
- VÁRIOS. *Regards neuf sur le cinéma*. Collection Peuple et Culture 8. Éd. Du Seuil. Paris: 1953.
- VÁRIOS. revista DOC, no.17 outubro 1947.
- VÁRIOS. revista *L'internationale Situationniste*. Paris: Fayard, 1997.
- VÁRIOS. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: L'Age d'homme, 1978.
- VÁRIOS. Vivodtzdev, Cathy.(coord) *Peuple et culture 50 ans d'innovation au service de l'éducation populaire*.
- VÁRIOS. "Loin du Vietnam Special" in *Cinéma 68* No. 122 jan. 1968
- VÁRIOS. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Ed.: De la Mirada. Barcelona: 2000.
- VÁRIOS. Cinéma d'aujourd'hui: *Le cinéma militant, Histoire. Structure. Méthode. Idéologie e Esthétique*. Dir. : HENNEBELLE, Guy. Paris : Ed. Seguers, 1975.
- VÁRIOS. CinémAction: *Le cinéma militant reprend le travail*, Dir.: Guy Gauthier Ed. Corlet Télérama, 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.
- 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...* Paris: Ed. Paris Experimental. 2004.
- VERDIN, Philippe. *Alioune Diop, le socrate noir*. Paris: Lethieleux, 2011.

- VERNET, François. «Trois jeunes tambours » in *Nouvelles Peu Exemplaires*. Paris: Tirésias, 2004.
- VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Ed. Labor S. A., 1974.
- VIGO, Jean. "*Vers un cinéma social, à propos de nice*" (Palestra de apresentação do filme em 14 de junho de 1930).
- WEBER, Henri. *Marxismo e consciência de classe*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- WEISSMAN, Susan. *Dissident dans la révolution - Victor Serge, une biographie politique*. Paris: Syllepse, 2001.
- WIDDIS, Emma. *Alexandre Medvedkine*. Nova York: I. B. Tauris, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo – contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WINN, Peter. *A revolução chilena*. São Paulo: Unesp, 2009.
- WINOCK, Michel. *Histoire politique de la Revue Esprit 1930-1950*. Paris: Seuil, 1975.
- WINOCK, Michel. *Le siècle des intellectuels*. Paris: Seuil, 2012.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

FILMOGRAFIA CHRIS MARKER

- 1958 - LETTRE DE SIBERIE (62')
- 1960 - DESCRIPTION D'UN COMBAT (Israël - 60')
- 1961 - CUBA SI (52')
- 1962 - LE JOLI MAI (Paris - 165')
- 1966 - SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES (49')
- 1970 - LA BATAILLE DES DIX MILLIONS (Cuba - 58')
- 1974 - LA SOLITUDE DU CHANTEUR DE FOND (Portrait d'Yves Montand - 60')
- 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')
- 1956 - DIMANCHE A PEKIN (22') - *Argos & PAVOX*
- 1962 - LA JETEE (28')
- 1969 - LE DEUXIEME PROCES D'ARTUR LONDON (28')
- 1969 - ON VOUS PARLE DU BRESIL : Tortures (20')
- 1970 - CARLOS MARIGHELA (17')
- 1970 - LES MOTS ONT UN SENS (Portrait de François Maspero - 20')
- 1971 - LE TRAIN EN MARCHE (Portrait d'Alexandre Medvedkine - 32')
- 1973 - L'AMBASSADE (Super8mm - 20')i
- 1984 - 2084 (Centenaire du syndicalisme - 10')

TV

- 1989 - L'HERITAGE DE LA CHOUETTE (13 x 26')

1990 - BERLINER BALLADE (Version TV – 20'54 -25' - version intégrale - 29'05)
1993 - LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (2x52')
1993 - LE 20 HEURES DANS LES CAMPS (28') 1995 - CASQUE BLEU (26')
2004 - CHATS PERCHES (58')

CO-REALIZAÇÃO

1950 - LES STATUES MEURENT AUSSI (Alain Resnais - 30')
1968 - A BIENTOT J'ESPERE (Mario Marret - 55') Slon - ISKRA
1968 - LA SIXIEME FACE DU PENTAGONE (François Reichenbach - 28')
1972 - VIVE LA BALEINE (Mario Ruspoli - 30')
2001 - LE SOUVENIR D'UN AVENIR (Yannick Bellon - 42')
1967 - LOIN DU VIET-NAM (115') - Sofracima
1974 - PUISQU'ON VOUS DIT QUE C'EST POSSIBLE (Lip - 60')
1975 - LA SPIRALE (Chili 155') - Reggane film

COMENTÁRIOS

1956 - LES HOMMES DE LA BALEINE (Mario Ruspoli)
1957 - LE MYSTERE DE L'ATELIER QUINZE (Alain Resnais)
1959 - DJANGO REINHARDT (Paul Paviot)
1963 - A VALPARAISO (Joris Ivens)
1974 - KASHIMA PARADISE (Le Masson; Deswarthes)