

Dossiê: Autoria no documentário

O CINEMA DE CHRIS MARKER: ENTRE O ENSAÍSMO E A MILITÂNCIA

Chris Marker's cinema: between essaysm and militancy

El cine de Chris Marker: entre el ensayismo y la militancia

Julia Fagioli¹

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14244

Resumo: O presente artigo propõe um percurso pela cinematografia de Chris Marker, desde 1962 até 1998, buscando perceber como a militância atravessa a obra, mas, ao mesmo tempo, como o diretor reelabora seu engajamento através da montagem e do trabalho ensaístico. A relação entre montagem e militância é marcada pelas quatro versões de O fundo do ar é vermelho – 1977/88/93/98 – passando por Le joli mai (1962), Sem Sol (1983), Elegia a Alaexandre (1992) e Level five (1995).

Palavras-chave: Chris Marker. Militância. Ensaio. Montagem.

Abstract: This article proposes a journey through Chris Marker's cinematography, from 1962 to 1998, seeking to understand how militancy permeates the work, but, at the same time, how the director re-elaborates his engagement through montage and essay work. The relationship between montage and militancy is marked by the four versions of *A grin without a cat* – 1977/88/93/98 – passing through *The lovely month of may* (1962), *Sunless* (1983), *The Last Bolshevik* (1992) and *Level five* (1995).

Keywords: Chris Marker. Militancy. Essay. Montage.

Resumen: Este artículo propone un recorrido por la cinematografía de Chris Marker, de 1962 a 1998, buscando comprender cómo la militancia permea la obra, pero, al mismo tiempo, cómo el director reelabora su compromiso a través del montaje y el ensayo. La relación entre montaje y militancia está marcada por las cuatro versiones de *Le fond de l'air est rouge* – 1977/88/93/98 – pasando por *Le joli mai* (1962), *Sans soleil* (1983), *Le tombeau d'Alexandre* (1992) y *Nivel cinco* (1995).

Palabras-clave: Chris Marker. Militancia. Ensayo. Montaje.

¹ Doutora; Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil. julia.fagioli@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-8331-7748>



Introdução

Ao comentar *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1958), em 1958, André Bazin já afirmava que a matéria prima do cinema de Marker está não só nas imagens, mas nas palavras, em sua inteligência verbal. Enunciava-se ali a noção de montagem horizontal, na qual “a imagem não reenvia àquela que a precede ou à que a segue, mas lateralmente, de qualquer maneira, em relação ao que é dito, ao mesmo tempo”. (BAZIN, 1958).² O autor afirma que o filme consiste em um ensaio – ao mesmo tempo histórico e político – sobre a realidade da Sibéria no passado e no presente, na forma de uma reportagem filmada. Timothy Corrigan chama atenção para a heterogeneidade representacional do filme que mistura preto e branco e cores, fotografias, imagens de arquivo, animação, sublinhando o laço entre a experiência e sua representação. De acordo com Corrigan, uma das principais características do filme-ensaio consiste em

uma subjetividade expressiva, comumente percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta ou um substituto [...]. Assim como a presença da primeira pessoa muitas vezes se origina de uma voz e uma perspectiva pessoais, os filmes-ensaio caracteristicamente destacam uma persona real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional e frequentemente complicam a aparência documentária do filme com a presença de uma subjetividade ou posição enunciativa pronunciada. Quando desprovido de uma voz subjetiva ou de uma presença organizadora pessoal, esse ato de enunciação também pode ser assinalado de várias maneiras formais ou técnicas, entre elas a montagem e outras manipulações representacionais da imagem. (Corrigan, 2015, p. 33).

² Texto traduzido por Mário Alves Coutinho, publicado pela primeira vez na revista *France-Observateur*, 30 de outubro de 1958. Posteriormente, no livro *Le cinema français de La libération de la Nouvelle Vague (1945-1958)*.

O caráter ensaístico do cinema de Chris Marker parece se caracterizar por uma lateralidade, que vai do texto às imagens e destas ao texto, sem que isso resulte em uma relação vertical entre umas e outro. De fato, antes de se tornar cineasta, Marker iniciou sua carreira como escritor,³ nos anos 1940 e 1950, o que certamente influenciou seu cinema, trazendo para as imagens (e sua articulação na montagem) características do ensaio literário. Aliado a essa herança literária – que passaria pelo ensaio – estaria o trabalho com os arquivos. Ou seja, a inteligência verbal e a estilística ensaística serão convocadas na leitura que Marker faz da história, a partir de um amplo trabalho com as imagens de arquivo.

De acordo com Catherine Lupton (2005), Marker é um escavador de imagens – que busca vestígios da história nos arquivos para tentar compreendê-la –, um adepto da montagem, do reprocessamento e do comentário às imagens de arquivo. O primeiro filme do diretor, *Olympia 52* (1952), já indica uma preocupação com a história e com o modo como as pessoas se posicionam diante dela. Filmado durante as olimpíadas de Helsinque, na Finlândia, o filme aborda a relação intrínseca dos jogos com o contexto da Guerra Fria, o que marca seu viés político.

Le joli mai e La jettée

Em 1962, Marker realiza dois filmes, cada qual, à sua maneira, emblemáticos da importância da montagem em sua obra. O primeiro deles, *Le joli mai* (Chris Marker, 1962), dedicando-se ao mês de maio de 1962 em Paris, quando do primeiro cessar fogo após a guerra da Argélia, o filme compõe-se, em sua maior parte, de entrevistas – o que, por sua vez, indica a forma de trabalhar de Marker no período de

³ De acordo com Catherine Lupton (2005), Marker publicou um romance em 1949: “Le coeur net” e, além disso, escreveu poesias, contos e ensaios políticos e culturais para a revista *Esprit*, uma publicação francesa intelectualizada, fundada em 1932.

militância. A primeira metade sugere certo alheamento, boa parte dos entrevistados mostrando-se despreocupada em relação ao contexto político. Já na segunda metade, ressalta-se o tom crítico e os entrevistados, em sua maioria, operários, mostram-se politicamente engajados. De modo geral, em aliança com o comentário verbal, a montagem entre as imagens é utilizada como modo de aproximação e distanciamento em relação às falas.

Recorrendo a imagens aceleradas de Paris – vemos as ruas, o Arco do Triunfo, o metrô, em um enquadramento do alto –, o filme encerra-se com uma reflexão sobre a infelicidade da vida urbana. A narradora faz um balanço sobre o mês de maio na cidade, com dados meteorológicos, consumo de alimentos, viagens de metrô, produção das fábricas de carros, nascimentos, mortes e casamentos. Um corte brusco para o plano de um prédio introduz completo silêncio. Por alguns segundos, vê-se o plano fixo de uma prisão, enquadrada em *contra-plongé*. Sem trilha, a narração agora torna-se lenta e suave: a voz feminina sugere a pouca relevância destes dados, já que ali, na prisão, os dias não passam. Sobre imagens dos rostos de transeuntes parisienses, o comentário encerra o filme, como a interpelar o espectador: “Enquanto existir pobreza, você não será rico; enquanto existir desespero, você não será feliz; enquanto existir prisões, você não será livre”.⁴ Nota-se, ali, como o texto atravessa lateralmente a montagem dialética das imagens: a despreocupação manifesta na primeira parte religa-se à pobreza, ao desespero e à privação de liberdade da segunda.

O segundo filme de 1962, *La jetée* (Chris Marker, 1962), é o único trabalho de Marker considerado propriamente ficcional.⁵ No entanto, assim como em *Le joli mai* e outros filmes do diretor, há uma preocupação com a realidade da guerra e com os processos de rememoração. Mesmo que surja como

⁴ Tradução livre do comentário final do filme *Le joli mai*: “As long as poverty exists, you are not rich, as long as despair exists, you are not happy, as long as prisons exists, you are not free”.

⁵ É importante reconhecer aqui, que há em outros filmes de Marker um forte caráter ficcional, como por exemplo em *Sem Sol* e *Level five*. Porém, por se tratar do único trabalho inteiramente ficcional, de uma ficção científica, a literatura acerca da obra do diretor costuma caracterizar *La jetée* como sua única obra ficcional.

uma invenção extremamente singular – na história do cinema –, o filme reafirma um traço comum da obra do diretor: a centralidade da montagem. Trata-se de uma ficção científica com apenas uma imagem em movimento – literalmente, o piscar de olhos – a durar poucos segundos. Todo o resto será composto por fotografias. É através da montagem e da narração em voz *over* que a história será construída. De acordo com Raymond Bellour (2002), a fotografia “não dobra o tempo como faz o filme; ela o suspende, o fratura, o congela e, assim, o *documenta*. Ela constitui, se podemos dizer, uma verdade absoluta de cada um dos instantes em que ela garante sua tomada” (Bellour, 2002, p. 147).⁶ Trata-se assim de uma espécie de documentário de uma experiência futura, ou uma ficção científica documentária. *La jetée*, apesar de parecer um ponto fora da curva na obra do diretor, permanece fiel a um interesse documental e militante, indiretamente endereçado às questões políticas que o inquietavam. Em ambos, a montagem será, de modos distintos, o principal recurso expressivo.

A primeira montagem de *O fundo do ar é vermelho* e a consolidação do gesto ensaístico em *Sem Sol*

No fim dos anos 1960 e nos anos 1970, Chris Marker se engaja mais fortemente em movimentos políticos e sociais e produz um cinema marcadamente militante. Esse gesto diz respeito à urgência, a seu desejo de intervenção política no momento mesmo dos acontecimentos. Após esse período, em 1977, Marker monta a primeira versão de *O fundo do ar é vermelho*, a partir de vasto repertório construído no período de militância. O filme abriga um esforço muito particular de montagem, dada a enorme diversidade de arquivos com os quais Marker trabalha – imagens vindas de contextos diferentes,

⁶ No original: “Elle ne double pas le temps, comme le fait le film; elle le suspend, le fracture, le gèle et en cela le “documente”. Elle constitue, si l’on peut dire, une vérité absolue de chacun des instants sur lequel elle assure sa prise”. (BELLOUR, 2002, p. 147).

abarcando um período de 12 anos, entre 1962 e 1977. É bastante distinta a natureza destas imagens: há fragmentos de ficção, tal como as cenas de *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925); imagens documentais dos operários produzidas por Marker e pelos coletivos em 1968 e 1969, tais como aquelas de *Até logo eu espero* (Chris Marker e Mario Marret, 1968), *A sexta face do Pentágono* (Chris Marker, 1968) e *Classe de lutte* (Groupe Medvedkine Besançon, 1969); arquivos de áudio, como, por exemplo, uma longa gravação com uma tradução da fala de Che Guevara na primeira conferência Tricontinental em Havana, em 1967, criada como uma resposta dos povos da África, Ásia e América ao imperialismo e ao colonialismo.

Após esse período, Marker realiza *Sem Sol* (Chris Marker, 1983), talvez o filme mais celebrado da carreira do diretor, também ele construído por imagens de arquivo. O filme apresenta uma reflexão sobre a história e o tempo, por meio de uma narração em tom ficcional. Marker toma os arquivos como ponto de partida e, com a montagem e a articulação entre imagem e texto, reconfigura seu sentido, em um trabalho que se aproxima daquilo que Jacques Rancière denominou de “ficção da memória” (Rancière, 2013), um entrelaçamento próprio do cinema (suas estratégias de montagem) e a história do século XX.

O filme tem como esteio a narração de uma mulher – Alexandra Stewart – que lê e comenta cartas de um cinegrafista viajante – Sandor Krasna. Em uma passagem, a narradora justifica o interesse por esses lugares, Tóquio e Guiné Bissau, “dois polos extremos de sobrevivência”. Nas cartas, Sandor afirma que o homem do século XX já aprendeu a lidar com os diferentes espaços, mas a dificuldade de compreender a passagem do tempo permanece. A montagem encurta as distâncias espaciais, mantendo enigmáticas, elípticas, as distâncias temporais. Nas imagens não se acessa uma contextualização temporal clara: o espectador nunca sabe ao certo quando aquilo que vê foi filmado. A dificuldade de se localizar as imagens no tempo se acentua pelo fato de que, em suas viagens, Sandor parecia privilegiar uma mirada sobre eventos cotidianos, evitando os acontecimentos marcadamente históricos.

Em Tóquio, as imagens mostram celebrações de bairro, pessoas a ler na rua, a tomar o metrô, o movimento dos carros. Em dado momento, Alexandra lê uma carta de Sandor em que menciona as galerias subterrâneas de Tóquio e as lojas de departamento. As pessoas vêm e vão entre galerias e vitrines. Enquanto os passageiros entregam os bilhetes, uma música vai ganhando volume e intensidade perturbadores, como se estivessemos entrando no domínio dos sonhos dos sujeitos filmados. Na cena seguinte, muitos passageiros dormem no metrô e, então, o espectador pode acompanhar, de alguma forma, essa espécie de sonho coletivo.

Já em Guiné-Bissau vemos pessoas em filas, trabalhando, as mulheres no mercado etc. Quando são associados filmes antigos de Guiné-Bissau, da época das lutas armadas pela independência e outras imagens mais próximas da realização do filme (já nos anos 1980), passado, presente e futuro são postos em relação. Primeiro, no filme antigo, vemos Amílcar Cabral⁷ dar adeus ao rio, que ele nunca mais veria. Em seguida Luís Cabral (irmão de Amílcar) repete o gesto, 15 anos mais tarde. As imagens do gesto repetido, postas lado a lado na montagem, produzem a ligação entre passado e presente do país, referindo-se à luta pela independência, à história que vinha sendo construída. Ao mesmo tempo, apontam para o futuro, sugerindo a importância da montagem, que confere nova legibilidade às imagens.

Em *Sem Sol*, já no final do filme, a narradora indaga: “Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não tiram fotos, que não gravam”. Reforçando a importância da relação entre as imagens de arquivo e a memória, a pergunta ecoa na afirmação de Marker: “o cinegrafista imagina (como fazem os cinegrafistas, pelo menos aqueles que você vê nos filmes) sobre o significado dessa representação do mundo da qual ele é instrumento, e sobre o papel das memórias que ele ajuda a criar”

⁷ Guiné-Bissau foi colônia de Portugal desde o século XV até 1973. Amílcar Cabral foi o líder do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde). No início dos anos 1960, ele iniciou a luta armada pela independência. Foi assassinado em 1973. Mais tarde no mesmo ano, a independência foi conquistada, sendo reconhecida por Portugal apenas em 1974.

(Marker *apud* Lupton, 2005, p. 153).⁸ No filme a memória é indissociável do dispositivo que a registra. Para Lupton (2005), a montagem das imagens e do som nesse filme é construída como uma consciência reflexiva. Por meio dessa montagem Marker cria o que a autora caracteriza como uma meditação sobre tempo, espaço, memória, história e representação. Essa deriva accidental da memória, mencionada por ela, pode ser vivida também no sonho, que, assim como na montagem dos arquivos de *Sem Sol*, cria uma flutuação do sentido.

O investimento marcadamente ensaístico – de “ficção da memória” – presente em *Sem Sol* será imediatamente posterior à primeira versão de *O fundo do ar é vermelho*. Todas as outras versões do documentário são posteriores a *Sem Sol*. Resta-nos perguntar como entre uma e outra versão, entre uma e outra retomada das imagens, um processo se abre: a montagem será lugar de agenciamento entre experiência pessoal e experiência histórica.

As versões subsequentes de *O fundo do ar é vermelho*, o processo e os arquivos

Ao retomar as imagens em *O fundo do ar é vermelho*, Chris Marker mostra que as questões políticas são, sem dúvida, preocupação permanente em sua obra. Em uma de suas raras entrevistas, no entanto, ele precisa dessa preocupação, ressaltando seu endereçamento à história:

Muita gente acha que “engajado” significa “político”, e a política, a arte do compromisso (como lhe é atribuído, porque, se não há compromisso, existe apenas a força bruta, da qual temos tantos exemplos atualmente), me entedia profundamente. O que me interessa

⁸ No original: “the cameraman wonders (as cameramen do, at least those you see in movies) about the meaning of this representation of the world of which he is the instrument, and about the role of memory he helps create” (MARKER *apud* LUPTON, 2005, p. 153).

é a História, e a política me interessa apenas na medida em que carrega a marca da história no presente.⁹

Ao montar um filme como *O fundo do ar é vermelho*, Chris Marker produz um duplo movimento: politiza a história, retomando-a e indagando-a a partir de um engajamento, uma tomada de posição; e ao mesmo tempo, historiciza a política, percebendo e elaborando as marcas da história no presente político.

O diretor retoma imagens da história não simplesmente para uma reconstrução factual dos acontecimentos do passado, mas para uma investigação interessada no contexto social e político presente. Se o passado endereça demandas ao presente, os diferentes contextos nos quais o filme é montado e remontado endereçam ao passado distintos olhares e perguntas. O filme possui quatro versões: uma primeira montagem, de 1977, com quatro horas de duração, foi realizada logo após período de militância mais intensa, em relação ao qual Marker elabora uma espécie de balanço, uma reflexão em retrospecto da experiência. Das sucessivas retomadas – ao longo de vinte anos – resulta uma versão definitiva em 1998, com três horas de duração.

Trata-se de um gesto revelador na obra do diretor, pois o filme de 1977 remete a um ciclo de sua carreira que parecia relativamente encerrado, tendo, porém, continuado a reverberar na produção dos anos seguintes. A retomada da montagem desfaz – ou, ao menos, problematiza – a perspectiva de uma separação absoluta entre o cinema militante e o cinema ensaístico de Chris Marker. Isso ocorre, pois a cada vez que o diretor retorna às imagens do período mais marcadamente militante de sua carreira,

⁹ No original: "Pour beaucoup de gens, «engagé» veut dire «politique», et la politique, art du compromis (ce qui est tout à son honneur, hors du compromis il n'y a que les rapports de force brute, on en voit quelque chose en ce moment...), m'ennuie profondément. Ce qui me passionne, c'est l'Histoire, et la politique m'intéresse seulement dans la mesure où elle est la coupe de l'Histoire dans le présent. Trecho de entrevista com Chris Marker, disponível em: http://next.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649

demonstra que não abandonou totalmente essa militância: ele, na verdade, a atualiza e a renova pelo trabalho ensaístico, sempre interessado na legibilidade das marcas da história no presente.

A montagem das imagens advindas de fontes heterogêneas, mas também entre as várias versões do filme, abre um processo de *mise-en-abyme* de sucessivas retomadas. Uma vez que tomamos a compreensão da história como algo inacabado e contingente e não como um progresso ininterrupto e inevitável, a historicidade seria construída pelo cinema, já no momento da tomada e, posteriormente, na montagem, em várias retomadas.

Na esteira do pensamento de Walter Benjamin podemos abordar este gesto de montar e remontar um filme como parte de um contínuo trabalho de rememoração. Marker retoma imagens de uma década, visando não uma reconstrução cronológica ou didática da história, mas, ao contrário, uma análise das imagens dos acontecimentos, colocando-os em relação uns com os outros. Cada imagem e cada testemunho ganha consistência e espessura a partir de sua posição em uma rede de associações e de relações com outras imagens e outros testemunhos.

O trabalho de montagem, reiteramos, remete à rememoração que, segundo Benjamin, é capaz de tornar inacabados e passíveis de redenção a luta e o sofrimento das vítimas do passado. Em sua conhecida tese VI, Benjamin afirma: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (Benjamin, *apud* Löwy, 2005, p. 64). Sobre essa tese, Michael Löwy (2005) explica que o instante de perigo é aquele em que surge a imagem autêntica do passado, quando se lança um olhar crítico à história e se deixa de enxergá-la como um progresso ininterrupto e inevitável.

As imagens – indiciais – ganham aí um papel essencial, pois guardam vestígios dos acontecimentos, das catástrofes, dos sofrimentos, que podem propiciar a rememoração (sob o viés da história dos oprimidos). O arquivo, mesmo que resultado de um traço, um resto, uma parcela precária do

acontecimento, deixa permanecer algo *apesar de tudo* e demanda uma leitura. O que resta não dá conta do todo, mas, *apesar de tudo*, nos devolve “alguma coisa” (Didi-Huberman, 2008). Reutilizar um arquivo do passado é encontrar as condições necessárias para reinscrevê-lo no curso da história, de modo a alterar o modo como ela é lida e de modo que essa leitura se ligue a uma possibilidade de redenção.

Nessa perspectiva, a montagem é essencial na medida em que oferece duas possibilidades transcendentais, que, para Giorgio Agamben, residem na repetição e na paragem das imagens. A repetição se relaciona à memória, pois consiste em tornar algo possível novamente. Algo que se repete em sua diferença criadora, ou seja, a partir de uma defasagem, de uma diferença. Já a paragem é associada ao poder de interrupção, que remete à interrupção revolucionária, à possibilidade de se produzir uma descontinuidade na história. “Juntas, a repetição e a paragem realizam a tarefa messiânica do cinema de que falávamos. Essa tarefa tem essencialmente a ver com a criação”. (Agamben, 2007, s/p).

Assim, acreditamos que o filme de Marker seja indissociável de seu processo, pois tem seu início quando as primeiras imagens de coletivos – que mais tarde farão parte do conjunto de imagens de *O fundo do ar é vermelho* – são produzidas. O diretor reconhecia a urgência dos filmes militantes, incentivava sua produção e, mais tarde, sentia a necessidade de retornar àquelas imagens, em uma atualização do olhar frente às novas demandas da história. Não se trata exatamente de uma evolução – ou de um processo linear e progressivo. Nota-se a necessidade recorrente de atualização de uma obra e de um pensamento, a partir deste movimento de manter-se contemporâneo (aderir ao presente por meio de uma defasagem). As várias versões d’*O fundo do ar é vermelho* estão bem longe, portanto, de se reduzirem a adaptações para as demandas comerciais de circulação do filme. Podemos dizer, contudo,

que o termo “contemporâneo” guardaria sentido próximo ao proposto por Agamben (2009): trata-se do intempestivo.

O cinema militante e, particularmente, o gesto de se tomar a câmera e filmar as lutas, cria, de início, essa confluência entre cena e vida, de maneira que, ao mesmo tempo em que não é possível prever ou controlar a situação filmada, a presença da câmera pode afetar o decorrer dos acontecimentos. No caso de *O fundo do ar é vermelho*, contudo, não se trata exatamente de organizar narrativamente, em um filme já iniciado (cuja expectativa de realização já está pressuposta), o material filmado ao longo do tempo: na verdade, o material recolhido para outros fins (outros filmes, por exemplo; ou as imagens que neles não foram usadas) será retomado como arquivo e remontado, na medida da necessidade de se refletir novamente sobre os acontecimentos filmados.

Uma linha do tempo

Além de um trabalho expressivo de montagem, *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker, é exemplar de como a temática da militância atravessa a obra do diretor, dada a riqueza de materiais de arquivo reunidos. As quatro versões que sugerem variações dessa temática ao longo de parte da trajetória de Marker: os movimentos estudantis dos anos 1960, a organização do movimento operário e dos partidos comunistas, a guerra do Vietnã, a guerrilha na América Latina, a Primavera de Praga, a aposta no socialismo de Allende. As versões seguintes possuem três horas, porém foram produzidas em contextos e com propósitos diferentes. A segunda versão, de 1988, realizou-se para um canal de televisão alemão, sob o objetivo de cortar excessos de modo a alcançar um público não francófono. Em 1993, uma nova versão foi montada para o britânico *Channel 4*. Entre 1988 e 1993, foram feitas

mudanças de tradução da legenda e inscrições nas imagens para situar o espectador em relação aos lugares e personagens.

A percepção de Marker em relação ao tema faz-se presente no filme e vai-se alterando de acordo com as reviravoltas históricas e transformações ideológicas ocorridas nesse período, indicando obliquamente o posicionamento do diretor diante delas. Seria preciso ressaltar ainda que o passar do tempo e o distanciamento dos acontecimentos não significam um abandono da militância, mas a transformação no modo de pensá-la.

A quarta e última versão do filme é realizada em 1998, por ocasião da retrospectiva “*Marker mémoire*”, organizada pela cinemateca francesa, e foi considerada pelo autor a definitiva versão de referência (Perron; Roudé, 2014). Uma comparação entre a versão mais antiga e a mais recente do filme não apenas mostra que há diferenças nas imagens acionadas e em sua montagem, mas revela, também, uma mudança de perspectiva do montador; uma sutil mas, a nosso ver, significativa mudança de tom do argumento central. Trata-se de um gesto revelador na obra do diretor, pois a militância continuou a reverberar na produção dos anos seguintes. Nossa hipótese, reiteramos, é de que a retomada da montagem, em 1998, desfaz, em certo sentido, a perspectiva de uma separação absoluta entre o cinema militante e o cinema ensaístico de Chris Marker.

Ao longo dos anos, percebemos, nas mudanças – particularmente dos comentários –, maior distanciamento crítico e um crescente tom pessimista (ao menos, crepuscular), ainda que a aposta no socialismo permaneça. A reflexão se complexifica e a esperança utópica vai-se tornando enviesada, consciente das dificuldades impostas pela história concreta: afinal, entre uma e outra versão situa-se a queda do Muro de Berlim e as sucessivas dissoluções dos regimes comunistas. Nas quatro versões, mantém-se a divisão em duas partes: *As mãos frágeis* e *Mãos cortadas*. A primeira parte tem como ponto de partida a guerra do Vietnã e trata do surgimento e fortalecimento da luta revolucionária e do socialismo.

Já a segunda, parte da Primavera de Praga para abordar o declínio do socialismo e os impasses do pensamento e das lutas de esquerda no mundo.

Como já ressaltamos, a primeira versão do filme *O fundo do ar é vermelho* foi realizada em 1977, logo após o momento de maior engajamento político de Marker. Em 1967, ele produz *Longe do Vietnã*, com o coletivo SLON e *Até logo, eu espero*, filme sobre a greve de um mês na fábrica de Rhodiaceta,¹⁰ na cidade francesa de Besançon. Em 1968, finaliza *A sexta face do pentágono*, sobre uma manifestação de estudantes em Washington contra a Guerra do Vietnã, além dos *Cinetrácts*.¹¹ Em 1969 cria, junto com o coletivo *Groupes Medvedkine*, *Classe de lute*, um filme panfleto sobre a luta operária. No início dos anos 1970, lança a série *On vous parle de* com filmes sobre Paris, Praga, Brasil, Chile e Cuba.

Após toda essa produção do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, Marker dispunha de um vasto repertório de imagens sobre os movimentos sociais e sobre o comunismo ao redor do mundo, boa parte delas feitas na emergência ou na vizinhança dos acontecimentos: as imagens compõem o material bruto dos filmes e grande parte delas não havia sido utilizada. Trata-se, em boa medida, de uma sobra, do resíduo de montagens anteriores; um repertório invisível, submerso, que o documentário trará então à tona. Os filmes citados acima possuem um caráter de urgência política, de intervenção no momento em que são feitos, e tratam de cada um dos acontecimentos de forma específica e circunstanciada. Em *O fundo do ar é vermelho*, Marker coloca esses acontecimentos em relação, criando uma reflexão transversal, densa, perspectivada e dialetizante sobre a história.

A primeira versão possui uma hora a mais de imagens, porém, ao remontá-la, Marker mantém a estrutura do filme. De maneira geral, podemos afirmar que, além dos 60 minutos a mais de imagens na primeira

¹⁰ Rhodiaceta é uma sociedade industrial têxtil fundada em 1922 na França. Após o início da greve na sede em Lyon, os operários de Besançon também iniciam uma paralisação.

¹¹ Os *Cinetrácts* são uma série de 41 documentários curtos – eles têm entre dois e quarto minutos – realizados por diretores franceses tais como Chris Marker e Jean-Luc Godard em 1968. Os filmes tinham um cunho político de esquerda, eram como panfletos revolucionários.

versão, a diferença mais marcante encontra-se no repertório dos comentários. Na última versão, eles possuem caráter analítico e reflexivo, funcionando como um argumento que vai sendo construído ao longo de todo o filme. Já a primeira versão, possui um volume maior de imagens, o que torna mais difusa a compreensão dos acontecimentos filmados, sendo a abordagem mais vizinha à sua emergência.

A produção de uma imagem em meio a um processo revolucionário, ou em meio a uma situação de disputa política, pode separá-la de sua compreensão (ao menos de uma compreensão que demande distanciamento): a montagem contribui então para seu entendimento perspectivado. Ao desenvolver uma reflexão sobre as imagens de arquivo, Sylvie Lindeperg (2010) ressalta a importância da experiência a partir da qual são produzidas. Para a autora, é preciso nos atentar a dois momentos distintos e essenciais do cinema de arquivos: uma tomada e uma retomada. Lindeperg considera a montagem dos arquivos como uma “retomada”, mas chama atenção para a importância da “tomada”, a saber, o olhar situado de quem produziu a imagem. Teríamos então, uma dupla operação: uma primeira legibilidade (a tomada), que está na gênese da imagem; momento da captura, em que se define um enquadramento, um campo e um fora de campo; em que se constitui um ponto de vista. A segunda legibilidade será construída, portanto, na e pela montagem.

A autora afirma ainda que uma imagem torna-se arquivo a partir da forma como é utilizada e recontextualizada. Tomando essas formulações como base, acreditamos que há, nas remontagens de *O fundo do ar é vermelho*, um gesto recorrente de retomada das imagens do filme. O primeiro deles, em 1977, diz respeito a uma retomada das imagens de arquivos de outros cineastas e de outros filmes realizados por Marker, após anos de intensa militância. A partir da segunda retomada, em 1988, assim como nas subsequentes, em 1993 e 1998, sem desconsiderar a primeira legibilidade – da tomada – que permanece, trata-se de voltar a um filme e lançar sobre ele uma nova reflexão, sem que seja necessário voltar ao banco de imagens (muito mais amplo), que foi acionado na primeira montagem. De acordo com

Sylvain Dreyer (2010), o retorno sucessivo às imagens permite a Marker afinar sua análise política através de um recuo crescente da perspectiva temporal, como em uma *mise-en-abyme* da montagem, pois não se trata apenas de voltar às imagens, mas de percorrer novamente os gestos das montagens anteriores. Se, para a autora, o sentido de uma imagem surge após seu registro, as remontagens permitem “liberar diversos níveis de significação, em função da evolução dos acontecimentos e em função das imagens ou dos discursos com os quais são confrontadas” (Dreyer, 2010, p. 53).¹²

O intervalo: O túmulo de Alexandre e Level Five

Como vimos, no intervalo entre as duas primeiras versões, Marker realiza *Sem Sol*, em 1983, filme considerado como um retorno ao cinema pessoal, de tom ensaístico, sem, no entanto, abandonar o viés político. A montagem do filme funciona como a organização de uma consciência coletiva, privilegiando as relações entre memória e história: “Como em *O fundo do ar é vermelho*, *Sem sol* está preocupado com as tensões entre a memória cultural oficial e os eventos e experiências históricas que são diariamente reprimidas e negadas” (Lupton, 2005, p. 159).¹³

Outro trabalho marcante desse intervalo é *Elegia a Alexandre* (Chris Marker, 1992), realizado um ano antes da remontagem de *O fundo do ar é vermelho*, em que Marker conta a história de Alexandre Medvedkine – cineasta russo que inspirou a denominação dos *Groupes Medvedkine*. Assim como *Sem sol*, o filme possui caráter ensaístico, sendo seu argumento construído através de cartas de Marker a Medvedkine, que ele dizia ter escrito sem nunca as ter entregue. Além disso, os dois cineastas eram

¹² No original: “permet au film de dégager plusieurs niveaux de significations, en fonction de l'évolution des événements et en fonction des images ou des discours auxquels elles se trouvent confrontées: le véritable sens d'une image apparaît dans l'après-coup de son enregistrement” (DREYER, 2010, p. 53).

¹³ No original: “Like *Le fond de l'air est rouge*, *Sunless* is preoccupied with the tensions between official cultural memory and those historical events and experiences that it routinely represses and denies” (LUPTON, 2005, p. 159).

amigos e a motivação para o filme, naquele momento, foi a morte de Alexandre Medvedkine em 1989, o que justifica seu tom pessoal. Por outro lado, em boa parte do filme são utilizadas imagens de trabalhos de Medvedkine e, o fato de que ele tenha sido um cineasta militante (e nesse sentido uma fonte de inspiração para Marker), fez com que *Elegia a Alexandre* ganhasse viés histórico e político mais amplo. Por meio das cartas, Marker faz um apanhado da história da Rússia, articulada àquela do cinema soviético.

Há referências a outros cineastas russos, como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Assim como em *O fundo do ar é vermelho*, Marker retoma imagens de *O encouraçado Potemkin*, mais especificamente a sequência da escadaria de Odessa, e as articula com imagens atuais do local. Assim, *Elegia a Alexandre* aparece como um indicativo – mais ou menos explícito – do desejo de Marker de retornar ao período de militância dos anos 1960 e 1970, acrescentando porém essa inflexão mais pessoal do comentário, presente nas versões seguintes.

Jacques Rancière (2013) inicia seu texto sobre *Elegia a Alexandre* afirmando que o filme expõe um paradoxo ao tratar da memória, uma vez que a obra de Alexandre Medvedkine foi pouquíssimo vista, mesmo na Rússia. “Não se trata, portanto, de conservar a memória, mas de criá-la” (Rancière, 2013, p. 159). Assim, o autor caracteriza a memória como uma obra de ficção e relaciona essa memória ficcional de Medvedkine com aquela de Lênin e do sonho do comunismo soviético. O autor afirma que

Elegia a Alexandre é uma ficção da memória, uma memória enlaçada do comunismo e do cinema. Mas essa ficção da memória construída com os meios da arte não se deixa separar de uma “lição sobre a memória”, de uma lição sobre o dever da memória, constantemente ritmada pela voz que não se deve esquecer essa imagem, que é preciso associá-la com tal outra, olhá-la mais de perto, reler o que ela oferece à leitura. (Rancière, 2013, p. 168)

Fica claro, assim, o gesto ensaístico de Marker, ao escrever cartas a alguém que não poderia respondê-las, pois, assim, garante-se a autoridade da voz como comentário. A impossibilidade da resposta, para Rancière, produz um “diálogo das sombras”.

O último filme realizado antes da versão mais recente de *O fundo do ar é vermelho* foi *Level Five* (1995), no qual Marker retoma a Batalha de Okinawa na Segunda Guerra Mundial. Nesse filme, porém, não se trata apenas de uma retomada dos arquivos: as imagens da batalha são acionadas a partir da tentativa de Laura – personagem do filme – de finalizar um jogo de videogame inspirado na batalha e iniciado por seu amante. Através desse dispositivo, Marker retorna à discussão de filmes anteriores, como *La jetée* e *Sem sol*, sobre as relações entre imagem, memória e história. *Level Five*, nos diz Sarah Cooper (2008), é o vídeo diário de Laura, por meio do qual “ela se dirige explicitamente ao seu amante que morreu em circunstâncias misteriosas depois de retornar da batalha de Okinawa” (Cooper, 2008, p. 157).¹⁴

O personagem de Marker é Chris, que interage com Laura através da voz over, sendo aquele a quem ela confia as imagens para que sejam montadas. Chris, por sua vez, se diz mais interessado nas imagens dos outros do que nas dele mesmo. E assim, de maneira muito sutil o filme é pontuado por arquivos de Okinawa, dentro de uma ficção, gesto que já aparecera em *Sem sol*. Enquanto naquele filme a ficcionalização se dava através das cartas lidas pela personagem, em *Level Five* trata-se de uma história de amor com um final trágico, que Marker usa como artifício para retomar a Batalha de Okinawa, pouco conhecida, dedicando-se também aos efeitos causados às pessoas que a viveram.

Diferentemente de *O fundo do ar é vermelho* e *Sem sol*, o filme não é realizado apenas com imagens de arquivo, elas aparecem na medida em que os acontecimentos são convocados. Esse procedimento faz com que essas imagens ganhem uma potência rememorativa, pois os espectadores

¹⁴ No original: “Level 5 is essentially Laura’s video diary, punctuated by log-ins dated from September 7 to November 29 in an unspecified year, with separated entries marked out by a white date on a black screen. She directs the diary explicitly to her dead male lover who passed away under mysterious circumstances after he returned from a trip to Okinawa” (COOPER, 2008, p. 157).

compartilham o olhar com os personagens do filme, ao mesmo tempo. Exemplo disso é o momento em que Chris (Marker) retoma a imagem de uma mulher que está prestes a se suicidar. Antes de pular de um despenhadeiro a mulher se percebe filmada e olha para a câmera. Ao mesmo tempo em que nós, os espectadores, somos interpelados por essa imagem, por esse momento crucial, os personagens também reagem a ela criando, assim, uma montagem entre o passado (que está na imagem de arquivo) e o presente ficcional do filme.

Conclusão

Todos esses são filmes em que o diretor se lança em um marcado trabalho ensaístico, articulado, em maior ou menor dose, à criação ficcional. O interesse pela história – e pelas marcas que deixa no presente – permanece. O mesmo pode ser dito de *O fundo do ar é vermelho*: contudo, agora, o ensaio visa mais diretamente o engajamento e a militância do diretor. Neste filme, ensaio e militância mostram-se mais estreitamente imbricados. Retomar as imagens da militância pelo trabalho ensaístico é mantê-las vivas, manter viva a própria militância. O ensaísta parece ainda se alimentar dos interesses que moviam o militante, mantendo suas urgências, mas agora também colocando-as em perspectiva.

Nosso objetivo é perceber, através dessa análise, como a militância atravessa a obra de Chris Marker, mas, ao mesmo tempo, como o diretor reelabora seu engajamento através da montagem e do trabalho ensaístico. Em 1978 Marker descreveu *O fundo do ar é vermelho* como “um filme de montagem que diz respeito aos últimos sete anos e, particularmente, sob o ângulo das modulações e metamorfoses do tema revolucionário no mundo atual” (Marker *apud* Perron; Roudé, 2014, s/p).¹⁵ Em um comentário

¹⁵ No original: “un film de montage concernant les sept dernières années, et particulièrement sous l’angle des modulations et métamorphoses du thème révolutionnaire dans le monde actuel” (MARKER *apud* PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p).

proferido pouco tempo após o lançamento da primeira versão, Marker já apontava para o fato de que o tema das revoluções no mundo não era algo estável e acabado, estava – e está – sujeito a metamorfoses.

Dois eixos principais atravessam este filme, e que atravessam também a obra de Marker em sua totalidade: a militância e a montagem (que dá forma ao ensaio). Se, por um lado, há, na obra de Marker, de forma muito evidente, o engajamento profundo – não apenas especulativo, mas vivido – com as questões tratadas, por outro lado, há também o distanciamento criado por meio da elaboração fílmica na montagem. A distância e a militância estão conjugadas e, assim, há momentos em que uma ou outra aparecem com mais força, porém, nunca se ausentam na intenção que Marker coloca na realização dos filmes. Uma parece incidir sobre a outra para equilibrá-la: a montagem incide sobre a experiência de militância para repensá-la e renová-la. Ao mesmo tempo, a militância e o engajamento impedem que as reflexões da montagem se distanciem demais. Rancière, para quem Marker é um “poeta do poema cinematográfico”, explica que esse poema cinematográfico é inseparável da história; e a história do cinema está estreitamente ligada à história moderna.

Referências

Agamben, G. (2007). *O cinema de Guy Debord*. Texto publicado no Blog Intermídias, em 11 de julho de 2007. <http://www.intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 07 de setembro de 2013.

Agamben, G. (2009). O que é o contemporâneo? In: Agamben, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Argos.

Bazin, A. (1958). Carta da Sibéria. In: *France-Observateur*.

Bellour, R. (2002). *L'entre-images: Photo. Cinéma. Vidéo*. Éditions de la Différence.

Cooper, S. (2008). *French film directors: Chris Marker*. Manchester University Press.

Corrigan, T. (2015). *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Papirus.

Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*. University of Chicago Press.

Dreyer, S. (2010). Autour de 1968, en France et ailleurs: Le Fond de l'air était rouge. In: KRAVANJA, P. *Chris Marker (II) Special issue of the international journal. Image & Narrative*.

Lindeperg, S. (2010). Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo Forum.doc*. Filmes de quintal.

Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Boitempo.

Lupton, C. (2005). *Chris Marker: Memories of the future*. Reaktion Books.

Marker, C. (2003). Rare Marker interview. Entrevista concedida a Samuel Douhaire e Annick Rivoire. *Libération*. http://next.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649. Acesso em: 29 de setembro de 2015.

Rancière, J. (2013). A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Papirus.