Por que as imagens se põem a tremer?

militância e montagem em *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker

julia fagioli



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Julia Gonçalves Declie Fagioli

Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em *O fundo do ar é vermelho,* de Chris Marker

Belo Horizonte
2017

Julia Gonçalves Declie Fagioli

Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em *O fundo do ar é vermelho,* de Chris Marker

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. André Guimarães Brasil

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Agosto de 2017

301.16
F155p
2017

Fagioli, Julia Gonçalves Declie
Porque as imagens se põem a tremer? [manuscrito] : militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker / Julia Gonçalves Declie Fagioli. - 2017.
270 f.
Orientador: André Guimarães Brasil.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2. Documentário (Cinem) - Teses. 3. Marker, Chris, 1921-2012. I. Brasil, André Guimarães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Porque as imagens se põem a tremer: montagem e militância em O fundo do ar é vermelho de Chris Marker

Júlia Gonçalves Declié Fagioli

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:

André Guimarães Brasil

(orientador – Universidade Federal de Minas Gerais)

César Geraldo Guimarães

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Claudia Cardoso Mesquita

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Anita Matilde Silva Leandro

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Patrícia Furtado Mendes Machado

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 21 de agosto de 2017.

Agradecimentos

Agradeço a André Brasil, meu orientador, pela extrema generosidade e dedicação. Por sempre me inspirar e me motivar. Por estar sempre muito presente, mesmo quando em terras muito distantes.

Ao professor César Guimarães, pela inspiração, pelas leituras atenciosas e contribuições fundamentais na avaliação do projeto de pesquisa e, especialmente, no exame de qualificação. À professora Cláudia Mesquita pela leitura minuciosa e pelos valiosos comentários na qualificação. A ambos por aceitarem, mais uma vez, participar de minha banca. À professora Roberta Veiga, pela interlocução e pela acolhida. Ao professor Eduardo de Jesus pelo incentivo de longa data.

À professora Anita Leandro, pela parceria na revista Devires, pela inspiradora dedicação ao estudo dos arquivos. À Patrícia Machado, pelas discussões compartilhadas na AIM e na Socine. Às duas por aceitarem participar de minha banca.

Aos colegas do Poéticas da Experiência, Anna Karina Bartolomeu, Pedro Aspahan, Clarisse Alvarenga, Luís Moura, Hanah Serrat, Paula Kimo, Pedro Veras, Bernard Belisário, Vinícius Andrade, Victor Guimarães, Luís Flores, Thiago Rodrigues Lima, João Paulo Rabelo e Txai Ferraz, pela partilha. Em especial àquelas que se tornaram grandes amigas e deixaram todo o processo mais prazeroso: Maria Inês Dieuzeide, Carla Italiano, Glaura Cardoso e Cris Lima.

Às queridas Priscila Martins, Mariana Souto e Talita Aquino, por dividirem comigo momentos de alegria e de angústia. Aos amigos Henrique Codato, Heron Formiga, Nuno Manna, Carol do Espírito Santo, João Ivo e Simone Fonseca pela escuta e pela alegria dos encontros.

Aos meus pais, Alcione e Luiz, por todo amor e todo o apoio, nesses anos e sempre. Ao meu irmão Felippe, meu porto seguro, meu melhor amigo. À Bruna e à Rê, duas irmãs/amigas que tenho a sorte de ter. À Lusia e ao Sânzio pela acolhida sempre tão carinhosa. À Cida, ao Rogério e ao Paulo, pela convivência.

Ao Rafa, meu amor, meu maior companheiro, que esteve ao meu lado nesses quatro anos, incondicionalmente, por todo o carinho e compreensão.

Agradeço também à Fapemig pelo financiamento desta pesquisa. Às secretárias Elaine Martins e Tatiane Oliveira pela disponibilidade e competência.

LOBOS[1]
(Vladmir Vissotski)

O rabo entre as pernas
como cachorros
Virado para o céu
seu focinho surpreso
Será que é o castigo
que cai dos céus
ou será
o fim do mundo?
Tudo
se revira
em suas cabeças
Mas
atiraram em vocês lá de cima
de libélulas de aço...

... Sorriamos ao inimigo
com nosso sorriso de lobos
para suspender os rumores

Mas sobre a neve tatuada de sangue
nossa assinatura
- nós não somos mais lobos

[1] Poema citado em francês por Chris Marker no livro "*Le Fond de l'air est rouge: Textes et description d'un film de Chris Marker*" e gentilmente traduzido por Pedro Corgozinho.

Resumo: Fruto de um intenso engajamento político, *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l´air est rouge*) é realizado por Chris Marker em 1977 e retomado outras três vezes, em 1988, 1993 e 1998, totalizando quatro versões. O filme reúne um vasto conjunto de imagens de arquivo dos anos 1960 e 1970, desde a Guerra do Vietnã até o golpe militar no Chile, em 1973, passando pelos movimentos estudantil e operário, pela Primavera de Praga, pelas guerrilhas na América Latina, dentre outros acontecimentos. Tomando como objeto central desta tese o filme *O fundo do ar é vermelho*, propomos uma investigação sobre a forma como a obra de Chris Marker é atravessada, ao mesmo tempo, pelo engajamento político e por um minucioso trabalho de montagem das imagens de arquivo. Em uma primeira aproximação ao filme, buscamos comparar as versões mais antiga e mais recente, com o intuito de apreender não só as alterações na montagem e nos comentários, mas também as características centrais da obra de Marker que se mostram evidentes nos filmes realizados entre 1977 e 1998. Em seguida, torna-se essencial conhecer o contexto da produção de cinema militante com a qual dialoga e da qual se nutre o trabalho de Marker, bem como as formulações conceituais em torno daquilo que se entende por cinema militante, cinema engajado e cinema de contra-informação. Numa segunda aproximação ao filme, propomos uma análise detalhada, imanente, de boa parte das sequências do filme a partir de dois eixos: a tomada e a retomada. Nosso objetivo é desdobrar esses eixos, identificando a proveniência das imagens, caracterizando seus aspectos genéticos e situacionais e, ao mesmo tempo, nomeando precisamente as operações de montagem realizadas por Chris Marker. Em uma terceira e última aproximação, elaboramos então um mapa dos elementos estruturantes d'*O fundo do ar é vermelho* e, de modo a revelar como eles dão a ver a relação entre a militância e a montagem.

Palavras-chave: cinema documentário, imagens de arquivo, cinema militante, montagem, Chris Marker.

Abstract: As a result of an intense political engagement, Chris Marker produces, in 1977, the first version of *A Grin Without a Cat* (*Le fond de l´air est rouge*), which he retakes three more times, in 1988, 1993 and 1998, in a total of four versions. The film gathers a vast assemble of archival images from the sixties and the seventies, since the Vietnam War until the military coup in Chile, in 1973, also going through students' and workers' movements, the Prague Spring in 1968, the guerrilla in Latin America, amongst other events. Taking *A Grin Without a Cat* as the central object of this thesis, we propose an investigation about the way the cinematographic work of Chris Marker is pervaded, at the same time, by his political engagement and by a thorough work of montage of the archival images. In a first approach to the film we seek to compare the first and the most recent versions, not only to apprehend the alterations in montage and in the commentaries, but also the main characteristics of Marker's work that are shown in the other films made between 1977 and 1998. Then, it becomes crucial to understand the wider context of militant cinematographic production, from which Marker's nourishes and dialogues with, as well as the theoretical formulations around what is known as militant cinema, engaged cinema and counter-information cinema. In our second approach to the film, we propose a detailed analysis of some extracts from two axis: the take and the retake. Our aim is to unfold these axes, identifying the origin of the images, characterizing its genetic and situational factors and, at the same time, naming the operations of montage made by Chris Marker. In our third and last approach, we have elaborated a map with the structural elements of A Grin Without a Cat, so that we could reveal how they demonstrate the relations between militancy and montage.
Key words: documentary cinema, archive images, militant cinema, montage, Chris Marker.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: AS VÁRIAS RETOMADAS DAS IMAGENS EM O FUNDO DO AR É VERMELHO 21
1.1 Rememoração e processo 27
1.2 Um filme, quatro versões 34
As mãos frágeis e o "carrossel da morte" 42
Mãos cortadas, gatos e lobos 49
1.3 Uma versão definitiva 53

2 CINEMA E MILITÂNCIA: "O POEMA CINEMATOGRÁFICO" 57
2.1 Cinema russo e vanguarda: as lições de Eisenstein, Choub e Medvedkine 58
2.2 Cinema de combate, cinema coletivo 63
2.2.1 Filmar, delegar a câmera 69
2.2.2 Marker e Godard: Les Groupes Medvedkine e Dziga Vertov 78
2.2.3 O legado (ao cinema e ao pensamento do cinema) 92

3 PENSAMENTO DA TOMADA, ENGAJAMENTO DA RETOMADA 100
3.1 O ponto de vista: filmar, virar as costas 101
3.2 Legibilidade das imagens: pôr em questão o futuro 105
3.3 Montagem dialética e abertura poética 110
3.3.1 A dialética e a série 113

4 SEGUNDA APROXIMAÇÃO (PARTE 1): DE UMA MÃO À OUTRA 119
O círculo vermelho e a espiral da história 119
Luto e luta: entre a dialética e a série 120
La musique nocturne 123
A série como um inventário dos corpos em luta 125
A passagem aos anos 1960 128
O ponto de vista do inimigo: sobrevoo e desumanização 129
O testemunho contra a simulação 133
Os trabalhadores: rostos, escuta e pensamento 136
2 de junho de 1967: o pensamento utópico, os corpos em luta e o carrossel da morte 141
O espaço entre 147
Che Guevara e Fidel Castro: rememoração, serialização e militância 149
A morte de Che: luto, enigma, mito 156
"Porque as imagens se põem a tremer?" 161
O testemunho militante e os afetos da imagem 166
Carta de um operário 169
Barricadas e repressão: as cores e a abertura do contexto 171
O dia após a revolução 175

5 SEGUNDA APROXIMAÇÃO (PARTE 2): DA PRIMAVERA DE PRAGA À CAÇA AOS LOBOS 181
Primavera de Praga: os tanques, as palavras 181
Nunca se sabe ao certo o que se filma 185
O massacre e as caveiras 190
A tocha olímpica e os cassetetes 190
Carta a alguns camaradas 192
Da dialética ao múltiplo: os vários regimes de enunciação 197
Montagem e memória: os militantes mortos na luta comunista 201
Os gatos e o poder 210
A desmemória coletiva e o sonho militante 215
Os tiques de Fidel e o microfone rígido 217
O cinema e a morte 224

Allende: o aceno para a multidão, o gesto de adeus ... 234
O escorpião e a tartaruga ... 234
Ainda há lobos ... 239
Os verdadeiros realizadores deste filme ... 243

CONCLUSÃO ... 245
A fenomenologia d*os gestos* ... 247
As mãos ... 248
Os rostos ... 248
As inscrições nos muros ... 248
Os confrontos ... 249
A violência da repressão ... 249
Os discursos ... 250
As multidões ... 250
Os motivos ... 250
As manifestações ... 251
As imagens aéreas ... 251
Os cortejos fúnebres ... 252
A repressão e seu aparato técnico ... 252
Os congressos ... 252
Fidel Castro ... 253
Os animais “arquetípicos” ou “totêmicos” ... 253
Comentários na montagem ... 254
Comentários em voz over ... 254
Variações cromáticas ... 256
A trilha sonora ... 256
Letreiros e cartelas ... 257
Operações e modos da montagem ... 257
A montagem dialética ... 258
A montagem serial ... 258
A montagem lateral ... 258
Montagem reticular (multiplicadora) ... 259
As imagens militantes e a matilha ... 259

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ... 262

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS ... 268

INTRODUÇÃO

Chris Marker tomou a decisão de realizar *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l´air est rouge*, 1977/1988/1993/1998) em 1973, após a morte de Salvador Allende e o golpe de Estado no Chile, como nos informa François Giraud (2013). Em seu texto, escrito em razão de uma exibição do filme em 2013, Giraud anexou uma carta de intenções, escrita por Marker em 1973, para defender o projeto do filme. Em tal carta, Marker justifica seu desejo de retornar às imagens de 1967 a 1973 (período que acabou se prolongando até 1977). Ele começa a carta dizendo que um filme possui dois pontos em comum com um iceberg: sendo o primeiro deles o fato de que com o tempo ele se liquefaz, tornando-se cada vez menor; e o segundo de que sua parte invisível (submersa) é muito maior que sua parte visível. Essa segunda razão é utilizada pelo diretor para dizer que o seu objetivo é justamente de trabalhar com a parte invisível de filmes – seus e de outros cineastas –, pois as imagens que não entram nos cortes finais acabam condenadas ao esquecimento. Ele continua, dizendo que não há uma diferença de importância ou qualidade entre as imagens que ficam de fora, e elas não são melhores ou piores daquelas que fazem parte dos filmes. Por isso, quer retomá-las, como que para salvá-las do esquecimento absoluto. Ainda em sua carta, Marker se diz interessado em trabalhar com as cascas dos filmes, de fazer delas "um bom uso":

> Qual cineasta não sonhou reunir suas sobras, ou ao menos de reconsiderá-las para reutilizar os planos, as sequências, os rolos saudosos? Ao retomá-los, seria provável encontrarmos ao menos um tema em comum: a reflexão. Dentro do conjunto (e somente dentro do conjunto) poderíamos dizer que, paralelamente aos filmes "feitos" que, no geral, descrevem o tempo dos acontecimentos, o tempo da ação; suas sobras, suas consequências, suas cascas, descrevem o tempo da reflexão. (MARKER *apud* GIRAUD, 2013, p. 16)[2]

Eis, portanto, o argumento principal de Marker para realizar *O fundo do ar é vermelho*: remontar as cascas, os restos dos filmes militantes para, a partir daí, produzir uma reflexão. O diretor encerra sua carta dizendo que tem como objetivo,

[2] No original: "Quel cinéaste n'a pas rêvé de rassembler un jour ses chutes, ou au moins de les reconsidérer pour réutiliser les plans, les séquences, les rouleaux, regrettés? A y replonger, il est très probable qu'on y trouverait au moins un thème commun: celui de la réflexion. Dans l'ensemble (et seulement dans l'ensemble) on pourrait dire que, parallèlement aux films « faits » qui décrivent en général le temps de l'événement, le temps de l'action, leurs chutes, leurs retombées, leurs épluchures décrivent le temps de la réflexion" (MARKER *apud* GIRAUD, 2013, p. 16).

ao retomar imagens desse período específico, perceber as modulações e metamorfoses do tema da revolução no mundo atual – de 1973 – e, particularmente, no que diz respeito aos acontecimentos de maio de 1968 na França.

Em seguida, o diretor elabora uma lista, como um inventário das imagens que pretendia retomar na montagem de seu filme: ele menciona imagens das greves de 1967; de uma viagem à Bolívia em junho de 1967 filmada e nunca utilizada; da marcha sobre o Pentágono; de uma entrevista (também de 1967) com Fidel Castro inédita à época; de uma grande quantidade de documentos inéditos de 1968; de imagens e testemunhos sonoros clandestinos de Praga; dos jogos olímpicos de 1968 no México; da Guerra do Vietnã; do Chile; do Uruguai; da ditadura no Brasil; da festa dos gatos em Ypres...

Somente quatro anos mais tarde, em 1977, seria finalizada a primeira versão do filme, com quatro horas de duração, dividida em duas partes: "As mãos frágeis" e "As mãos cortadas". Cada uma dessas partes possuía também outras duas subdivisões, para uma possível exibição do filme em episódios. Porém, essas subdivisões não são anunciadas no filme, há apenas uma subdivisão temática, que se dá da seguinte maneira: "1) *Du Vietnam à mort du* Che; 2) *Mai 68 et tout ça*; 3) *Du printemps de Prague au Programme Commun*; 4) *Du Chili à quoi fait?*".[3]

Em 1978, em um trabalho conjunto com o editor François Maspero, Marker lançou o livro "*Le fond de l'air est rouge: textes et description d'un film de Chris Marker*", com todo o texto – das narrações e testemunhos do filme – e descrições das imagens. Assim como na carta de intenções, não há, no livro, informações precisas sobre a origem das imagens de arquivo, apenas descrições dos planos e breves referências aos acontecimentos filmados. Porém, antes do texto de decupagem do filme, de fato, Marker escreve uma breve apresentação da obra e, de maneira bem ampla, do contexto que o filme abarca. Ele retoma, então, a ideia do trabalho com as sobras e da importância de se tratar dos acontecimentos políticos dos anos 1960 e 1970. Ele inicia sua apresentação da seguinte forma:

> O que elas têm em comum, essas imagens que se perdem no fundo de nossas caixas após cada filme finalizado, essas sequências montadas que em um dado momento desaparecem da montagem, essas "sobras", essas [imagens] "não utilizadas" (NU no código dos montadores)? Foi esse o primeiro projeto deste filme: interrogar, de alguma forma, sobre um tema

[3] No português: 1) Do Vietnã à morte de Che; 2) Maio de 68 e tudo aquilo; 3) Da Primavera de Praga ao Programa Comum; 4) Do Chile a o que fazer?

> que me preocupa (a evolução da problemática política no mundo em torno dos anos 67/70), nosso rejeito em imagens. Desde então, uma outra forma de rejeito me foi oferecida, pelo acaso de uma coprodução televisiva: imagens, desta vez, perfeitamente utilizadas, montadas, transmitidas – porém pelo fato de que pertencem a noticiários de TV, imediatamente absorvidas pelas areias movediças, sobre as quais se edificam seus impérios: passar de um acontecimento para outro, substituição do sonhado pelo percebido, e a queda final na "desmemória" coletiva" (MARKER, 1978, p. 5).[4]

Marker continua dizendo que seguiu com o projeto do filme, utilizando as duas fontes de imagens descartadas – pela montagem ou pela memória –, de modo que uma pudesse iluminar a outra: na colisão da ambiguidade das imagens dos filmes militantes com a objetividade das imagens jornalísticas. E, segundo Marker, é assim que surge a resposta a suas hipóteses: no filme finalizado. Sabemos, porém, que a finalização do filme em 1977 foi apenas o primeiro momento de retomada, pois o cineasta retornaria ao filme ao produzir outras três versões: em 1988, em 1993 e, por último, em 1998.

Em 1998 Marker afirmou que não voltaria ao filme para uma nova montagem, mas uma edição de DVD foi lançada em 2008 e o diretor retornou ao filme para escrever o ensaio "*Sixties*", em que rememora os acontecimentos e as condições em que foi produzido *O fundo do ar é vermelho*. Ele refaz rapidamente o percurso da montagem ao comentar as greves em 1967 e o desrespeito aos trabalhadores em Besançon; a revolução em Cuba e o papel de Fidel Castro na construção ideológica do comunismo na América Latina; uma viagem à Bolívia com François Maspero para encontrar Régis Debray; a intervenção soviética na então Tchecoslováquia; a realização de *Longe do Vietnã* (SLON, 1967), produção coletiva que buscava denunciar o caráter violento e desumano da Guerra do Vietnã; os movimentos de lutas não só dos estudantes e trabalhadores, mas também das mulheres e dos negros, lutas consideradas por Marker como "tradicionais e fundamentais". Ao fim da retomada veloz de boa parte dos acontecimentos tratados no filme, após 40 anos do

[4] No original: "Qu'est-ce qu'elles ont en commun, ces images qui traînent au fond de nos boîtes après chaque film terminé, ces séquences montées qui à un certain moment disparaissent du montage, ces « chutes », ces « non utilisées » (NU dans le code des monteurs) ? C'était le premier projet de ce film : interroger en quelque sorte, autour d'un thème qui me préoccupe (l'évolution de la problématique politique dans le monde des années 67/70), notre refoulé en images. Depuis, une autre forme de refoulé m'a été proposée par le hasard d'une coproduction télévisée : des images, cette fois, parfaitement utilisées, montées, émises – mais par le fait qu'elles appartenaient aux émissions d'information TV, immédiatement absorbées par les sables mouvants sur lesquels s'édifient ces empires: balayage de l'événement par un autre, substitution du rêvé au perçu, et chute finale dans l'immémoire collective" (MARKER, 1978, p. 5).

maio de 68, Marker afirma “Eu não sei se havia um espírito *de* maio. Havia um espírito *em* maio” (MARKER, 2008, s/p).[5] Não sabemos bem o que o cineasta quis dizer com essa formulação, mas ele parece tomar certa distância de tudo que se passou em 1968 na França, como o faz na montagem de *O fundo do ar é vermelho*. Não para negar ou recusar o acontecimento do qual participou ele próprio, mas para repensá-lo e renovar a legibilidade das imagens que nele se fizeram.

Os meses de maio e junho de 1968 na França foram marcados por ondas de greves e ocupações de universidades, movimento que se iniciou em 1967. Havia protestos internacionais contra a guerra do Vietnã, contra o imperialismo e neo-colonialismo, em prol da luta dos negros nos Estados Unidos. Havia a Revolução Cultural na China em 1966, o surgimento de uma oposição ao Comunismo Soviético, a intensificação da luta proletária, o crescimento do movimento feminista. É este o contexto que criou um novo horizonte para o trabalho de Marker. Ao refletir sobre o trabalho do diretor com os arquivos e a relação que constrói com o contexto político, Catherine Lupton (2005) chama a atenção para a variedade surpreendente de imagens de arquivo n*’O fundo do ar é vermelho*, retiradas de filmes militantes, telejornais, de acervos de cinematecas e do instituto nacional francês de audiovisual INA (*l’Institut National de l’Audiovisuelle*). As imagens ajudam a “recordar as questões, eventos e debates que provocaram o aumento da atividade revolucionária na França e ao redor do mundo nos anos 1960 (...)” (LUPTON, 2005, p. 138).[6]

Os arquivos utilizados n*’O fundo do ar é vermelho* surgem, portanto, em um momento de efervescência e virulência política, em um contexto cinematográfico que, como consequência, volta suas atenções a uma produção mais engajada, que demanda ao cinema sair de si mesmo e que, ao mesmo tempo, permite ao cinema se reinventar. Sobre o período, Stoffel Debuysere (2014) afirma que já havia uma antecipação, mas em 1968 uma faísca se acendeu e colocou todo o mundo em chamas. A partir daí, cabia ao cinema buscar seu lugar nesse momento de turbulência: como oferecer, então, uma resposta do cinema aos chamados da história e da política? Os cineastas eram cada vez mais confrontados com questões desse tipo, sendo a principal delas a de “como contribuir efetivamente com as lutas e com os processos revolucionários?”. Na busca pela resposta, cineastas e coletivos

[5] No original: “I don’t know if there was a May spirit. There was a spirit in May” (MARKER, 2008, s/p).
[6] No original: “retrace these issues, events and debates that provoked the upsurge of revolutionary activity in France and across the world during the late 1960’s (…)” (LUPTON, 2005, p. 138).

foram cada vez mais compelidos a revolucionar seus meios de produção, expressão e exibição.

Após forte engajamento na produção coletiva, exercendo papel determinante nesse contexto, Marker se lança ao ambicioso projeto de *O fundo do ar é vermelho*, talvez como uma tentativa, direta ou indireta, de responder a essas questões: ao mesmo tempo em que se pergunta sobre o acontecimento de maio de 1968 – seus antecedentes e desdobramentos – questiona-se também sobre o cinema, o que ele pode diante das lutas políticas. Se isso é possível é porque, como dirá Jacques Rancière em um texto sobre outro filme de Chris Marker – *Elegia a Alexandre* (1992) –, as imagens do cinema estão entrelaçadas às imagens da história, sendo delas indissociáveis. O cinema, continua Rancière, é uma arte

> eminentemente adequada às metamorfoses da forma significante que permitem construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades defasadas e de regimes heterogêneos de imagens. Mas também é, em sua natureza artística, técnica e social, uma metáfora em ato dos tempos modernos. (RANCIÈRE, 2013, p. 166)

Se os arquivos se produzem, muitos deles, na iminência e na emergência do acontecimento, *O fundo do ar é vermelho* será resultado de montagens e remontagens que os abordam em retrospecto, em contexto político totalmente distinto. De acordo com Antoine de Baecque (2008), há certa melancolia já na concepção do filme, além de algo que o autor nomeia como uma "nostalgia reivindicativa", ou seja, a ideia de que o sentimento de melancolia se faz presente, mas não impede que o diretor reivindique olhar as imagens, rememorar os acontecimentos e reivindicar a continuidade do espírito que havia *em* maio de 1968. Baecque afirma que Marker trabalha nas bordas dos arquivos, oferecendo múltiplas interpretações, considerando-o "um poeta da montagem dos planos e das relações entre as imagens" (BAECQUE, 2008, p. 2).[7] Em sintonia com essa ideia, Gillaume Morel (2013), afirma tratar-se de uma reorganização lírica das imagens para contar a história do período entre 1967 e 1977, característica que torna o filme imprescindível. Além disso, Morel ressalta o fato de que *O fundo do ar é vermelho* é atravessado por uma interrogação sobre o estatuto da imagem de arquivo e, ainda, sobre seu gesto de retomada.

[7] No original: "un poète du montage des plans et du rapprochement des images" (BAECQUE, 2008, p. 2).

Além da reunião de imagens de arquivo, que dão a ver uma complexa reflexão sobre um período histórico, outra característica essencial do filme é sua polifonia. Só na primeira versão já havia oitos vozes *over* – dentre elas atores e atrizes, amigos de Marker, intelectuais e militantes – todas elas com entonações, timbres e ritmos diferentes, utilizadas na narração também com objetivos distintos. Nas versões subsequentes outras narrações são acrescentadas, de modo a nuançar uma ou outra reflexão a partir de um olhar com outra perspectiva, forjada por um distanciamento temporal ainda maior. Além disso, a polifonia também se faz presente na diversidade das fontes das imagens e testemunhos. Enquanto a multiplicidade das imagens nos possibilita conhecer acontecimentos diferentes, a partir de pontos de vista diferentes, os testemunhos verbais nos oferecem opiniões e posicionamentos distintos, muitas vezes diante de um mesmo tema.

> Desse conjunto de vozes não emerge uma verdade inabalável, mas um conjunto de verdades subjetivas e frágeis que se entrelaçam, se opõem e permitem, definitivamente, obter um quadro contrastante, nuançado e, necessariamente, lacunar. (GIRAUD, 2013, p. 14)[8]

O resultado, para o autor, é uma lição de documentário não didático e não ideológico, que, por meio das contradições entre as imagens, provoca o espectador a realizar um trabalho de continuada reflexão.

Estas são pistas, hipóteses gerais sobre o trabalho de Chris Marker n'*O fundo do ar é vermelho* que devem ser exploradas, adensadas e nuançadas, tendo em vista nossa questão central, quer seja investigar de que forma a obra de Chris Marker – este filme em específico – é constituída ao mesmo tempo pelo engajamento político e por um minucioso trabalho de montagem das imagens de arquivo, ganhando assim um caráter indissociavelmente militante e ensaístico. Aqui, como se perceberá, questionaremos as abordagens que caracterizam a trajetória cinematográfica de Chris Marker a partir de uma separação – que não é incorreta, mas que deve ser relativizada – entre o cineasta militante e o cineasta ensaísta. Situado no limiar dessa divisão, *O fundo do ar é vermelho* só pode ser compreendido na conjunção desses dois lugares. Buscamos assim analisar e discutir a forma como a experiência das lutas políticas, que teriam a revolução como

[8] No original: "De cet ensemble, de voix n'émerge pas une vérité inébranlable mais une ensemble de vérités subjectives et fragiles qui s'entremêlent, s'opposent et permettent en définitive d'aboutir a un tableau contrasté, nuancé et forcement lacunaire" (GIRAUD, 2013, p. 14).

uma aspiração política, se inscreveu em imagens e, em um segundo momento, como a montagem e a escritura do filme conferem a elas novas legibilidades. Tentaremos mostrar também como, em sua emergência, o momento de tomada das imagens já porta um posicionamento, sendo atravessado por um pensamento. E o momento de retomada das imagens na montagem, ainda que tenha por intuito perspectivar e relacionar os acontecimentos, não precisa resultar em excessivo distanciamento, sendo ele também lugar de engajamento.[9]

Ao longo do texto lançamos três olhares ao filme que são, na verdade, três tentativas de aproximação desta obra que, a cada revisão, nos desafia e nos desconcerta: uma primeira aproximação, de viés comparativo, busca apreender as diferenças entre suas versões, como são afetadas pelo contexto e de que maneira se inserem na obra de Marker. Com quatro versões ao longo de um período de 20 anos – 1977, 1988, 1993 e 1998 – compreendemos tratar-se de um filme-processo (MESQUITA, 2011); perspectiva que ampara essa aproximação, uma vez que nos permite comparar as versões mais antiga e mais recente a partir de uma "indissociabilidade" entre o filme e o processo histórico no qual está inserido.

A segunda aproximação ao filme resulta em uma análise imanente, de viés descritivo, na qual nos atentamos aos planos, às sequências e à forma como se articulam, de modo a compreender e nomear os gestos de montagem interiores ao filme. A tomada das imagens se relaciona constantemente ao modo como se dá a retomada: trata-se de uma atenção à origem das imagens, ao mesmo tempo em que acessamos as operações do comentário e da montagem, em suas dimensões micro e macro.

A terceira aproximação, já na conclusão da tese, leva em consideração todo o percurso da pesquisa e tem por objetivo extrair características gerais, componentes e operações estruturantes do filme. Trata-se finalmente de um mapa, uma cartografia das operações fílmicas levadas a cabo por Marker em *O fundo do ar é vermelho*, na conexão entre as imagens da militância política e sua articulação em um trabalho ensaístico.

---

[9] Sabemos que a bibliografia em torno da obra de Chris Marker é vasta, dada a sua importância e sua complexidade. Reconhecemos análises que privilegiam diferentes aspectos e empregam diversas abordagens de *O fundo do ar é vermelho*, tais como aquelas de Geneviève Van Cauwenberge (1992), Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010) e Carolina Amaral de Aguiar (2013). Entretanto, buscamos aqui uma visada particular, que nos exigiu um trabalho pormenorizado com as imagens e um olhar imanente ao filme.

Em nosso primeiro olhar ao filme, no primeiro capítulo, procuramos então elaborar uma apresentação da obra de Chris Marker que tratasse do entorno de nosso objeto, no caso, *O fundo do ar é vermelho*. Não foi nossa intenção, vale ressaltar, desenvolver a biografia ou a caracterização cronológica e exaustiva da filmografia de Chris Marker, trabalho que já foi amplamente explorado.[10] O cinema de Marker possui forte caráter ensaístico, expresso na forma como articula imagem e palavra que, associado ao o trabalho de montagem dos arquivos e à busca por conferir legibilidade aos vestígios da história, compõem a estilística do diretor. *O fundo do ar é vermelho* reúne engajamento e montagem, de modo que expressa de maneira singular o entendimento de Marker da "política como marca da história no presente". Como o filme possui quatro versões separadas pelo intervalo de 21 anos entre a primeira de 1977 e a última de 1998, nossa caracterização será pautada por aquilo que há de mais marcante e revelador no repertório de filmes do cineasta, que nos permita compreender melhor o modo como a temática da revolução atravessa a sua obra.

A primeira versão do filme é de 1977, logo após um período de intensa militância que continuou reverberando em toda a produção de Marker. Da segunda versão em diante – todas elas com uma hora a menos – reforça-se um caráter mais "reflexivo", o que propicia uma aproximação entre as dimensões militante e ensaística do filme. Portanto, em nossa caracterização da obra de Marker privilegiamos alguns filmes que, de forma particular, nos ajudam a compreender *O fundo do ar é vermelho* e nos dão indícios da importância do retorno às imagens – particularmente aqueles realizados nos intervalos entre as retomadas. Como veremos, a comparação entre as duas versões sugere mudanças no argumento de Marker, a nosso ver, motivadas tanto por transformações históricas quanto pelas mudanças de perspectiva do próprio diretor diante da história. Se a história é "móvel", mutante, também o é o ponto de vista que a apreende e que a constrói. A partir daí é possível assumir a versão mais recente como o objeto central da pesquisa, pois ela revela o gesto mais perspectivado de Marker, sem, no entanto, abandonar os traços que revelam a militância e o engajamento do diretor.

A partir daí, no segundo capítulo, iniciamos o desenvolvimento de uma genealogia – sempre inacabada, em construção – acerca das formas como a política

[10] Exemplos disso são os livros "Chris Marker" (COOPER, Sarah, 2008); "Chris Marker" (ALTER, Nora, 2006) e "Chris Marker: memories of the future" (LUPTON, Catherine, 2005).

– especificamente sua dimensão militante e engajada – se manifesta no cinema. Compreendemos que antes de nos debruçarmos mais detidamente na análise do filme era preciso entender o contexto cinematográfico com o qual dialoga a partir de um recorte histórico que privilegia a produção militante e coletiva dos anos 1960. Nosso percurso inicia-se com as vanguardas dos anos 1920, em que a linguagem cinematográfica foi reelaborada por diretores como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Esther Choub e Alexander Medvedkine. Muito da forma como Marker elabora sua linguagem cinematográfica tem como referência esse cinema.

No período pós-guerra, surge o cinema moderno, e com ele a necessidade de reinvenção formal. Com o crescimento dos movimentos grevistas de 1967, inicia-se um esforço – que tem Marker como figura central – de produção de um cinema politicamente engajado e é nesse contexto que se inicia também uma certa produção coletiva que marca o período, particularmente no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Foram diversas as iniciativas e, portanto, buscamos um recorte preciso do contexto do cinema francês, não só em relação aos filmes produzidos, mas às discussões que suscitavam, sobre a relação entre a militância e os aspectos formais da produção de um filme, sobre a entrega da câmera aos trabalhadores, dentre outros aspectos.

A reinvenção formal é um aspecto que está na raiz do cinema militante, de combate e contra-informação, relacionando-se, indissociavelmente, com o engajamento político. Nesse caso o engajamento político não se opõe à invenção formal, uma dimensão incidindo na outra para alterá-la. É o que nos sugere a leitura de Nicole Brenez, autora que vêm buscando construir uma espécie de história contra-canônica do cinema, com atenção justamente à dimensão inventiva do cinema de contra-informação. Um cinema de intervenção seria, portanto, aquele que coloca questões tais como porque, como fazer uma imagem? Como montá-las e colocá-las em relação?

Antes de lançar o segundo olhar, mais analítico, ao filme, foi preciso dar um passo atrás para melhor compreender os dois eixos que atravessam nossa análise, a saber, a *tomada* e a *retomada* (LINDEPERG, 2010), algo que nos ocupou no terceiro capítulo da tese. Entendemos que a tomada se relaciona ao momento da gênese da imagem e, no caso do cinema militante, de um gesto político de filmar um acontecimento, dele tomando parte. Já a retomada diz respeito às reutilizações dessas imagens, de sua recontextualização, que se dá de maneira privilegiada na

montagem. Portanto, antes da análise dos trechos selecionados, foi preciso realizar um percurso teórico e metodológico tanto em relação ao cinema militante, quanto no que diz respeito à montagem dos arquivos e a uma certa tradição da montagem a qual Marker toma como referência.

A princípio buscamos compreender a tomada como um momento que, apesar de seu caráter contingencial, já é atravessado por um pensamento, uma vez que a escolha do ponto de vista a partir do qual se filma é, também, um ponto de vista político. Passando à retomada, acreditamos que, apesar de seu caráter mais distanciado e reflexivo, no caso específico de Marker, essa reflexão e a posta em perspectiva dos acontecimentos não desengajam o diretor, mas alteram e renovam os modos desse engajamento.

Portanto, ao tratar, concretamente, das operações de montagem convocadas por Marker, lançamos a seguinte questão: como o gesto ensaístico – efetivado em um momento posterior, no momento da montagem – pode permanecer, ao mesmo tempo, engajado? Para responder a tal questão, buscamos, num primeiro momento entender o conceito e as teorizações em torno da montagem dialética, particularmente aquelas de Gilles Deleuze (2009) e Jacques Rancière (2012). Tomamos como ponto de partida as referências a Sergei Eisenstein lançadas por Marker, ao retomar, na sequência inicial do filme, as imagens d'*O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). Interessa-nos mostrar como a montagem de Marker é debitária da montagem dialética de Eisenstein, mas a altera substancialmente, por meio de uma série de outros procedimentos de montagem, que adiam a síntese e conduzem a montagem em direção ao múltiplo e a uma experiência de natureza patética e poética.

Em seguida, nessa segunda aproximação ao filme – que se dá nos capítulos 4 e 5 – iniciamos a análise detalhada, de matiz imanente, a partir da escolha de trechos, respeitada a ordem em que aparecem no filme. Daí a divisão em dois capítulos que correspondem à divisão do filme por Marker em duas partes. A montagem do filme é extremamente desafiadora, de difícil sistematização por parte do analista, pois realiza-se a partir de um material extremamente heterogêneo, que testemunha acontecimentos de enorme complexidade, retomado por meio de procedimentos e operações variadas.

Além das operações de tomada e de retomada das imagens, as análises se nortearam por dois modos como a montagem cinematográfica se refere aos

movimentos da história, naquilo que Jacques Rancière (2012) denomina de “frase-imagem”: a montagem dialética e a montagem simbolista. Se a montagem dialética nos faz ver as oposições, os choques, os conflitos e contradições constituintes dos acontecimentos em torno de maio de 1968 – separando e nuançando (dialetizando) aquilo que parece homogêneo; a montagem simbolista (as operações que a constituem) aproxima, permitindo a comunidade de elementos heterogêneos, que seriam, a princípio, distantes. A série paratática é um dos procedimentos de montagem em que essa aproximação – por contato – entre imagens distantes (no espaço e no tempo) se realiza.

Diante das dificuldades trazidas pelo filme – seja por conta do amplo contexto histórico a que ele se dedica, seja por conta da sofisticação e sutileza das operações fílmicas em jogo – buscou-se, paradoxalmente, aprender com o próprio filme, vendo, revendo, por inúmeras vezes, suas imagens e sons, fazendo, nessas revisões, novas descobertas e, vez ou outra, estabelecendo relações que o filme sugere com imagens e discursos fora dele. Fizemos a aposta de que teríamos muito a aprender sobre o maio de 1968 (e, especialmente, seu entorno), sobre o cinema militante e sobre a montagem por meio deste filme imenso: *O fundo do ar é vermelho*. Essa aposta pode ter nos ajudado, quem sabe, a entender um pouco mais os gestos e operações de Chris Marker e, esperamos, também aos leitores da tese.

1 PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: AS VÁRIAS RETOMADAS DAS IMAGENS EM O FUNDO DO AR É VERMELHO

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).[11]

O caráter ensaístico do cinema de Chris Marker parece se caracterizar por essa 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,[12] 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. Algo que se inicia, já em 1961, no filme *Cuba Sí* (1961), em que Marker utiliza pela primeira vez arquivos de entrevistas para mostrar como se estabeleceu o governo comunista em Cuba.

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. Em trabalhos dos anos 1950 e 1960, Marker viaja a diversos lugares (Finlândia, Sibéria, África etc.), em busca de descobrir, através das imagens, como nações e culturas se

[11] 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).

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

engajam na memória de seu passado. Ao mesmo tempo em que estabelece relações com a história, utilizando-se das imagens de arquivo, visa sempre a situação presente, valendo-se, para tanto, das operações de montagem.

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), possui estrutura semelhante àquela utilizada anos depois em *O fundo do ar é vermelho*, já que é dividido em duas partes, *Oração para a Torre Eiffel* e *O retorno dos fantasmas*. 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 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 (em gesto análogo ao realizado em *O fundo do ar é vermelho*) e os entrevistados, em sua maioria, operários, mostram-se politicamente engajados. As entrevistas, nesse caso, dão acesso a uma perspectiva interna ao universo dos operários, mostrando também o quanto ela é heterogênea. 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. A própria estrutura do filme, dividido em duas partes, parece organizar-se sob essa oscilação da investigação em torno de uma visada interna aos acontecimentos históricos e o distanciamento crítico: como antecipamos, na primeira parte, vemos pessoas despreocupadas e otimistas, algo emblematizado na entrevista do casal que encerra essa parte: alheios ao futuro e diante dos acontecimentos por vir, sugerem que se todos fossem como eles não haveria guerras. Já no início da segunda parte do filme, as pessoas discutem política nas ruas, homens conversam sobre a causa operária em uma mesa de bar; em entrevista, um jovem argelino lembra que, por ter vivido a guerra, não poderia assumir a postura despreocupada do casal.

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. Vemos os dias passarem e, à medida que a narração avança, as imagens desfilam

em crescente aceleração, assim como o ritmo da trilha sonora. 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".[13] 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.[14] 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 uma invenção extremamente singular – não só no interior da obra de Marker, mas de modo mais amplo, na história do cinema –, o filme reafirma um traço comum da obra do diretor: a centralidade da montagem. Trata-se de uma ficção científica, de 30 minutos, 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: apesar das imagens serem estáticas, a montagem cria movimento e ritmo que fazem com que o espectador tenha, de fato, uma experiência cinematográfica. Além disso, de acordo com Raymond Bellour (2002), a trilha sonora faz pelo filme de ficção aquilo que a fotografia retira dele e, mesmo sendo ficcional, as fotos guardam dimensão documentária: "Ela [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

[13] 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".
[14] 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 ficcão científica, a literatura acerca da obra do diretor costuma caracterizar *La jetée* como sua única obra ficcional.

tomada" (BELLOUR, 2002, p. 147). [15] Trata-se assim de uma espécie de documentário de uma experiência futura, ou uma ficção científica documentária, se isso for possível. *Le joli mai* é um filme que já indica a propensão militante de Marker, sempre indissociável de um pensamento constituído na montagem. *La jetée*, apesar de parecer um ponto fora da curva na obra do diretor, permanece fiel a um interesse documental, indiretamente endereçado às questões políticas que o inquietavam. Em ambos, a montagem será, de modos distintos, principal recurso expressivo, permitindo a passagem de um domínio a outro, do documento à ficção, da política ao drama, e vice-versa.

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, como veremos adiante. 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, abarcando um período de 15 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

[15] 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).

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.

> Um dia ele me escreveu: Descrição de um sonho. Frequentemente meus sonhos se passam nas lojas de Tóquio, nas galerias subterrâneas que duplicam a cidade. Um rosto aparece, desaparece... encontro um traço... ele se perde... todo folclore do sonho tão presente que depois, acordado, eu percebo que continuo procurando, nos subsolos a presença delineada na noite anterior. Começo a me perguntar se tais sonhos são meus ou se fazem parte de um conjunto, um gigantesco sonho coletivo do qual a cidade inteira seria uma projeção. [...] O trem, cheio de pessoas que dormem, junta todos os fragmentos de sonho e faz deles um único filme, o filme absoluto.

Enquanto os passageiros entregam os bilhetes, uma música vai ganhando volume e intensidade perturbadores, como se estivéssemos 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, vemos Amílcar Cabral[16] 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. Legibilidade que, novamente, faz atravessar o trabalho da ficção, pelo documento da história.

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" (MARKER *apud* LUPTON, 2005, p. 153).[17]

Em *Sem Sol* 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: encena a separação e associação das coisas, atento à natureza e às funções desse processo. "Algumas passagens do filme se desdobram na forma de argumento e exposição lógicos, outras por associações, motivadas pelo intelecto lúdico e incisivo do cinegrafista, e outras ainda através da deriva acidental da memória" (LUPTON, 2005, p. 154).[18]

Por meio dessa montagem Marker cria o que a autora caracteriza como uma meditação sobre tempo, espaço, memória, história e representação. Essa deriva acidental 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 objetivo não é remontar um acontecimento: as imagens e os comentários não são

---

[16] 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.

[17] 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).

[18] No original: "The film enacts a process of sorting things out and linking them together, while continually addressing itself to the nature and function of this process. Some passages of the film unfold in the form of logical man's playful and incisive intellect, and others still through the haphazard drift of memory" (LUPTON, 2008, p. 154).

totalmente objetivos e não se prendem aos fatos (tomados como encerrados no passado) –, estão abertos à essa flutuação própria aos sonhos e às reminiscências. Essas características são percebidas no filme através das várias camadas trabalhadas por Marker: não se trata apenas das imagens, mas, antes, da forma como são articuladas ao texto e à trilha sonora.

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.

1.1 Rememoração e processo

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 essa 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 é a História, e a política me interessa apenas na medida em que carrega a marca da história no presente. Com uma curiosidade obsessiva (que eu identifico à de alguns dos personagens de Kipling, o elephant-boy de "Just-so stories", por sua curiosidade insaciável): indago como as pessoas conseguem viver em um mundo como este? E vem daí a minha mania de perceber "como as coisas são", neste lugar ou naquele.[19]

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

[19] 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. Avec une curiosité récurrente (si je m'identifie à un personnage de Kipling, c'est l'enfant-d'éléphant des Just so stories, à cause de son «insatiable curiosité») : mais comment font les gens pour vivre dans un monde pareil ? D'où ma manie d'aller voir «comment ça se passe» ici ou là". Trecho de entrevista com Chris Marker, disponível em: http://next.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649

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, mais especificamente aquelas referentes aos movimentos sociais e revolucionários dos anos 1960 e 1970, 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, sabemos, 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 – quatro versões 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, 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.[20] Marker retoma imagens de uma década, visando não uma

[20] Gostaria de agradecer às valiosas contribuições dos colegas do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência durante o segundo semestre de 2014, quando nos dedicamos ao estudo das teorias de

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, que é quando se lança um olhar crítico à história e se deixa de enxergá-la como um progresso ininterrupto e inevitável. Seria ainda no momento de perigo que surgiria a possibilidade de salvação, um momento em que, passado e presente – outrora e agora – poderiam se encontrar, não mais submissos a uma história linear e progressista. "Ele [Benjamin] atribuiu uma qualidade teológica redentora à rememoração, a seu ver, capaz de "tornar inacabado" o sofrimento aparentemente definitivo das vítimas do passado". (LÖWY, 2005, p. 50).

No cruzamento entre messianismo e revolução, para Benjamin, o "passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção" (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 48). Jeanne-Marie Ganebin (2009) reitera que a salvação – ou a redenção – para Benjamin não remete a uma ideia de evolução, trata-se de uma interrupção, de uma ruptura da continuidade histórica. É por isso que a rememoração – o vestígio do passado que visa e é visado pelo olhar do futuro – é essencial para que se releia a história, em uma perspectiva redentora. 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). Para Benjamin, a imagem deve ser lida para que o acontecimento que ela retrata não seja perdido, e a memória deve dar conta do acontecimento no presente, no cintilar de um instante de perigo. O arquivo, mesmo que resultado de um traço, um resto, uma parcela precária do

---

Walter Benjamin. Agradeço especialmente ao professor César Guimarães pelas colocações sobre as possíveis relações entre os gestos de rememoração e de montagem.

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.

Na esteira da fotografia, as imagens do cinema permitem, a seu modo, a articulação redentora entre vestígio e legibilidade da história. É o que nos sugere Giorgio Agamben (2007), ao retomar a estreita ligação entre cinema e história. Ao analisar as teses de Walter Benjamin, o autor ressalta que a experiência histórica se faz pela imagem e que as imagens estão carregadas de história. Aqui, novamente, trata-se de uma história que não é cronológica, mas messiânica, já que cada instante pode ser a porta – a fresta – por onde o messias possa entrar.

> A história messiânica define-se antes de mais nada por dois caracteres. É uma história da Salvação, é preciso salvar alguma coisa. E é uma história última, é uma história escatológica, em que alguma coisa deve ser consumada, julgada, deve passar-se aqui, mas num tempo outro, deve, portanto, subtrair-se à cronologia, sem sair para um exterior. (AGAMBEN, 2007, s/p.)

Nessa perspectiva, a montagem é essencial na medida em que oferece duas possibilidades transcendentais, que, para 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).

Repetir – diferindo – e parar (se deter sobre as imagens em sua duração, em suas relações e em suas contradições), essas são operações centrais de *O fundo do ar é vermelho. S*e na primeira versão, de 1977, Marker retoma as imagens produzidas por outros cineastas e por ele mesmo em outros contextos, nas versões seguintes, o gesto de retomada será duplo: além da tomada, do que restou do olhar de quem produziu as imagens, há também o olhar lançado pelo próprio diretor, em

1977, quando montou as imagens pela primeira vez. Trata-se não apenas de revisitar imagens de arquivo, mas de repensar a forma como as montou pela primeira vez; de formular um novo ponto de vista sobre o ponto de vista e de lançar um novo olhar aos acontecimentos a cada versão, atravessadas que foram pelas transformações históricas, que não cessam de se fazer. As imagens de arquivo ganham aí um papel essencial, pois elas guardam não apenas vestígios dos acontecimentos, mas também vestígios de como um ponto de vista é construído, vestígios de como as imagens são montadas, contextualizadas e recontextualizadas.

Essa dupla retomada – espécie de *mise-en-abyme* da montagem – abre o filme, em suas várias versões, a uma inflexão particular: de uma a outra versão, o documentário adquire dimensão processual, deixando inscrever, mais ou menos explicitamente, em sua forma mesma, as mudanças de perspectiva do autor diante das transformações históricas que a distância temporal abriga. No cruzamento entre experiência pessoal e experiência histórica, o processo se inscreve no filme, algo que se perceberá ao se confrontar suas várias versões.

Ao observar a trajetória militante de Chris Marker, bem como a forma como realizou *O fundo do ar é vermelho* e retornou às mesmas imagens diversas vezes ao longo de vinte anos, apostamos tratar-se, portanto, de um filme-processo, em sentido semelhante àquele definido por Cláudia Mesquita (2011) em outro contexto. Em debate sobre o tema, dedicado a certa cinematografia brasileira, a autora chama atenção para filmes que, antes de finalizados, passaram por processos indeterminados, por realizações prolongadas, que tomam longos arcos temporais. Clarisse Alvarenga (2015) retoma a discussão, lembrando que, se todo e qualquer filme decorre de algum processo que o possibilite, o cinema-processo, em específico, envolveria filmes que não podem ser separados de seus processos, filmes cujo resultado é debitário do processo que o constitui, nele se inscrevendo. (ALVARENGA, 2015, p. 78). Essa indissociabilidade entre filme e processo, para Mesquita, está relacionada a períodos temporais mais largos: “O filme como resultado de um processo que se desdobra no tempo, mas também como obra que lhe introjeta, e desenha em sua escritura, essa dilatação temporal e as mudanças e movimentos que a pontuam” (MESQUITA, 2011, p. 18). Tudo isso faz com que estes trabalhos tornem indissociáveis experiência pessoal do diretor, experiência histórica e experiência fílmica.

Em alguma medida, acreditamos que o filme de Marker seja, de fato, 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: antes de sua existência mesmo como um projeto, seu início estaria, assim, no momento em que Marker se engaja politicamente, por meio do cinema, junto aos movimentos operários. Reconhecia a urgência dos filmes militantes, incentivava sua produção e, mais tarde, sentia a necessidade de retornar àquelas imagens por diversas vezes, sua compreensão demandando uma atualização do olhar frente às novas demandas da história. Tratava-se de um processo que acompanhava a própria trajetória do pensamento político do diretor. Em sintonia com a ideia, Tangui Perron e Catherine Roudé (2014) afirmam que as mudanças em *O fundo do ar é vermelho* revelam a evolução do pensamento de Marker, sua vontade de não ser ultrapassado pela história.

> Sua intenção, pelo contrário, era de permanecer um memorialista sensato, um contemporâneo eterno. Essas mudanças testemunham igualmente as evoluções políticas de Chris Marker, que não são menores que aquelas da esquerda francesa. (PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p)[21]

Por isso, a nosso ver, 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. Ser contemporâneo é relacionar-se com o presente na forma de uma defasagem, de uma dissociação; manter fixo o olhar no presente para nele ver, não a luz, mas as trevas. Ou melhor, trata-se de reconhecer na escuridão as luzes que viajam até nós sem nunca nos alcançar. Arrisquemos a dizer que estas luzes possam ser as da revolução.

[21] No original: "Les modifications opérées par le documentariste manifestent cependant une volonté répetée de ne pas être dépassé par l'histoire. Il entendit au contraire toujours rester un mémorialiste avisé, un contemporain éternel. Ces changements témoignent également des evolutions politiques de Chris Marker qui ne son pas moins grandes que celles de la gauche française" (PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p).

Reiteramos com Mesquita que o resultado de um filme-processo viria de uma interseção com o vivido, possuindo estreito vínculo com a história que o transcende, sendo por ela transformado, potencializado. Segundo a autora, na confluência entre cena e vida, o filme-processo “inventa, no corpo a corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento” (MESQUITA, 2011, p. 18). Esse imbricamento entre as experiências vivida, histórica e cinematográfica faz com que cada filme seja construído de maneira muito particular, não havendo modelo ou padrão narrativo capaz de resolver a priori seus resultados. “O que interessa é justamente as diferenças que cada situação expõe, quando o material filmado ao longo do tempo precisa ser organizado narrativamente” (ALVARENGA, 2015, p. 79).

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. De todo modo, este seria um filme-processo, já que “marcado pela história” (MESQUITA *apud* ALVARENGA, 2015, p. 79). Se, para a autora, haveria três formas através das quais um filme-processo constrói sua narrativa, a saber, os modos de reencenação, os atos de fala, e a retomada das imagens, Chris Marker irá fazê-lo prioritariamente por meio desta última. O exemplo trabalhado por Cláudia Mesquita e retrabalhado por Alvarenga (2015) é o de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), pois, como sabemos, há ali uma interrupção das filmagens por ocasião do golpe militar de 1964 no Brasil e sua retomada após a abertura, em 1984. Sobre esse processo, Alvarenga afirma que o cinema não poderia redefinir os rumos da história, mas poderia abrigar caminhos possíveis e, com isso, aberturas para o presente. Marker monta e remonta o filme em, ao menos, quatro momentos. O processo deixa-se notar por aquilo que se suprime e por aquilo que se acrescenta e, justamente, pela abertura ao presente e à história como um processo inacabado e em constante

transformação. Deixa-se notar também, como veremos, pela explícita referência feita pelo diretor à versão anterior, em momento ainda mais distante no tempo.

O que podemos perceber ao comparar duas das montagens de *O fundo do ar é vermelho* – a primeira e aquela que Marker considera a definitiva – é que há mudanças pontuais, que são, no entanto, significativas e reveladoras. Para compará-las, foi preciso ver os dois filmes simultaneamente. Notando-se uma diferença, o filme mais recente foi pausado e, em todos os casos, o filme de 77, mesmo com 60 minutos a mais, alcançava a imagem congelada do filme de 98, de modo que o encadeamento dos acontecimentos na montagem parece ter sido respeitado. Há um eixo e uma organização lógica das imagens dos acontecimentos que se notam nas duas versões. Além da divisão em duas partes, há uma outra divisão temática, não explicitada, em blocos temáticos. No interior dos blocos é que detectamos as principais diferenças entre as duas montagens, como veremos, em detalhe, adiante.

Em *O fundo do ar é vermelho,* a reconfiguração do sentido não recorre apenas a uma estratégia ou a um procedimento de montagem, mas se realiza por meio de diferentes formas de associar as imagens, tais como operações dialetizantes (uma dialética aberta, cindida, como veremos), serializações, analogias, associações entre arquivos de imagens e de áudio; articulações “laterais” entre as imagens e a voz *over*. Assim, ao longo do filme – nas duas versões – os efeitos produzidos pela montagem são diversos e complexos. Por essa razão, a memória evocada permanece aberta e seu significado se altera à medida que as imagens são organizadas de uma maneira ou de outra. Ao longo da comparação entre as versões – uma primeira aproximação ao filme – será possível iniciar a compreensão sobre as operações de montagem e suas implicações sensíveis. Com a comparação, não buscamos necessariamente apontar gestos deliberados do autor, cujos efeitos seriam direta e claramente identificados na diferença entre as duas versões. Mas sim mostrar como, de um contexto a outro, mudam as imagens, a perspectiva do autor em relação a elas; muda a história que atravessa a ambas. A montagem é o lugar em que essas mudanças podem ser sentidas.

1.2 Um filme, quatro versões

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. Como vimos, o filme possui quatro versões que sugerem variações dessa temática ao longo de parte da trajetória de Marker: a primeira montagem, de 1977, com quatro horas de duração, foi realizada logo após o período de militância mais intensa, em relação ao qual Marker elabora uma espécie de balanço, uma reflexão em retrospecto da experiência histórica: 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. Perron e Roudé consideram que as diversas versões do filme abrangem as modulações e alterações do tema da revolução no mundo tal como era pensado nos anos 1960 e 1970. 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. Trata-se, segundo os autores, de um trabalho de atualização, adaptação, retoque, reagenciamento, retomada ou revisão que já aparece na primeira versão, ao retornar às imagens do período militante e que ganha, a cada nova versão, uma nova camada reflexiva. Essa nova camada reflexiva pode ser compreendida como uma espécie de *mise-en-abyme* da montagem e da retomada. É como se cada nova versão abrigasse em si a anterior, tomando-a também como objeto de reflexão.

Talvez, essa reivindicação de um refinamento da perspectiva do diretor possa ser pensada antes sob a hipótese de certa inquietação em torno da leitura dos acontecimentos, que não se esgota nesta ou naquela versão e que vê, nas remontagens, uma oportunidade de se rever, mesmo que sutilmente. 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 o filme de 1977 remete a um ciclo de sua carreira que parecia fechado, tendo, porém, continuado 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.

Perron e Roudé afirmam que, a partir de uma análise das diferentes versões do filme, torna-se possível compreender os posicionamentos políticos de Marker e a forma como eles se alteram com as transformações históricas:

> Estudar as variações de um projeto desde a sua concepção até sua primeira versão e, sobretudo, as múltiplas adaptações de um documentário compreendendo ser, ao mesmo tempo, um balanço e uma reflexão sobre o sentido da história revolucionária. (PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p)[22]

Na primeira versão, apesar de já haver certo distanciamento reflexivo por parte do diretor, nota-se maior proximidade à militância utópica dos anos 1960. 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 *As 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

[22] No original: "Etudier les variations d'un projet de sa conception à sa première version et sourtout les multiples adaptations d'un documentaire entendant à la fois être un bilan et une réflexion sur le sens de l'histoire révolutionnaire" (PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p).

impasses do pensamento e das lutas de esquerda no mundo. O intervalo entre as versões incitou-nos a analisar as diferenças entre duas das montagens: a primeira de 1977 e a última de 1998 e, ainda, buscar indícios na obra de Chris Marker – tanto nos filmes anteriores a 1977, como naqueles realizados entre 77 e 98 – que pudessem sugerir o porquê de se retornar às imagens e, por meio da remontagem, lançar sobre elas um novo olhar. Para Catherine Lupton (2005), Marker dá o tom do filme movido por aquilo que tomava como uma amnésia histórica em relação ao período, derivada, principalmente, do tratamento dado pela televisão ao tema, quando ideais são substituídos por relatos frios – pretensamente neutros – dos fatos. Ao contrário, o filme consiste em um processo contínuo de recontextualização e releitura dos fatos (tomados em seu inacabamento) através da montagem e do comentário.

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,[23] 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.*[24] 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. O diretor recolhe então esse material, junto a outras fontes de imagens, e monta *O fundo do ar é vermelho*. Os filmes citados acima possuem um caráter de urgência política, de intervenção no momento em que

[23] 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 paralização.
[24] 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.

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 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. Tal fato pode ser associado justamente à proximidade, no caso da primeira versão, ao período mais fortemente militante da carreira de Marker.

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, de trabalho com os coletivos, como os *Groupes Medvedkine*, o que se reflete na primeira montagem

como o ponto de vista de um cineasta militante. A escolha das imagens – assim como seu excesso – nos faz intuir a urgência da montagem, pois naquele momento, era preciso olhar para aquelas imagens, mesmo que não fosse possível – tanto para o diretor como para o espectador – compreendê-las plenamente. 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).[25]

Desse modo, o intervalo temporal entre tomada e retomada, bem como os novos intervalos entre cada retomada demandam que Marker se engaje em uma nova reflexão sobre as imagens e sobre o momento histórico em que foram filmadas. Porém as imagens mantêm seu caráter lacunar e estas são lacunas dificilmente preenchidas: elas dizem respeito à passagem do tempo e ao modo precário como os vestígios são capazes de inscrever essa passagem. Daí a necessidade de retornar diversas vezes às mesmas imagens: a legibilidade, ela também, se revela precária e inacabada. Como consequência desse trabalho, o diretor acaba por criar uma memória militante, pois além de recolher imagens importantes de um período muito produtivo do cinema politicamente engajado, Marker atualiza essa memória e renova o sentido a cada vez que retoma as imagens, não as deixando cair no esquecimento, tampouco encerrar-se como fato.

Como vimos, já no intervalo entre as duas primeiras versões, o diretor realiza *Sem Sol,* em 1983, filme considerado como um retorno ao cinema pessoal, de tom ensaístico, sem, no entanto, abandonar o viés político. Nele, o diretor apresenta uma

[25] 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 veritable sens d'une image apparaît dans l'après-coup de son enregistrement" (DREYER, 2010, p. 53).

reflexão sobre a história e o tempo por meio da montagem de imagens de arquivo e de uma narração de cartas ficcionais escritas por um cinegrafista viajante. 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).[26]

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 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 a esse 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).

[26] 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).

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).[27]

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

[27] 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).

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 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.

Todos estes 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. Na contramão de uma distinção muito marcada entre um período militante e outro ensaístico na obra de Marker (distinção que encontra em *O fundo do ar é vermelho* seu momento de inflexão), acreditamos que este documentário articula primorosamente as duas dimensões – a militante e a ensaística – mostrando, afinal, como ambas são indissociáveis para se pensar toda a trajetória do diretor.

As mãos frágeis e o "carrossel da morte"

As primeiras imagens em todas as versões são de *O Encouraçado Potemkin* – em referência inicial tanto à revolução comunista, quanto à herança do cinema de Eisenstein, particularmente à montagem dialética – quando Marker indica, em montagem paralela, o contexto dos anos 1960, período que tratará mais frontalmente. Existem algumas subdivisões do filme, que se estabelecem de forma sutil, e que tomamos como blocos temáticos, mais ou menos delineados. Esses

blocos, no entanto, não parecem nascer de um gesto arbitrário e demasiado exterior do autor, respeitando o encadeamento e enredamento dos próprios acontecimentos históricos. Os temas tratados nos blocos são os mesmos nas duas versões, o que muda, de fato, é a forma de abordá-los. Num primeiro bloco temático, Marker toma a guerra do Vietnã como ponto de partida para diversas manifestações pela paz ao redor do mundo, sugerindo seu vínculo com a organização do movimento estudantil e o fortalecimento dos partidos comunistas.

Surge, nesse bloco, uma das primeiras diferenças mais marcantes entre as duas versões: após mostrar uma fala de Daniel Cohn-Bendit – um dos líderes do movimento estudantil na França – Marker monta uma sequência de imagens de marchas militares em La Paz, na Bolívia, em junho de 1967. A narração é descritiva, fazendo referências a Fidel Castro. Nas duas versões há imagens do livro de Régis Debray e de estudantes em bibliotecas. Na primeira versão, temos, a princípio, um comentário de Chris Marker (voz *over* 5), em que diz:

> Sobre os muros de La Paz, em junho de 67, vimos os "Viva Fidel", as foices e martelos e, também, os cartazes que exigiam a morte de Régis Debray, preso por suas relações com a guerrilha, que todos sabiam ser um filósofo e que acabara de escrever um livro publicado pela editora Maspero, Revolução na revolução?". (MARKER, 1978, p. 38-39)[28]

Logo em seguida, a voz é de François Maspero, em um comentário de autoria própria (como ressalta Marker em nota, no livro "*Le fond de l'air est rouge: textes et description d'un film de Chris Marker*") em que ironiza:

> Eu não penso que os livros que eu publico sejam bons. Seria formidável se publicássemos bons livros. Eu não seria o editor que eu sou, eu seria um instituto de estudos marxistas, que definiria todos os conceitos, cientificamente e teoricamente e que, uma vez definidos os conceitos, os utilizaria nesses livros que seriam uma perfeição e que eu te diga que não será preciso mais do que sacar um livro para que a revolução aconteça... seria maravilhoso!". (MARKER, 1978, p. 39)[29]

[28] No original: "Sur les murs de La Paz, en juin 67, on voyait des "Viva Fidel", des faucilles et des marteaux, et aussi des affiches qui réclamaient la mort pour un nommé Régis Debray, emprisionné pous ses rapports avec la guérrilla dont on savait qu'il étaient philosophe, et qu'il avait écrit un livre publié chez Maspero, *Révolution dans la révolution*?" (MARKER, 1978, p. 38-39)

[29] No original: "Je ne pense pas que les bouquins que je publie soient bons. Ça serait formidable si on ne publiait que des bons bouquins. Je ne serais pas du tout l'éditeur que je suis, je serais un institut d'études marxistes qui définirait tous les concepts, scientifiquement et théoriquement, et qui, une fois tout les concepts définis, les utiliserait dans des livres qui seraient une perfection que je te dis qu'il n'y aurait plus qu'à sortir le livre pour que la révolution soit faite... ce serait merveilleux! (MARKER, 1978, p. 39).

Eis aí a provocação de Maspero aos estudantes: a revolução, ele diz, precisa de algo mais do que livros para se fazer. As imagens são as mesmas, porém, na montagem de 1998 nos deparamos com outra narração:

> Dez anos depois, Daniel Cohn-Bendit diria sobre esse passado: "Era a revolta estudantil. Utopias revolucionárias às quais nenhuma chance poderia ser dada nesses países". Nunca esqueceremos como começou esse carrossel da morte. O atentado contra Rudi para os alemães. Para os franceses a condenação de Régis Debray na Bolívia. Eu estava lá. Vi os Viva Fidel nos muros de La Paz, foices e martelos e também cartazes pedindo a morte desse jovem filósofo teórico da guerrilha que publicara um livro intitulado Revolução na Revolução? Quase a mesma frase que Rudi. Esse livro cuja inspiração era atribuída a Fidel Castro circulou tanto por acampamentos quanto pelas livrarias europeias onde se reunia a literatura da nova esquerda e onde uma geração ia alimentar a sua fé revolucionária. Atenção, dizia Maspero. Ler não basta. Não imagine que apenas um livro comece a revolução.[30]

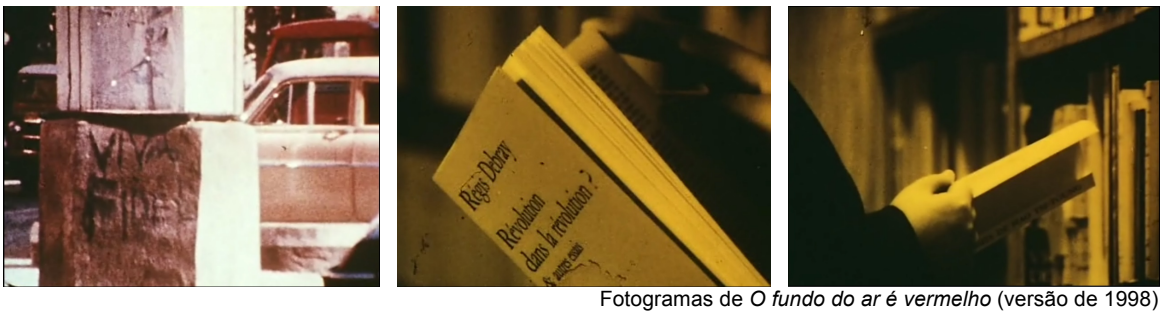
Essa mudança de uma versão para a outra do filme é significativa por duas razões: a primeira delas, como antecipamos, é o fato de que, enquanto a versão de 77 é mais longa (há mais imagens e os planos duram mais), na versão de 98 Marker acrescenta alguns comentários ao seu argumento. O início do comentário é bem parecido nas duas versões, trata-se de uma explicação do que se vê nas imagens, contextualizando-as: Marker informa que são de 1967 e faz a referência ao livro de Régis Debray, "Revolução na revolução?". A publicação recebe algum destaque nessa parte do filme, como emblema da utopia revolucionária e referência para os movimentos de guerrilha. Por outro lado, justamente por esse aspecto, foi criticado e desacreditado posteriormente. Seu lançamento ocorreu em 1967 e, na nota do editor da reedição de 1980, há um comentário que põe em perspectiva o momento da escrita do livro e o impacto que teve nos acontecimentos:

> Pouco a pouco se viu que "Revolução na Revolução era uma obra poética, mas cuja visão levava a uma interpretação inadequada da realidade latino-americana. Não que ela, em si, fosse a responsável pelos erros históricos dos combatentes que morreram e foram presos, torturados, e todo o repertório de eventos que se conhece. Mas – o quanto pode um livro –, este teve um peso nos acontecimentos. (DEBRAY, 1980, p. 4)

[30] É preciso esclarecer, aqui, que os nomes dos narradores da versão de 1977 foram retirados do livro "*Le fond de l'air est rouge: Textes et description d'un film de Chris Marker*", publicado em 1978. Entretanto, no decorrer desta pesquisa, não encontramos fonte semelhante, que esclarecesse quem são os narradores dos comentários acrescentados nas remontagens do filme, já que não há, no próprio filme, nenhuma informação ou indicação a esse respeito.

O livro, sabemos, representava uma ruptura com os partidos comunistas históricos e defendia a formação de uma vanguarda política revolucionária, que partiria para a luta armada. A teoria teve alguma influência na formação das guerrilhas na América Latina, que também serão importantes para Marker em sua retomada do período. Já na segunda parte do comentário da primeira versão, revela uma visão do momento do lançamento: no tom de sua fala é notável uma esperança revolucionária, por exemplo, quando menciona o momento em que os conceitos e ideais marxistas sejam incorporados e a revolução se torne, finalmente, possível. Há, porém, alguma ironia nessa fala.

Além disso, é significativo o fato de Marker acrescentar ao filme uma fala de Cohn-Bendit, já que se trata do principal líder do movimento estudantil em Paris dizendo que aquele desejo revolucionário de 1967 e 1968 era utópico. O acesso a essa fala do então estudante foi posterior, dez anos após sua primeira fala sobre os protestos de 1967 na Alemanha, tratando-se, portanto, de uma reflexão mais distanciada do acontecimento. O comentário de Marker, acrescentado à versão de 1998, marca a ideia de que a esperança revolucionária que se encontrava nos livros – como este de Debray e outros – teria que se deparar com a experiência histórica concreta: a luta, a violência da repressão, o "carrossel da morte" que se seguiria. Ler não basta, parecia avisar Maspero. Reafirma-se e sublinha-se, talvez, o sentido das mãos frágeis dos estudantes militantes, que percebem que a luta revolucionária concreta exige ir além dos livros.



Fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (versão de 1998)

O bloco seguinte – em ambas versões – traz como tema o comunismo nos países da América Latina. A figura de Fidel Castro, a partir daí, torna-se recorrente no filme, bem como as menções a Che Guevara. Ele termina com a captura e a morte de Che e um argumento conclusivo de Marker sobre o movimento estudantil e suas "mãos frágeis".

O trecho seguinte inicia-se com uma inscrição na tela: “Porque as imagens se põem a tremer?”, os cineastas comentam as imagens que produziram, referindo-se a possíveis defeitos nas câmeras que as alteraram. Uma delas está em câmera lenta, outra muito tremida e, mesmo inconscientemente, o sentido se altera a partir da falha técnica, pois, lacunar, a imagem do acontecimento não o explica, o que interfere na forma como o percebemos. Trata-se de um momento revelador da força testemunhal das imagens, pois aquilo que é enquadrado e o resultado de uma imagem falha, tremida, dá a ver a dificuldade e urgência do momento em que foi filmado. Ao escrever sobre o cinema militante francês dos anos 1960, Anita Leandro retoma esse trecho do filme de Marker:

> Colocar em evidência o tremor das imagens é a forma encontrada por Marker de tornar sensível o apelo distante da imagem de arquivo, abordada em seu filme como uma testemunha ainda viva do passado. Ao atribuir àquelas imagens o estatuto de um vestígio material da luta política, capaz de mediar uma atualização do passado, sem o recurso do discurso informativo, Marker homenageia o historiador do imediato que é o cineasta militante. (LEANDRO, 2010, p. 102)

A autora ressalta ainda que o tremor das mãos que filmam remete à gravidade do momento filmado e não a um problema estético. O gesto de Marker de retomar essas imagens tem como referência um “projeto comum de resistência por meio do cinema” (LEANDRO, 2010, p. 102). Montar essas imagens significa expor a multiplicidade dos pontos de vista nos momentos mais intensos de urgência e, ao mesmo tempo, de fragilidade.

Há um longo trecho, desde a morte de Che Guevara até as imagens de uma manifestação em Washington contra a guerra do Vietnã (originalmente, do filme *A sexta face do pentágono*, Chris Marker, 1968), em que todas as sequências são coincidentes nas duas versões. Porém, daí até o fim da primeira parte, há várias imagens que foram retiradas na remontagem, a começar por uma entrevista para a televisão com Alain Peyrefitte, ministro da educação na França em 1968, analisando o movimento estudantil. A montagem revelava, ali, certo distanciamento cínico do ministro, que ressaltava o caráter violento e deplorável das manifestações.

O trecho seguinte está nas duas versões: são imagens em câmera lenta da agressão de um policial a uma mulher e, logo depois, um retorno à entrevista de Peyrefitte, que se liga a outras imagens de manifestações com diferentes áudios de rádio e televisão, nos quais a mídia repercute as manifestações e a violência. Na

versão de 1977, vemos então muitas imagens de pessoas nas ruas, imagens das manifestações, muitas cenas noturnas, com pouca narração. Quando retorna, a narração é feminina, de Sandra Scarnati (voz *over* 4), que diz, lacônica e fragmentariamente, “nascimento de uma imagem”, ou “sob o pavimento...”. Já no filme de 1998, muitas dessas imagens, especialmente as noturnas, são retiradas do filme; o comentário assume tom conclusivo sobre a noite das barricadas, acenando ao mesmo tempo para um porvir.

Nas sequencias que abordam a noite das barricadas, em 10 de maio de 1968, em Paris, nota-se outra diferença significativa entre as duas versões. Na versão de 1977, há um longo trecho – cerca de dez minutos – de imagens desse acontecimento, enquanto, no áudio, ouvimos diversas gravações de rádio da data pedindo que os manifestantes não atravessem as barricadas; trata-se de um gesto de montagem de arquivos de imagem e de áudio. A maioria das cenas é noturna, há muita fumaça e tumulto entre manifestantes e policiais. São imagens feitas no calor das manifestações em que pouco se vê e se compreende, senão a própria circunstância do acontecimento em seu momento de emergência.



Fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (versão de 1977)

Já no filme de 1998, a maioria dessas imagens é suprimida e substituída por um comentário que, distanciado – porém não demasiadamente – descreve o que aconteceu naquela noite:

> E de repente, numa bela noite de primavera, nessa cidade que na véspera se achava calma e próspera, vimos barricadas, vimos carros em chamas, vimos burgueses nas janelas aplaudindo estudantes e insultando a polícia. Vimos aparecerem inscrições que se tornariam lendárias: “Sob os paralelepípedos, a praia”, “É proibido proibir”. Vimos a polícia perseguir manifestantes até dentro das casas, um prêmio Nobel acusando o ministro da Educação no rádio, e pelo rádio, justamente, toda a cidade e o país acreditaram que sua história estava se fazendo pelos choques ocorridos numa única pequena rua do Quartier Latin.

Aqui, novamente, o comentário parece se fazer em *mise-en-abyme*, como que num gesto autorreflexivo. Como se ele se fizesse sobre as imagens montadas da versão anterior, por um narrador mais distanciado. Não são as próprias imagens que vemos, mas sua descrição no comentário: o narrador se distancia por meio da terceira pessoa – a cidade e o pais "acreditaram", mas, ao mesmo tempo, se aproxima, por meio da primeira pessoa – "vimos".

A partir daí as duas versões trazem imagens do dia após a noite das barricadas, seguidas de cenas de manifestações em vários outros lugares do mundo, tais como Japão, Chile e Brasil. Até o fim da primeira parte ainda se notam diferenças entre as duas versões. Na mais antiga há mais imagens de entrevistas com operários e mais notícias de maio de 1968, ou seja, novamente, o filme se mostra mais colado ao transcorrer dos acontecimentos, à sua pluralidade interna e materialmente apreensível nas imagens e nas falas. É possível que Marker tenha suprimido essas imagens para ampliar o foco principal dos eventos de maio de 68 na França, estendendo-o a movimentos de outras regiões, tais como Venezuela, Cuba, Brasil, Tchecoslováquia, China etc. Forma-se assim um pensamento mais amplo sobre o crescimento dos movimentos sociais e do comunismo em todo o mundo, oferecendo ainda uma contextualização mais complexa para se pensar o caso específico da França.

Talvez, após os anos passados, as consequências do que aconteceu e a reflexão desenvolvida a partir daí sejam, para o diretor, mais importantes, de forma que, com os comentários acrescentados, a dimensão analítica ganhe maior ênfase. Concentrando-se na montagem das imagens, sem um argumento que as amparasse, a primeira versão se construía fortemente pela materialidade sensível das imagens. Ao substituir as imagens pelo comentário, Marker deixa mais claro seu ponto de vista, marcado por maior distância temporal em relação aos acontecimentos; produzidas no calor dos conflitos, as imagens são, agora, colocadas em perspectiva, ou mais ainda, revistas de uma perspectiva ligeiramente diferente, sutilmente deslocada.

Nas duas versões, a primeira parte do filme – *As mãos frágeis* – termina com um último bloco que mostra a destruição após a noite das barricadas, a ocupação da Sorbonne e a intensificação das greves na França.

Mãos cortadas, gatos e lobos

A segunda parte do filme – *As mãos cortadas* – começa por fragmentos de um cinejornal francês com imagens dos últimos dias de ocupação de Praga em 1945. Inicia-se então um bloco temático sobre a então Tchecoslováquia, com muitas referências ao stalinismo. Nesse trecho, diversas imagens são retiradas na remontagem, mas não há nenhuma alteração que nos pareça significativa em relação ao argumento do filme. São alguns planos, tais como imagens da ocupação em Praga, trechos de discursos de membros do Partido Comunista Francês sobre a Tchecoslováquia, imagens de Helsinque, dentre outras. Consideramos que não se trata de uma mudança significativa, pois são imagens que não acrescentam nenhum fato novo, apenas reforçam aquilo que já vinha sendo ali tratado.

O bloco seguinte trata do comunismo na China e do maoísmo. Há, em seguida, imagens de um encontro entre Mao Tsé-Tung e Georges Pompidou (presidente da França entre 1969 e 1974). Marker passa a se dedicar então ao fim do governo de Charles De Gaulle, ao referendo que levou à sua renúncia, incluindo entrevistas com operários e membros do Partido Comunista Francês sobre o assunto. Frente à renúncia de De Gaulle, a hipótese a ser enfrentada pelo filme é a necessidade de "união da esquerda". Também nessa passagem, após um trecho de imagens de velórios que homenageia alguns dos militantes mortos no período tratado no filme, há uma redução nas imagens da primeira para a segunda versão – foram retiradas, em sua maioria, imagens de uma assembleia de operários. Essa redução poderia se justificar pela tentativa de Marker de descentralização em relação ao contexto francês. Por outro lado, poderia ser também um gesto de aproximação da homenagem aos militantes mortos com as imagens do velório de Georges Pompidou, que virão em seguida, marcando bem a diferença entre as situações.

A última imagem, que está no filme de 77 e não no de 98, é de 5 de abril de 1972, da greve de operários de uma companhia elétrica em Saint-Brieuc, na França. Daí em diante, as imagens e a forma como são organizadas são idênticas em ambas as versões, havendo porém mudanças nos comentários.

A sequência seguinte refere-se a 6 de abril de 1974, data do velório de Georges Pompidou, inserida no filme de modo a indicar que a morte do político tenha gerado receio nos chefes de estado de que um governo de esquerda se

instalasse na França. Em seguida, vemos imagens da cidade de Ypres, onde anualmente se realiza uma "*Cat parade*". Em montagem associativa, paratática, as imagens mostram gatos e pessoas em convulsão: são os habitantes de Minamata que consomem água envenenada de mercúrio pela Companhia Chisso. Nas sequências seguintes, as imagens são as mesmas para as duas versões: trata-se de um encontro de acionistas da Chisso em Osaka no dia 28 de novembro de 1970. A população invade o encontro em protesto. À versão de 1998, acrescenta-se o seguinte comentário:

> Por toda parte, a luta contra os poderes organizados e tradicionais encontrou o fracasso, a repressão. Então, outras formas de ação aparecem, mais diretas, mais locais, nascidas de uma situação concreta. Não se trata mais de tomar o poder num futuro longínquo mas de se opor ao poder no mesmo local onde ele se opõe a você. Em Minamata, os habitantes se cotizam para comprar ações da Chisso e durante a assembleia de acionistas em Osaka eles estão lá para atacar.

Mais uma vez, no filme de 1998, o argumento parece explicitar, com maior ênfase, uma mudança no caráter do poder e nas formas de combatê-lo (mais diretas, mais locais). Acena-se para uma mudança no caráter mesmo da luta de esquerda: se "não se trata mais de tomar o poder num futuro longínquo mas de se opor ao poder no mesmo local onde ele se opõe a você", reduz-se a distância de sua reivindicação utópica, que ganha modulação concreta, ligada à vida das comunidades e à maneira como a companhia as afeta.

Logo em seguida, a América Latina volta a ser o tema central com depoimento de Douglas Bravo – guerrilheiro venezuelano – sobre seu projeto de revolução comunista na Venezuela. Há um trecho sobre a consolidação do poder de Fidel Castro em Cuba, bem como a repercussão desse processo nos Estados Unidos. O último exemplo do filme é o de Salvador Allende, no Chile. Dele vemos a primeira imagem como presidente, um longo discurso – sem cortes – para trabalhadores da estatal Sumar em setembro de 1972 e, logo depois, a sua última imagem, em 11 de setembro de 1973, quando acena para as pessoas da sacada de um prédio, antes de falecer. Todo esse trecho é exatamente igual nas duas versões do filme. Temos então as imagens do discurso de Beatriz Allende, filha de Salvador Allende, em Havana, ainda em setembro de 1973. Ela está atrás de um púlpito, com a cabeça baixa, de modo que mal veremos o seu rosto. Sentado ao lado dela está Fidel Castro. Há um corte e vemos em uma imagem aérea a multidão que a escuta.

Fala sobre o pai e transmite dele uma mensagem: “Diga a Fidel que cumprirei o meu dever”. Muito aplaudida ao terminar o discurso, Beatriz será filmada em plano fechado. A cabeça continua baixa e sua expressão séria permanece. As imagens são as mesmas, mas na versão mais recente tem-se a importante atualização, com o fato ocorrido já no fim de 1977, indicado pela legenda: “No dia 12 de outubro de 1977, Beatriz Allende se suicidaria em Havana, como seu pai no Chile, quatro anos antes”. Aqui, com clareza, a imagem de arquivo transforma-se no momento da retomada, sua percepção – e os afetos que provoca – vinculando-se fortemente ao contexto de reutilização. Neste momento do filme, a inscrição na tela confere tom grave e melancólico ao discurso de Beatriz Allende: como se, por conta dessa breve alteração, toda a história ganhasse uma outra modulação, outra tonalidade, a morte antecipada pela inscrição sobre a imagem. O discurso continua, seguido por imagens em câmera lenta de Allende, encerrando assim o último bloco temático do filme.

As imagens que se seguem são a conclusão de *O fundo do ar é vermelho*: comemorações do primeiro de maio de 1977 em vários locais, imagens das greves, e, logo após, um depoimento de Maria Augusta Carneiro, a brasileira libertada pela ditadura por ocasião do sequestro do embaixador dos Estados Unidos. As imagens são do filme *On vous parle du Brésil: Tortures*, filmado em quatro de setembro de 1969 em Cuba. Retorna-se às imagens de greves e protestos. Vemos ainda cenas de uma exposição de tanques militares e assim a última sequência do filme: lobos correndo, alvejados por tiros disparados de cima de um helicóptero. Essa é a sequência que encerra os dois filmes. Porém, na edição de 1998, há um comentário conclusivo, em tom poético – inserido em 1993 – que remete a diversos acontecimentos posteriores a 1977 e que marca, definitivamente, a diferença entre as duas versões, a dobra de uma sobre a outra:

> Imagine agora que quem fez essa montagem em 1977 de repente tenha a oportunidade de ver essas imagens anos depois. Poderia ser, por exemplo, 1993, 15 anos depois, o espaço de uma juventude, a idade que tinham vários dos heróis desse ano lendário: 1968. Poderíamos meditar sobre esse tempo que passou e medir as mudanças com um instrumento simples, enumerando as palavras que não fariam sentido nos anos 60: Palavras como *boat-people*, AIDS, tatcherismo, aiatolá, territórios ocupados, Perestroika, coabitação, ou essa sigla que substituiu a URSS e ninguém consegue pronunciar: C.E.I. A poderosa e temida União Soviética deixara de existir. A motivação dessa transição havia sido “Direitos Humanos” e agora era a “economia de mercado”. O terrorismo substituíra o comunismo como encarnação do mal absoluto. Ainda nem se compreendia que em

> certa época não era tão errado sequestrar o embaixador dos EUA para libertar uma brasileira dos seus carrascos.

Há aqui uma interrupção no comentário para a inserção de um pequeno trecho do depoimento de Maria Augusta Carneiro Ribeiro, líder estudantil carioca, para o filme *On vous parle du Brésil: Tortures*, sobre a tortura que sofreu durante a ditadura no país. Em seguida, a narração continua:

> Hoje, o Brasil é uma democracia, o Chile também, até certo ponto. O sonho comunista implodiu. O capitalismo ganhou a batalha, senão a guerra. Mas uma lógica paradoxal faz com que inimigos do totalitarismo soviético, homens dessa nova esquerda a quem este filme é dedicado, tenham sido levados no mesmo turbilhão. Revanche dos stalinistas. Sua oposição de esquerda morreu com eles. Estavam ligados, como escorpião e tartaruga. Lembrem-se de Orson Welles. Era o seu caráter. Nosso autor ficaria maravilhado com os recursos da história que tem mais imaginação que nós. Ele pensaria no fim do filme como concebera em 1977, quando comparava o tráfico de armas das grandes potências a estes caçadores que devem manter a pequena população de lobos. Adivinhem quem elas armam hoje. Um consolo, entretanto: 15 anos depois ainda havia lobos.



Fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (imagens presentes nas duas versões)

No comentário final, Marker faz um apanhado dos acontecimentos históricos posteriores a 1977, não só atualizando sua reflexão, mas marcando a separação que a história produz, que impõe também mudanças em sua legibilidade. O narrador refere-se a quem montou o filme de 1977 na terceira pessoa (“nosso autor”), indicando que não é mais aquele militante de 15 anos antes: sua militância, contudo, não deixa de existir, ela se renova, a cada retorno ao filme: o distanciamento entre a primeira e a terceira pessoa, faz com que a experiência de uma se renove com o olhar reflexivo da outra. Não sabemos, exatamente quem narra a sequência, mas sabemos que a autoria do comentário é de Marker. Esse mesmo recurso foi utilizado

em *Sem sol*, quando criou um personagem *alter ego*, Sandor Krasna, um cinegrafista viajante. No argumento, algo pessimista, ele diz que o "capitalismo ganhou a batalha, senão a guerra", ou seja, o desejo revolucionário, vinculado ao sonho comunista, presente no filme de 1977, teria sido derrotado. O mesmo turbilhão levou stalinistas e seus críticos, ligados como "escorpião e tartaruga". Por outro lado, Marker toma distância do próprio pessimismo para dizer que "15 anos depois ainda havia lobos": como se, a despeito das derrotas e frustrações da esquerda, ela estivesse viva, tão viva quanto as vidas daqueles que, ainda hoje, lutam, ainda que pareçam ser outras as formas desta luta.

Essa aposta de Marker na figura dos lobos (a despeito da forma violenta como são assassinados nas imagens), nos lembra o célebre texto de Deleuze e Guattari (1995), "1914 – Um só ou vários lobos?", no qual se referem a um sonho de um dos pacientes de Freud: o Homem dos lobos. No sonho, ele vê "seis ou sete lobos" sentados em cima de uma árvore observando-o. Deleuze e Guattari divergem da interpretação de Freud, que não considerou o número de lobos como condição de um "devir-lobo". Afinal, "não se pode ser um lobo, mas sempre oito ou dez lobos, seis ou sete lobos. Não seis ou sete lobos você, sozinho, mas um lobo entre outros, junto com seis outros lobos" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, s/p.). O lobo, portanto, sempre existe na e em relação à matilha. A aparição dos lobos nos religa à multiplicidade – ao sonho coletivo, heterogêneo e polifônico – presente nos arquivos e que o filme procura preservar na montagem. Os lobos são sempre multiplicidade, devir, mobilidade. Ressurgem, em matilha, onde menos se espera.

1.3 Uma versão definitiva

Ao se debruçar sobre as imagens de *O fundo do ar é vermelho* por quatro vezes em momentos distintos e sob diferentes demandas, Chris Marker demonstra levar a sério a necessidade de rememoração dos acontecimentos passados. A partir do repetido gesto de retomada, ele cria um processo de rememoração que não se encerra na primeira montagem e, com isso, permite que o espectador também retome e elabore o acontecimento. O espectador é convidado a olhar as imagens novamente, e a renovar sua compreensão dos acontecimentos a partir das mudanças históricas do período, mas também, a partir da transformação na forma como Marker olha as mesmas imagens. Isso acontece pois há um corte no excesso

de imagens do filme de 1977, mas, principalmente, pelo acréscimo de comentários e pela mudança no tom de alguns deles que, como vimos, tornam-se mais reflexivos – reflexividade que, em Marker, ganha sempre inflexão poética.

Na introdução ao curta-metragem *Junkopia*, que realizou em 1981, Marker se refere a *O fundo do ar é vermelho*, dizendo que o comentário funciona como um guia, porém é a montagem que cria a abertura necessária para que o espectador crie o seu próprio comentário em torno das imagens. Portanto, na montagem está não só o gesto de rememoração de Marker, que a partir do seu próprio olhar sobre a história organiza as imagens de modo bem particular; mas também o inacabamento (ou mesmo, a construção de um inacabamento).

O que as remontagens de *O fundo do ar é vermelho* nos mostram é que os acontecimentos históricos posteriores a 1977, tais como a queda do muro de Berlim em 1989 e o fim da União Soviética em 1990, incidem no rumo dos argumentos. Além disso, se para o diretor a montagem é uma forma de permitir que o espectador desenvolva um pensamento sobre as imagens, as diferenças de uma versão para a outra revelam talvez uma tomada de posição mais clara e enfática de Marker. Isso não significa que a última versão porte um sentido mais definido ou fechado, longe disso. Trata-se apenas de constatar que, da primeira à última versão, um filme dobra-se reflexivamente sobre o outro. Essa dobra reflexiva se deve, ao mesmo tempo, à distância temporal e ao tom do argumento, que parece assumir, também ele, os efeitos discursivos da distância.

Outro aspecto fundamental é um gesto autoral mais enfático de Marker, o que revela sua mudança de perspectiva como cineasta e militante. A força das imagens e da tomada permanecem; porém, o comentário ganha maior importância e isso pode ser atribuído à guinada a um tom mais pessoal que vemos em filmes como *Sem sol* e *Elegia a Alexandre*. Mas isso não permite dizer de uma ruptura, como se o cineasta – ensaísta – de traço “autoral” tivesse se separado do cineasta militante. Antes pelo contrário, o ensaísta parece ainda se alimentar dos interesses que moviam o militante, mantendo suas urgências, mas agora também colocando-as em perspectiva, em uma leitura retrospectiva e reflexiva.

Escolhemos tomar como objeto central desta tese a versão mais recente do filme, de 1998. Essa escolha só foi possível após comparar as montagens e detectar as mudanças mais significativas após o intervalo entre elas. O objetivo de nossa pesquisa 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, ano seguinte ao lançamento do filme, 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).[31] Em um comentário 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. Assim, as retomadas do filme vão muito além, como o próprio diretor reforça em 1979,[32] quando retorna pela primeira vez às imagens, e precisa diminuir a duração de 240 para 180 minutos:

> (...) é que depois de ter trabalhado com consciência, não somente na redução do filme para as três horas desejadas, mas sobretudo na elaboração de um comentário mais adaptado a uma audiência alemã [...] eu constatei, com desolação, que toda essa parte do meu trabalho, aparentemente, nunca atingiu seu destinatário. Confesso que não posso explicar como essa desaparição pôde se produzir fisicamente [...] já que, desde o princípio, entendia-se que tratava-se do objeto da operação e não de uma simples série de cortes, mas de uma versão inteiramente repensada e reformulada para atender a um objetivo. (MARKER *apud* PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p)[33]

Em sua fala, Marker reafirma que, ao longo dos anos, ao reformular o filme, era possível repensar os acontecimentos de que ele trata. Acreditamos, portanto, que na versão de 1998 o diretor atinge um amadurecimento político em relação à época, que o permite determinar que aquela seria a última e definitiva versão, tanto para o público francófono quanto para o público estrangeiro. Trata-se, então, de um filme-processo que, finalmente, teria chegado a um resultado final (que abriga em

[31] No original: "un film de montage concernante les sept derniers années, et particulièrment sous l'angle des modulations et métamorphoses du thème révolutionnaire dans le monde actuel" (MARKER *apud* PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p).

[32] Nessa ocasião, a pedido de uma emissora alemã, Marker retorna ao filme pela primeira vez, porém, a segunda versão do filme só é lançada dez anos mais tarde, em 1988, em comemoração aos 20 anos do maio de 1968.

[33] No original: "c'est que après avoir travaillé avec conscience, non seulement à la reduction du film aux trois heures souhaités, mais surtout à l'elaboration d'un commentaire plus adapté a une audience allemande […] j'ai constaté avec desolation que toute cette part de mon travail n'avait appaerment jamais atteint son destinataire. J'avoue que je ne m'explique [pas] comment cette disparition a pu, physiquement, se produire […] puisque dès le début il était bien entendu que c'était lá l'objet de toute l'operation: non pas une serie de coupures, mais une version entièrement repensée et reformulée pour attaindre son but" (MARKER apud PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p).

seu interior traços das mudanças entre uma e outra versão). Mas, se aqui a concepção de história é aberta e inacabada, quem o saberá?

2 CINEMA E MILITÂNCIA: “O POEMA CINEMATOGRÁFICO”

Sem perder de vista o cinema militante de Chris Marker e, mais especificamente, *O fundo do ar é vermelho,* façamos uma breve genealogia – sempre inacabada – acerca das formas como a política se manifesta no cinema. Nesse capítulo buscamos fazer um recorte histórico acerca do cinema político e militante – cinema combativo – que nos permita compreender o contexto no qual se insere e com a qual dialoga boa parte do trabalho de Chris Marker e, mais especificamente, certo espírito de uma época que motivou a realização de *O fundo do ar é vermelho*. Não é nosso objetivo dar conta de toda a produção cinematográfica em um extenso período, mas de buscar, em situações específicas, as iniciativas que contribuíram para um pensamento a partir do qual Marker formulou suas questões ao realizar seus trabalhos. Trata-se, portanto, de mapear afinidades e especificar, em alguma medida, a própria matéria – os arquivos – que constituem *O fundo do ar é vermelho.*

De fato, o filme de Chris Marker parece manter um duplo diálogo com a tradição do cinema militante e engajado. De um lado, ele abriga, como matéria de montagem, uma gama ampla de filmes militantes, que abarcam longo arco temporal. De outro, a montagem do filme parece debitária – incorporando e deslocando – uma série de estratégias de outros cineastas, com assumida herança do cinema russo, de Serguei Eisenstein a Alexandre Medvedkine. O próprio filme nos oferece então pistas, mais ou menos explícitas, dos diálogos e influências que atravessam a obra de Marker, que reaparecem, em inflexão particular, por meio da montagem.

Nesse capítulo, pretendemos seguir alguns rastros, na tentativa de compor uma genealogia do cinema político, mais estritamente, do cinema militante e engajado, tendo em vista as afinidades – diretas ou indiretas, explícitas ou implícitas – que mantém com o trabalho de Chris Marker. A genealogia é cruzada e demonstra que aquilo que se forjou a partir dos anos 1960 estava ligado a preocupações estéticas e políticas de outrora. O debate, nos lembra Stoffel Debuysere, não era inteiramente novo.

> Debates sobre o cinema como forma de intervenção política tinham sido travados desde a ascensão do cinema soviético como consequência da revolução bolchevique – quando Lenin comentou que o cinema era ‘a mais

> importante forma de arte' – e tinha ressurgido em diversos outros momentos, ao menos, no ápice da aliança da Frente Popular Internacional, quando cineastas como Jean Renoir e Joris Ivens foram arrebatados por seu próprio entusiasmo pelos ideais comunistas a luta contra o fascismo, e depois da Segunda Guerra Mundial, no contexto da reconstrução da Itália e da revolução em Cuba. (DEBUYSERE, 2014, s/p.)[34]

O autor explica que o cinema militante se popularizou nos anos 1960 e colocou a câmera no centro das lutas políticas. O que se desenvolve a partir daí é uma discussão – essencial a esse trabalho – sobre como produzir os filmes, como montá-los e distribuí-los e coletivizá-los. As perguntas que urgem: o que pode o cinema diante da política e da história? Quais respostas ele pode dar quando chamado a participar das lutas revolucionárias?

2.1 Cinema russo e vanguarda: as lições de Eisenstein, Choub e Medvedkine

Tomaremos, a princípio, as vanguardas dos anos 1920 como marco incontornável para o desenvolvimento de um pensamento sobre o cinema político. Na sequência da Revolução de 1917 na Rússia, a estatização do cinema possibilitou, por um lado, uma reinvenção radical da linguagem cinematográfica expressa, de modo particular, na montagem; por outro, em momento posterior, submeteu a produção às demandas instrumentais referentes às disputas políticas de natureza ideológica. "Tal como a revolução, o cinema conheceu uma fase de explosão criativa e um posterior fechamento de horizontes" (SARAIVA, 2006, p. 109-110).

No primeiro filme de Sergei Eisenstein, *A greve* (1925), o diretor não reconstitui nenhuma greve em específico, mas desenvolve uma análise sobre este "momento privilegiado de autoconsciência proletária" (SARAIVA, 2006, p. 120). O gesto político (didaticamente político) de montagem, como sabemos, revela-se fortemente nos momentos finais do filme em que, através de uma construção metafórica, na montagem, o massacre dos trabalhadores é associado às imagens do sacrifício de um touro no matadouro. Já em sua obra célebre, *O Encouraçado*

[34] No original: "This challenge was not entirely new. Debates on cinema as a possible form of political intervention had been raging ever since the rise of the Soviet Cinema in the aftermath of the Bolshevik Revolution – when Lenin commented that cinema was 'the most important art form' – and had resurged at various times, not in the least at the pinnacle of the Internationalist Popular Front alliance, when filmmakers such as Jean Renoir and Joris Ivens were swept up in their own enthusiasm for communist ideals and the fight against fascism, and after World War II, in the context of reconstruction of Italy the revolution in Cuba" (DEBUYSERE, 2014, s/p.).

Potemkin, do mesmo ano, nota-se uma mudança significativa de estilo, em uma narrativa linear de apelo emocional mais evidente. Baseado em fatos reais, o filme narra um episódio específico, tomando-o como metáfora de um processo mais amplo da revolução dos trabalhadores. O estilo de montagem se mantém, perpassando estruturalmente todo o filme e criando ainda choques para o espectador, submetido ao *telos* ideológico; enquanto *A greve* se construía por meio de uma narrativa reiterativa (organizada por "motivos": o círculo, a água...), *O Encouraçado Potemkin* se aproxima de certas estratégias melodramáticas ao enfatizar a continuidade narrativa.

O conhecido embate entre Eisenstein e Vertov, nos anos 20, pode ser lido por suas implicações não só estéticas, mas também políticas. Enquanto Eisenstein buscava "incorporar, de forma revolucionária, o passado burguês da cultura" (SARAIVA, 2006, p. 133), Vertov via na revolução a possibilidade (e a necessidade) de recomeço, o que o levou a uma produção mais contundente em seu questionamento das bases burguesas da linguagem cinematográfica. Dziga Vertov também desenvolveu um cinema ideológico, buscando porém uma estilística de ruptura que, para ele, exigia a recusa à encenação, contrapondo-se frontalmente ao que chamava de "velhos filmes romanceados" (ALBERA, 2011). Seus filmes eram considerados experimentos vertiginosos e, baseados na reivindicação do cine-olho, consistiam em uma negação da mera reprodução da aparência. Importante, nesse ponto, a diferenciação vertoviana entre *kinematograf* e *kinematografya*, ou seja, entre o cinematógrafo – o cinema como máquina – e a cinematografia – uma visão construtivista do mundo. O princípio do cinema construtivista, como nos explica François Albera (2011), era capturar a vida, para em seguida organizá-la e, por fim, mostrá-la na tela. Segundo o autor, "essa "*kinematografya*" organiza, constrói o material registrado por intermédio da montagem, mas essa montagem – oposta ao registro mecânico – não deve manipular o material, deve revelá-lo, torná-lo legível, inteligível" (ALBERA, 2011, p. 215).

Para Eisenstein, a lógica construtiva do cinema relaciona-se fortemente à *mise-en-scène*, entendida como a organização dos fragmentos a partir de um cálculo consciente, que visa mobilizar o espectador. A associação deveria ser feita de maneira apropriada, para que um objetivo final – de natureza evidentemente política – fosse alcançado. O cinema de Eisenstein, como caracterizou Albera, tinha tarefas políticas a cumprir, e tais tarefas se resumiam às seguintes questões: "o que

filmar? como? com que objetivo?" (ALBERA, 2011, p. 217). São questionamentos essenciais, pois nos revelam que o caráter político do cinema de Eisenstein estava, de modo primordial, na sua montagem, ou seja, na forma do filme, mas, também, em sua *mise-en-scène.* Ali, as duas operações são indissociáveis, uma vez que, para Eisenstein, a encenação é parte essencial da montagem de atrações, ou seja, uma construção de cena feita de modo a conduzir o olhar do espectador, que seria aliada à forma de articular essas imagens – as atrações – na montagem. Assim o gesto político do filme encontra na montagem de atrações seu encaminhamento, seu procedimento, sua estratégia instrumental. Albera explica que: "No cinema, não apenas o "mundo visível" não nos é dado como tal, e sim sua "correlação semântica" (...), mas esta última se constrói na cabeça do espectador em função dos estímulos que o filme lhe oferece" (ALBERA, 2011, p. 240). Da afirmação, o autor retira duas consequências: a primeira delas é o fato de que o filme, para Eisenstein, não é apenas um texto autossuficiente que o espectador contempla passivamente, ele produz, no momento da projeção, "choques emocionais"; a segunda é a de que esses choques não são apenas resultados da recepção do filme, ao produzi-los será preciso fortemente levar em consideração a realidade histórica e social em que ele se situa.

Para além do embate estético e político entre Eisenstein e Vertov, encontra-se a obra, menos conhecida, de Esther Choub, que se insere tanto no pensamento quanto na prática cinematográfica do período. De acordo com François Albera (2008), a cineasta ocupava um dos pontos extremos da vanguarda russa: "Mais que Vertov, que é o arauto do filme sem ator, sem cenário, sem *mise-en-scène* (...), ela desenvolve essa tendência a um ápice ao não trabalhar com nada mais além de materiais preexistentes, que ela monta" (ALBERA, 2008, p. 20).[35] Choub começou sua carreira como (re)montadora de filmes estrangeiros que, para serem exibidos na URSS, precisavam de "modificações ideológicas de montagem". Albera enfatiza que a montagem era crucial nesse período, não apenas como um procedimento estilístico, mas como princípio de construção de um texto, e Esther Choub levava a sério essa importância em seu trabalho com os arquivos.

[35] No original: "Plus que Vertov qui est le héraut du film sans acteur, sans scénario, sans mise-en-scène (…), elle pousse ce parti pris à son comble en ne travaillant que sur des matériaux préexistants qu'elle assemble" (ALBERA, 2008, p. 20).

Assim como *Outubro,* de Sergei Eisenstein (1928), o filme mais conhecido de Choub, *La chute de la dynastie Romanov* (1927), foi encomendado pelo governo, em função da comemoração dos dez anos da revolução de 1917. O filme faz parte de uma trilogia – com *Le grand chemin* (1927) e *La Russie de Nicolas II et de Leon Tolstói* (1928) – e consiste em uma reunião de arquivos de imagens da família Romanov encontrados por Choub em um trabalho extenso e minucioso de pesquisa. A utilização que a cineasta faz dos arquivos se distingue muito daquele do cinema de atualidades, pois extrapola o uso meramente ilustrativo das imagens: há nesse caso uma preocupação com a valorização do arquivo como documento histórico. Trata-se, então, de um estilo de montagem que se difere da tradicional montagem soviética, já que, para além do fragmento, preza pela duração das imagens, valorizando a força de aparição do documento. Ainda que se apoie no princípio construtivo da montagem, Choub acredita que o material de arquivo não pode ser por ela "deformado", respeitando por isso suas durações.

Chris Marker foi, em certo sentido, herdeiro da montagem do cinema russo, tanto no que diz respeito à montagem dialética de Eisenstein quanto no trabalho com os arquivos para uma produção de "legibilidade", como fez Choub. Isso fica explícito quando, em *Elegia a Alexandre* (1992), retoma imagens de dois dos filmes desse período: *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) – são imagens da escadaria de Odessa que veremos mais tarde em *O fundo do ar é vermelho* – e *La chute de la dynastie Romanov* (1927). Ao fazê-lo, Marker se torna, nos termos de Rancière, um "poeta do poema cinematográfico": ao, por exemplo, combinar os planos do Potemkin aos passantes que descem hoje as mesmas escadas, ele "faz com que sintamos o extraordinário artifício da câmera lenta eisensteiniana que dramatiza, em 7 minutos, a descida em alta velocidade de uma escada que um passante normal desceria em 90 segundos". (RANCIÈRE, 2013, p. 163)

Elegia a Alexandre homenageia – mas vai muito além de uma homenagem – outro cineasta russo, menos conhecido, cuja influência Marker não deixa de explicitar, a saber, Alexandre Medvedkine. É claro que há neste filme diversas imagens das obras de Medvedkine. Além disso, há entrevistas com o diretor, imagens de seu túmulo e, no comentário, um tom ao mesmo tempo engajado – pois trata-se de uma obra cujo engajamento é inspirador para Marker – e pessoal – pois construído através de cartas ficcionais de Marker, endereçadas a Medvedkine e nunca enviadas, revelando uma relação de proximidade. Como bem descreve ainda

Rancière (2013), Marker reinsere as imagens do passado na “prosa do presente”. Ou, inversamente, parte de cenas atuais para acessar a “história do imaginário de um povo”.

O trabalho de Alexandre Medvedkine é essencial para pensarmos o cinema militante: em gesto de engajamento e desejo de intervenção direta no curso da realidade, ele inventou, em 1932, o *Cine-Train*, um estúdio de cinema dentro de um trem, por meio do qual percorreu a União Soviética para filmar curtas-metragens que mostravam as condições de vida dos trabalhadores ou debates entre seus representantes. Paul Douglas Grant (2016) explica que ele tinha o apoio do comitê central do partido comunista, que cedeu três vagões em desuso. Medvedkine transformou os vagões em salas de edição e exibição. Por 280 dias, o *Cine-Train* viajou por regiões da Ucrânia e da Caucásia, produzindo filmes sobre a vida dos operários de fábricas, mineiros, fazendeiros e camponeses. Tratava-se muito diretamente de colocar o cinema a serviço de auxiliar na criação de “um tipo de socialismo imediato” (GRANT, 2016, p. 120).[36]

Ainda sobre a produção do *Cine-Train*, Jacques Rancière (2013) lembra que eram “imagens implacáveis de barracos desolados, de pátios com árvores mortas e de comitê de burocratas” que “foram guardadas em arquivos onde os pesquisadores acabaram de encontrá-las” (RANCIÈRE, 2013, p. 164). Ou seja, seu cinema foi produzido de forma obscura e precária na época e acabou por adquirir valor histórico apenas posteriormente.

> Medvedkine passou a vida, o século, tentando fazer desse século e da terra soviética o tempo e o lugar da encarnação da palavra de Marx. Passou-os fazendo filmes comunistas, devotados ao regime e a seus chefes, e que estes, no entanto, não deixaram que o povo soviético visse. (RANCIÈRE, 2013, p. 163-164)

Após o período do *Cine-Train*, Medvedkine realizou dois longas-metragens de ficção: *Le bonheur* (1934) e *La fabuleuse* (1936). Considerado o filme mais importante do diretor, o primeiro possui uma estética cômica e surrealista como forma de ressaltar a “política de coletivização agrária”. O filme, porém, foi proibido e, por isso, o trabalho de Alexandre Medvedkine permaneceu pouco conhecido, tendo sido rememorado de forma contundente em dois documentários realizados por Chris Marker para homenageá-lo: *Le train en marche* (1971), sobre o cine-trem e, *Elegia a*

[36] No original: “a kind of immediate socialism” (GRANT, 2016, p. 120).

Alexandre (1992), por ocasião da morte de Medvedkine. Foi homenageado ainda antes destes filmes, quando, nos anos 1960, os operários de Besançon, junto a Marker, batizaram seu coletivo proletário de cinema como *Groupe Medvedkine*.

Diante das proibições e da má aceitação de seu ponto de vista político e de sua forma de fazer cinema pelo governo, Medvedkine acabou abrindo mão de seus filmes para realizar trabalhos secundários, que ilustravam as glórias de Stalin ou denunciavam o comunismo chinês. Como em outros casos conhecidos, a trajetória de Medvedkine é emblemática da forte influência do estado na produção cinematográfica, algo que se acirrou em momentos tardios deste cinema. Ela nos mostra ainda como a história – entrelaçada às imagens do cinema – não precisa ser contada de forma linear, já que posteriormente sua obra – aquela que foi ocultada pela propaganda – será redescoberta e retomada. Mais do que uma homenagem, *Elegia a Alexandre* é, nos termos de Rancière, uma "ficção da memória", que torna entrelaçados e indissociáveis a história do comunismo e o cinema.

2.2 Cinema de combate, cinema coletivo

Para Nicole Brenez (2007) – pesquisadora que vêm se dedicando a investigar a relação entre engajamento político e invenção formal – a origem do cinema de contra-informação vincula-se ao cinema de vanguarda. Como se sabe, o termo vanguarda foi apropriado do vocabulário militar e, de modo geral, diz respeito a uma técnica de antecipação de risco que alimenta um prestígio heroico, remetendo ao desconhecido. Trata-se de um conceito largo de definições militares, filosóficas, artísticas e históricas. Tal termo foi institucionalizado no século XVIII, por ocasião da Revolução Francesa, e sua apropriação pelo campo da estética – que nos interessa mais especificamente – ocorre em torno de 1820, nos círculos saint-simonianos, nos quais se afirmava que a arte deveria ser a vanguarda da sociedade.

> O princípio de uma vanguarda esclarecida, combatente no terreno da arte da forma como lutam os guerreiros melhor formados e mais decididos que o resto da tropa não deixará de ser reativada no século XX: os valores revolucionários, mas também os modelos insurrecionais concretos, elaborados por Blanqui, Bakounine, Marx, Engels, Lênin, Mao, Giap, Guevara, inspiraram a prática de diversos cineastas que as transpõem para o campo da estética. (BRENEZ, 2007, p. 4)[37]

[37] No original: "Le príncipe d'une avant-garde éclairée, combattant sur le terrain de l'art à la manière de guerriers mieux formées et plus décidés que le reste de la troupe, ne cessera d'être réactivé au

De acordo com Patrícia Falguères (*apud* BRENEZ, 2007), a vanguarda concerne a uma série de invenções formais que endossam a capacidade de uma obra revolucionar sua própria disciplina. Para Brenez, o artista de vanguarda assume como missão social a transmissão de palavras de ordem revolucionárias, tantas vezes vinculadas à luta proletária. Nesse domínio, o cinema passa a desempenhar papel essencial.

As imagens, nos diz a historiadora, começam a ser produzidas para atender a interesses políticos e militares, como forma de controle e rentabilização dos corpos, como em filmes de propaganda de Estado, por exemplo. Em resposta, surge uma concepção crítica ao papel do artista, através de iniciativas que reinscrevem o cinema em outro lugar na história das ideias. O trabalho do artista de vanguarda consiste em expor e fazer circular ideias e formas que possam confrontar o desconhecido, o impensável, o inadmissível, para, desse modo, renovar os sentidos da arte (e do contexto em que se faz). “Um filme não é revolucionário porque trata da revolução, mas porque ele revoluciona alguma coisa do mundo: uma situação concreta, a organização das ideias, a resignação a um limite, (...)” (BRENEZ, 2007, p. 11).[38]

O cinema de vanguarda, portanto, não é definido por sua origem econômica, ou por sua plataforma doutrinal, nem por uma estética singular. Para um artista de vanguarda, o sentido da arte está em recusar, contestar, pulverizar os limites do simbólico, acionando, afinal, uma forma de intervenção no real. Essa intervenção se opera nos modos de formalização propostos pelos filmes, mas também nos modos de sua produção: como forma de se opor à indústria do cinema, os cineastas de vanguarda precisam buscar outras formas de organização lógica e econômica para viabilizarem seus filmes. A organização dos cineastas em grupos cooperativos representa a vanguarda em sua forma econômica mais específica, já que sua criação facilita o financiamento e a distribuição dos filmes. Além disso, os grupos possuem uma ideologia comum a seus integrantes, sendo espaços de diálogo político, e permitindo criar uma logística e uma identidade política para o cinema de

---

XXe siècle: les valeurs révolutionnaires mais aussi les modèles insurrectionneles concrets élaborés par Blanqui, Bakounine, Marx, Engels, Lénine, Mao, Giap, Guevara, ont inspiré la pratique de nombreux cinéastes qui les transposent dans le champ esthétique” (BRENEZ, 2007, p. 4).

[38] No original: “Um film n’est pas révolutionnaire parce qu’il traite de la révolution, mais parce qu’il révolutionne quelque chose dans le monde: une situation concrète, l’organization des idées, la résignation à une limite, (…).” (BRENEZ, 2007, p. 11).

guerrilha. O artista se torna, assim, não o proprietário burguês de sua obra, uma vez que ela é coletivizada, mas um ator solidário de um empreendimento revolucionário.

Movidos pelo contexto de intenso embate político-ideológico, os anos 1960 viram inúmeras iniciativas de produção coletiva, tais como os *Cinétracts,* o grupo *Dziga Vertov*, e os *Groupes Medvedkine*, dentre outras. Na América do Norte, destacavam-se o *New American Cinema*, fundado por Jonas Mekas em 1961, junto a outros 20 cineastas, para discutir sobre o cinema engajado (mais precisamente, o cinema independente) e descobrir formas de distribuição dos filmes; e o *Neewsreel*, criado por Robert Kramer, tendo começado a produzir filmes engajados durante a guerra do Vietnã, para apoiar as minorias – em especial os Panteras Negras –, confrontando o discurso oficial da televisão.

O cinema de vanguarda tem como proposta a exploração das potências do cinematógrafo, de modo a redescobrir sempre sua complexidade e a riqueza de suas relações simbólicas com o real. De um ponto de vista formal, não há um modo unívoco por meio do qual o cinema possa assumir sua vocação de vanguarda, aliando posicionamento político e inquietação estética (BRENEZ, 2007). Explorando propriedades específicas do próprio cinema, tais como montagem, duração, projeção, dentre outras; interrogando o próprio dispositivo e, assim, criando novas plásticas que recusam as ferramentas industriais; inventando novas formas narrativas através das propriedades da imagem e do som; aprofundando sua capacidade descritiva; contestando a decupagem tradicional e propondo novas formas de organização do discurso; realizando e difundindo as imagens que uma sociedade não pôde ver; antecipando ou acompanhando as lutas políticas.

As duas últimas formas são aquelas que nos interessam de modo mais específico e, para compreendê-las mais detalhadamente, será preciso abordar este cinema vinculado às lutas políticas e à difusão de informações que não interessa que sejam divulgadas, seja aos governos, seja à “grande mídia”. Trata-se do cinema de combate, que emerge e participa das urgências materiais da história e, ao mesmo tempo, se ocupa frontalmente das questões formais: este que Nicole Brenez denomina um cinema de contra-informação (e que poderíamos também chamar de cinema combativo ou cinema militante).

A história do cinema, nos diz ainda Brenez (2006), sempre foi escrita do ponto de vista da indústria e, ao desenvolver o que a autora chama de uma “história das formas”, seria possível, quem sabe, escapar a essa lógica hegemônica,

reposicionando filmes e autores para colocá-los em perspectiva. Em fórmula provocativa, para a historiadora, quanto menor for a visibilidade de um filme, maior é a sua eminência real e o seu potencial contestatório.

Importante ressaltar que as rubricas que nomeiam esse cinema são variáveis, afinal, trata-se justamente de um cinema que ganha formas, modos de atuação, de produção e de circulação diversos, de coletivo a coletivo. Ainda que concordemos com a caracterização de Brenez, nos parece que a dimensão vanguardista deve ser tomada como uma entre as possíveis dimensões dessa produção. A ideia da vanguarda permite ressaltar o caráter de ruptura, em criações que visam "revolucionar" uma ordem estabelecida. Mas, muitas vezes, trata-se de se recusar a postura vanguardista – que se queira "adiante", "à frente" – para se assumir um lugar "ao lado de", lugar de partilha ou mesmo coadjuvante nas lutas e nas criações. Quando isso acontece, o termo "vanguarda" nos parece, parcialmente, inadequado.

Quanto ao cinema de contra-informação, a rubrica chama atenção para os embates no campo simbólico, nos domínios da representação e da informação. Ainda que essa seja uma dimensão sempre central nas disputas políticas e nas lutas revolucionárias, nem sempre ela é a mais importante na constituição dos filmes. O cinema de combate ou, em outro termo, cinema militante, seria aquele que se faz junto aos movimentos políticos, em sua emergência, como um de seus instrumentos.

Como ressalta Anita Leandro (2010), o essencial é o fato de que o cineasta militante esteja imbuído de uma fé inabalável, mais forte que seu medo, o que o leva a "arriscar sua vida a cada tomada, produzindo imagens que testemunham sobre a presença do cinema na história" (LEANDRO, 2010, p. 103). Como resumem Jean-Louis Comolli e Jacques Rancière (citados por Leandro, 2010), no final dos anos 1960, surge um novo modo de ação política, que transforma em cinema aquilo que era apenas discurso militante teleológico. Nesse momento, o cineasta militante é um "historiador do imediato" (LEANDRO, 2010, p. 101).

Nada disso nos permitiria separar intervenção política e invenção formal, antes o contrário. Como defende Tiago Mata Machado, trata-se de um momento de "grau zero" do cinema, momento de sua superação e radical reinvenção.

> Dos filmes coletivos de 68 se apreendeu mais rapidamente o conteúdo político, seu engajamento imediato nas causas a que serviam, mas não exatamente a inovação estética e metodológica que traziam, a sua arte propriamente dita, isto é, sua natureza heteronômica, seu valor de testemunho das forças que ultrapassam os sujeitos, suas intenções. A

> história da lenta assimilação estética dessas obras pode ser considerada como uma típica história das vanguardas: como todo verdadeiro evento vanguardista, os filmes da revolução demoraram a ter a sua real dimensão devidamente reconhecida porque provocaram, como tudo o mais, uma ruptura na ordem do simbólico do seu tempo, abalo esse que só poderia mesmo ser plenamente assimilado e compreendido com o passar dos anos, pelas gerações subsequentes. (MATA MACHADO, 2010, p. 128)

Nessa mesma direção, Nicole Brenez se dedicará persistentemente sobre a militância como possibilidade de reinvenção das formas cinematográficas, recusando a oposição – afinal, hierarquizante – entre engajamento político e invenção estética. A escolha do período de 40 anos revisto por Brenez (2006) deve-se à ruptura entre cinema de autor e cinema contestatório estabelecida ao final dos anos 1950, a partir do embate – que a autora toma como emblemático – entre Jean Carta e André Bazin. De um lado, Carta defende o explícito engajamento do cinema em questões políticas; de outro, André Bazin valoriza a exigência estética sobre a demanda temática. Para além de certo esquematismo na distinção entre as posições dos autores, a polêmica nos leva a uma questão fundamental: para que serve o cinema? Não se trata exatamente de uma divisão entre forma e conteúdo, mas entre duas distintas concepções acerca do real. O real de Bazin remete a um trabalho crítico sobre as formas, que se traduz, por exemplo, no cinema de Robert Bresson e Roberto Rossellini: trata-se de uma consciência moral que serve de suporte técnico, que se relaciona à duração dos planos e ao efeito de realidade que ela confere às imagens. Brenez afirma que, em Bazin, “o alcance de um filme depende não de seu conteúdo, mas sim da exigência estética de que dá provas” (BRENEZ, 2007, p. 37). Já o real de Jean Carta nunca é dado definitivamente, forjando-se no embate, no corpo a corpo entre sujeito e mundo. É a partir daí, segundo Brenez, que se constrói a proposição de um cinema combativo, ou de contra-informação: trata-se daquele cinema que possui caráter visionário e que se constrói pela busca por mostrar uma visão do verdadeiro e do justo.

Para Brenez, a *Nouvelle Vague*, em seus dez anos iniciais, produz invenções formais sofisticadas e profundas, que não enfatizam as questões políticas e sociais daquele momento. Ainda que não se possa negligenciar a dimensão política desse cinema, o engajamento mais direto virá em dois filmes de 1967: *A chinesa* (Jean-Luc Godard) e *Longe do Vietnã* (iniciativa determinante de Chris Marker). Foi também nesse período, e também por iniciativa de Chris Marker, que foram produzidos os

Cinétracts, com 41 curtas-metragens panfletários, não assinados, realizados entre maio e junho de 1968.

A partir dessas iniciativas fundantes, os anos 1970 serão considerados por Brenez como o decênio mais fértil e brilhante do cinema francês. É nesse período que diversos cineastas, tais como Chris Marker, Robert Bresson, Luís Buñuel e Jean Renoir desenvolvem uma consciência do momento histórico no qual se inscrevem, e é com essa consciência que começam a realizar filmes com maior liberdade formal. Ao se desvincularem de um compromisso estético com a indústria para confrontá-la, os cineastas acabam conquistando maior liberdade para explorar diferentes formatos e estilísticas. Realizar um filme construído de modo alternativo àquele conformado pela indústria será uma forma de se opor a ela através da subversão formal, co-extensiva à escolha dos procedimentos estéticos. Como resultado, projeta-se um espectador ativo, que deve deslocar-se do lugar confortável que os formatos convencionais para ele reservaram, compreensão e sentido não estando dados de antemão.

Sobre o período, a autora afirma tratar-se de um momento de eflorescência após a explosão de todas as formas de cinema de protesto. Brenez reitera a relação entre o cinema engajado e as questões cinematográficas: trata-se de um cinema que lida com história e memória, e que abrange um campo de invenção rico, complexo e avançado. Nesse ponto, ela lançará um amplo programa de pesquisa, ainda por se enfrentar.

> Um preconceito (bem útil para recusar a consideração de uma obra) gostaria que o cinema engajado, preso às urgências materiais da história, permanecesse indiferente às questões plásticas. Trata-se, nesse caso, de uma concepção piedosamente decorativa das exigências formais, visto que o cinema de intervenção, ao contrário, só existe para formular as questões cinematográficas fundamentais: porque fazer uma imagem, qual e como? Com quem e para quem? Seja a imagem de um acontecimento (a morte de um homem, uma guerra, um massacre, uma luta, um encontro...), como montá-la, em que contexto posicioná-la em perspectiva? A que outras imagens opõe-se ela? Da perspectiva da história, quais são as imagens que faltam e serão as imagens indispensáveis? A quem dar a palavra, como tomá-la se nos é recusada? Porque, ou dito de outra maneira, que história desejamos? (BRENEZ, 2006, p. 40)

As questões colocadas por Brenez permitem pensar o cinema em toda sua complexidade, não se restringindo ao conteúdo político de um filme (mas trazendo-o para primeiro plano), ampliando suas implicações para a militância e a luta, sem

desvinculá-lo das escolhas plásticas e poéticas que se colocam. Filmar uma manifestação, por exemplo, de um ponto distante ou próximo aos manifestantes é uma escolha que revela algo do posicionamento político de quem filma. Associar as imagens de uma manifestação a discursos do Estado contra o qual a manifestação se opõe ou às reivindicações dos manifestantes diz respeito a uma escolha de qual versão da história será contada. A narrativa da história está ligada ao modo como ela é narrada. Essas são apenas possibilidades dentre muitas outras, que dizem de um gesto político de um cineasta, que vai muito além do conteúdo do filme, sendo expresso em sua forma e nos modos de sua produção.

Percebe-se, portanto, que questões estéticas cruciais podem surgir ao se produzir um filme engajado, militante. Este é menos um cinema marginal, do que gerador de formas fílmicas. Para que se alcance esse propósito de inventividade, a autora define cinco princípios básicos: 1) relatar as verdadeiras imagens ao invés de contar histórias falsas; 2) não deixar que os governantes escrevam sozinhos a história, é preciso que o povo a escreva também; 3) escrever a história em imagens; 4) criar um diálogo entre imagens em tempos de guerra; 5) praticar e difundir a contra-informação, especialmente diante à desinformação oficial (BRENEZ, 2012). Brenez reivindica ainda que cada gesto cinematográfico, incluindo a concepção, a produção, a filmagem e a montagem sejam pensados em termos coletivos, buscando-se compreender, de modo amplo e compartilhado, as questões da história (história que se filma e na qual se intervém).

2.2.1 Filmar, delegar a câmera

Assim como foram significativos os acontecimentos de maio de 1968 na França, a produção cinematográfica francesa nesse período também se destacou; particularmente a produção coletiva, com preocupações tais como a relação entre os cineastas e os trabalhadores, os modos de produção e distribuição dos filmes, e, não menos importantes, as invenções estéticas.

Segundo Grant, a primeira iniciativa de criação de um coletivo de cinema ocorreu em 1913, com o *Cinéma du Peuple,* coletivo anarquista que realizou dois filmes, a saber, *La Commune* (1913) e *Le vieux docker* (1914). O coletivo foi considerado precursor da realização militante, não somente pelo conteúdo político dos filmes, mas, também, pelo modo de realização coletiva. Mais de duas décadas

depois, surge o SFIO (*Section française de l'internationale ouvrière*), iniciativa de simpatizantes da Frente Popular francesa, uma coligação de movimentos de esquerda, da qual surgiu o *Ciné liberté*, coletivo que produziu o filme *La vie est à nous* (1936), dirigido por Jean Renoir. No pós-guerra, porém, houve uma diminuição da produção de cunho militante, com exceção para o trabalho de René Vautier, sobre o qual nos deteremos adiante.

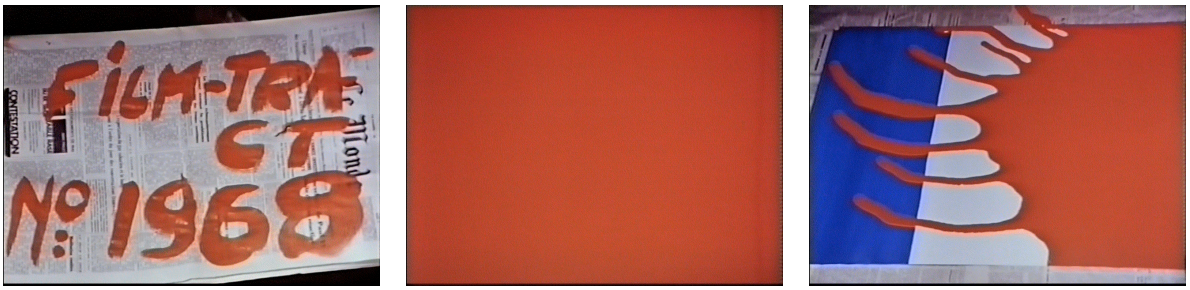
Movido pelas lutas operárias e estudantis no ano de 1968, o cinema militante e, particularmente, o coletivo, é retomado com mais força, com a formação dos *États généraux du cinema français*, movimento de contestação iniciado no Festival de Cannes daquele ano, o que fez precipitar a criação de diversos coletivos cinematográficos. Não se trata, nesse caso, exatamente de um coletivo cinematográfico, mas de uma associação de cineastas e coletivo que produz trabalhos durante os acontecimentos, entre eles, a série de filmes anônimos *Cinétracts*: curtos, silenciosos, eram compostos principalmente por imagens estáticas. Eram exibidos em espaços alternativos, na imediatez dos eventos. (GRANT, 2016)

Os *Cinétracts* duravam entre dois e quatro minutos, trazendo uma numeração no lugar dos títulos. Apesar de serem considerados anônimos, sabe-se que Jean-Luc Godard realizou doze *Cinétracts,* que possuíam algumas características em comum, como a reapropriação de outras imagens, tais como fotografias, capas de jornal e documentos que eram, geralmente, alternados ou sobrepostos por intertítulos. Dentre os temas tratados estavam formulações maoístas, uma fala de Fidel Castro, uma citação de Che Guevara, a noite das barricadas, dentre outros

Um dos poucos *Cinétracts* de fato assinados é o nº 1968, de Jean-Luc Godard, sendo, além disso, o único em cores. O filme, que possui apenas dois minutos e 46 segundos, é silencioso, iniciando-se com a inscrição "*Film-tract* nº 1968"[39] pintada com tinta vermelha na folha de um jornal. No plano seguinte vemos toda a tela tomada pelo vermelho. Em seguida, em um plano sequência, a câmera começa a se deslocar para a esquerda e se afastar e, então, começamos a ver a cor branca no canto esquerdo da tela. À medida que a câmera continua se afastando, percebemos tratar-se de uma tinta vermelha a se espalhar pela superfície branca. O

[39] A expressão film-tract, do francês, significa, justamente, filme panfleto.

movimento prossegue e em seguida vemos, na continuação da superfície branca, a cor azul, em explícita referência à bandeira da França.



Fotogramas do *Film-tract nº 1968* (Jean-Luc Godard, 1968)

Percebemos, portanto, se tratar da bandeira francesa sendo tomada pelo vermelho que traduz o desejo da revolução comunista no país. Vemos, por mais um minuto e vinte segundos, a tinta escorrendo lenta e livremente pela superfície. O líquido vermelho nos remete ainda à violência e à repressão do Estado diante dos movimentos revolucionários. São essas e outras iniciativas no fim dos anos 1960 que impulsionaram um movimento cinematográfico mais fortemente militante a partir da década seguinte.

Um dos primeiros coletivos a se formar no período foi o ARC (*Atelier de recherche cinématographique*), no fim de 1967, com um posicionamento ainda mais à esquerda que o do partido comunista francês. No início de 1968 se juntaram à juventude comunista revolucionária (JCR) e foram a Berlim filmar *Berlin 68*,[40] sua primeira criação formal. Mesmo com algumas divergências ideológicas dentre os integrantes, o grupo se manteve unido pela vontade de realizar filmes sobre a guerra do Vietnã. Após o maio de 1968, entretanto, essas diferenças se intensificaram levando ao fim do coletivo em junho do mesmo ano. Grant ressalta, porém, que, apesar das diferenças, a visão política dos integrantes do grupo era próxima àquela dos movimentos de 1968: anticapitalista e anti-imperialista. “O fator unificante era um desejo coletivo de romper com o cinema dominante e a prática cinematográfica para se criar um “cinema paralelo de combate que não recebeu ajuda do sistema”” (GRANT, 2016, p.32)[41]. Além de coletivo cinematográfico, funcionava também como um grupo de reflexão sobre as questões tratadas nos filmes, e, para isso, abrigava

[40] Como veremos no terceiro capítulo desta tese, algumas imagens desse filme foram retomadas por Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho*.

[41] No original: “The unifying factor was a collective desire to break the dominant cinema and cinematic practice in order to create a “parallel cinema of combat that received no aid from the system”” (GRANT, 2016, p. 32).

não só cineastas, mas psicanalistas, sociólogos e arquitetos. Outros três filmes foram produzidos pelo ARC, a saber, *Nantes Sud Aviation* (1968), *Le droit à la parole* (1968) e *Le joli mois de mai* (1968), sendo o último deles o mais significativo, com uma série de imagens de manifestações e confrontos nas ruas, diferindo-se dos demais pela ausência de entrevistas. Como coletivo que propunha um cinema combativo, contra o sistema, o ARC também desenvolveu seus próprios métodos de distribuição.

Em seu amplo mapeamento da produção dos coletivos e suas linhas ideológicas, Grant ressalta a importância do trabalho de Jean Pierre Thorne, diretor do filme *Oser lutter, oser vaincre* (1968), um documentário sobre uma greve com ocupação na fábrica da Renault, entre os dias 15 e 18 de junho de 1968. De acordo com o autor, o filme é uma expressão do movimento de extrema esquerda, que se identificava como marxista-leninista, tendo sido realizado com o apoio do *Les états généraux du cinéma.* Thorne se empenhara em fazer um filme justo, que poderia tornar a história compreensível e, ainda, transformá-la, pois, para ele, não bastava apenas filmar os acontecimentos para se realizar um filme revolucionário.

No geral, os grupos se formavam a partir de um alinhamento ideológico claro, que antecedia a própria ligação com o cinema. O *Ligne Rouge*, por exemplo, foi criado em 1969, a partir de um movimento maoísta. Assim como Jean-Pierre Thorne, os integrantes do *Ligne Rouge* eram anticapitalistas e anti-imperialistas, com preocupações em relação também ao terceiro mundo. Diante da proposta de se fazer um filme revolucionário, a investigação deve começar com a questão: por que estamos filmando essa luta em particular? A resposta exige a ida aos locais das ocupações e dos enfrentamentos, o contato com os militantes e a imersão no contexto concreto da luta. “É esse o ponto de partida para que se organize o assunto do filme e as filmagens possam começar” (GRANT, 2016, p. 50).[42]

Como vimos, essas questões estão alinhadas a todo um pensamento formulado em torno do que significa produzir um cinema militante, ou engajado, em termos não apenas do conteúdo que trata, mas de certa militância que se expressa também na forma do filme. Nesse mesmo contexto, o cineasta-operário de Besançon, Henri Traforetti (2006), no âmbito da formação do CCPPO (*Centre Culturel Populaire Palente Orchamps*), um centro cultural dos operários de

[42] No original: “It is from this initial point that the subject of the film can be organized and the shooting can begin” (GRANT, 2016, p. 50).

Besançon, coloca as mesmas questões em torno do que filmar, por qual razão e a partir de qual ponto de vista. Ele conclui, dizendo: “Finalmente, se trata de saber que somos aquilo que queremos ser. E o que queríamos? Dar a palavra aos “proletas” pela imagem, dar a palavra àqueles que não a tem ou nunca a tiveram” (TRAFORETTI, 2006, p. 28).[43]

Essa tomada da palavra pela imagem, de acordo com Anita Leandro, significa, também, uma tomada de poder. Ninguém conhecia tão bem sua realidade como os próprios operários e, assim que foram ganhando confiança, ela se expressava também na forma dos filmes. Segundo a autora, “a palavra operária é agora proferida com segurança, graças a dispositivos de auto-*mise-en-scène* e de duração compartilhada” (LEANDRO, 2010, p. 106). Ainda que tenha se estabelecido de forma mais decisiva na formação dos *Groupes Medvedkine*, a “tomada de palavra” pelos operários era uma questão que mobilizava, de um modo ou de outro, toda a produção operária e coletiva da época.

Além do conteúdo e da forma, outras questões permeavam o cinema militante da época, algumas delas relativas aos modos de distribuição. Essa era uma das principais preocupações do *Cinéma Libre*, coletivo criado em dezembro de 1971, com o objetivo principal de organizar uma rede de distribuição de filmes militantes, pois só a distribuição pode fazer com que os filmes cheguem às pessoas e deixem de ser marginalizados. Os integrantes do *Cinéma Libre* acreditavam em três modos distintos de se fazer um cinema militante: o primeiro deles é o cinema de propaganda, que constitui um discurso homogêneo, mera ilustração de uma situação política. Porém, defendiam que esse modo não se sustenta, pois é muito limitado. O segundo é o “filme de agitação”, que tem o objetivo de dar visibilidade a uma luta política e, assim, transmitir informações estratégicas ao maior número de pessoas. O terceiro e último se abre ao “suplemento artístico às intervenções políticas”. O grupo acreditava, principalmente, que, através da distribuição, poderia ampliar o alcance dos filmes militantes e, assim, transformar a relação das obras com seus espectadores.

Mas uma das mais significativas iniciativas do cinema coletivo e militante francês foi o *Cinélutte*, fundado oficialmente em 1973, composto por membros que já

[43] No original: “Finalement, il s’agissait de savoir qui on est et ce qu’on veut. Ce qu’on voulait? Donner la parole aux prolos par l’image, la donner a ceux qui ne l’avaient pas ou ne l’avaiente jamais eue” (TRAFORETTI, 2006, p. 28).

estavam envolvidos em outras atividades militantes. O grupo, contudo, não se associava a nenhum partido e guardava um posicionamento marxista-leninista. O *Cinélutte* foi criado por professores e alunos do IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) e o projeto de filmar as manifestações e greves não se separava das atividades curriculares da universidade. O primeiro filme do coletivo, *Chaud! Chaud! Chaud!* (1974) trouxe um espírito de renovação para a produção militante da época, permitindo ao *Cinélutte* definir sua linha política e sua forma de trabalhar. Como enumera Grant, o filme abordava minúcias e embates concretos da luta: a expressão de um movimento de massa sem um partido proletário revolucionário; a composição de classe do movimento jovem; como o PCF[44] recuperava movimentos exteriores aos limites de sua circunscrição; e o que, exatamente, constituía um exército de classe. "Na avaliação do *Cinélutte*, essa linha política concreta e ponto de vista era o que separava *Chaud! Chaud! Chaud!* de outras produções militantes" (GRANT, 2016, p. 82).[45]

A diferença de ponto de vista do *Cinélutte* consistia no fato de que, para eles, não bastava realizar uma filmagem mais ou menos espontânea de um acontecimento e, apenas depois, na montagem, analisá-lo. A reflexão deveria começar no momento da filmagem, ou mesmo antes dela, o que, de maneira prática, significava que os cineastas precisavam participar, se engajar nas lutas que escolhiam filmar. Desse modo, o filme é resultado de longa colaboração entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados. Essa proposta vai ao encontro daquela que Marker buscou em toda sua carreira, não apenas quando se envolveu com os coletivos cinematográficos, mas na forma como se engajou em cada filme, a cada novo tema de que propunha tratar. Isso fica evidente quando percebemos, tomando em retrospecto sua obra, a recorrência de certos assuntos, como, por exemplo, as lutas de 1968 e o próprio fazer cinematográfico como instrumento de luta.

Assim como o *Cinéma Libre*, uma das principais preocupações do *Cinélutte* era a distribuição dos filmes que produziam, mas também de filmes produzidos por outros coletivos. Eles acreditavam que o filme só existia a partir das implicações concretas com seus espectadores. Desse modo, tanto a distribuição quanto a

[44] Partido Comunista Francês
[45] No original: "In the estimation of Cinélutte, this concrete political line and point of view is what separated Chaud! Chaud! Chaud! from the other militant productions" (GRANT, 2016, p. 82).

montagem já eram pensadas antes das filmagens, tendo em vista a importância da forma do filme militante como expressão política e ideológica da questão à qual se dedica. Por outro lado, diferia-se de outros grupos, na medida em que, ao definirem que os cineastas deveriam participar das lutas que filmavam, seu papel era claramente definido, e quando ligava a câmera trazia um pensamento prévio sobre o tema abordado. Outros coletivos, por sua vez, defendiam a importância de se entregar a câmera aos militantes e aos operários, principalmente, para que as imagens mostrassem seu próprio ponto de vista dos acontecimentos. Trata-se, afinal, de uma migração para o campo do cinema de uma questão mais ampla, concernente ao papel dos intelectuais engajados na luta operária. Assumir um papel de vanguarda ou garantir a autonomia dos operários na definição dos rumos de sua própria história:

> Dentro dos *Les états généraux*, duas tendências coexistiam. Por um lado, alguns realizadores acreditavam que seu real papel era de entregar a câmera aos trabalhadores e, fundamentalmente, se obliterar. Por outro, alguns argumentavam que seu trabalho como intelectuais era de se colocar a serviço dos trabalhadores, mas de continuar seu trabalho como marxista-leninistas; isso significa se opor à tendência espontânea do cinema militante. (GRANT, 2016, p. 87)[46]

Como já dissemos, o *Cinélutte* estava alinhado à essa segunda tendência. Tratava-se de uma questão definidora do trabalho dos coletivos, que marcava inegável diferença no resultado final dos filmes, já que definia toda a relação estabelecida entre quem filma e quem é filmado. Isso porque se, no âmbito da primeira tendência, eram os próprios operários que filmavam os acontecimentos, sendo o ponto de vista interior ao acontecimento, na segunda, por mais que os cineastas se dispusessem a se envolver previamente com a situação filmada, suas vidas não estavam implicadas no acontecimento da mesma forma.

Chris Marker foi um dos grandes defensores do gesto de delegar a câmera aos trabalhadores para que produzissem, montassem e distribuíssem seus próprios filmes. Entretanto, não se tratava de uma simples entrega, mas de uma efetiva possibilidade de partilha, de produção coletiva, no sentido de que os intelectuais

[46] No original: “Within Les états généraux, two tendencies coexisted. On the one hand, some filmmakers believed that their real role was to turn over the camera to the workers and ultimately to self efface. On the other, some argued that their work as intellectuals was to put themselves in the service of the workers but to continue their work as Marxist-Leninists; this meant to oppose the spontaneous tendency in militant filmmaking” (GRANT, 2016, p. 87).

ofereciam conhecimentos técnicos e possibilidade de engajamento cultural aos trabalhadores para que eles buscassem, juntos, as formas de expressão cinematográfica. Digamos ainda que, para além das decisões internas aos coletivos e de seus intelectuais, os operários se colocavam como sujeitos da relação, em uma, aí sim, efetiva "tomada de palavra". Como sugere Leandro: "Até então, alguns cineastas achavam que deviam trabalhar para os operários, fazendo filmes militantes. Os operários, por sua vez, pensavam que deviam se virar sem os cineastas" (LEANDRO, 2010, p. 104).

Uma questão anterior parece residir por trás desse dilema, informando o debate: trata-se do pensamento corrente à época que considerava a estética e a cultura domínios restritos à burguesia, não acessíveis aos trabalhadores. Esse fato dificultaria – cogitava-se – a realização dos filmes operários. De todo modo, em 1968, a cultura seria, para os trabalhadores, "como uma arma necessária, um utensílio que lhes daria acesso a uma existência digna e lhes permitiria resistir ao processo de desumanização da vida na usina" (LEANDRO, 2010, p. 105). O cineasta-operário Henri Traforetti diz que a luta pela dignidade não se limita à exigência de melhores condições de trabalho, mas a tudo que diz respeito à vida cotidiana, ao lugar que os trabalhadores ocupam na sociedade. "Tratava-se de uma dignidade global, portanto, também de um combate cultural" (TRAFORETTI, 2006, p. 5).[47] Entendemos, portanto, que a decisão de entregar ou não a câmera aos trabalhadores atinge uma questão mais profunda, que se dá entre a produção de um cinema intelectualizado, que segue uma visão de mundo daqueles que se veem detentores exclusivos do acesso à cultura ou; na produção operária que, partilhando sua própria visão de cultura e sua própria experiência cultural, expõe seu ponto de vista, interior à fábrica, ensejando, então, sua produção estética.

Por outro lado, independente da escolha de passar ou não a câmera aos trabalhadores, nota-se uma preocupação que atravessava o trabalho de todos os coletivos cinematográficos, a saber, a visibilidade das lutas. As divergências surgiam apenas ao escolher a forma de fazê-lo. As questões consideradas essenciais pelos membros do *Cinélutte* se relacionavam às relações que os realizadores estabeleciam com o mundo, com as pessoas filmadas, porquê filmar um acontecimento, o que se deseja mostrar com isso. Portanto, são questões que

[47] No original: "Il s'agissait d'une dignité globale, donc aussi d'un combat culturel" (TRAFORETTI, 2006, p. 5).

perpassam não apenas o trabalho do coletivo, mas todo um pensamento em torno do cinema militante não apenas como aquele que produz um conteúdo militante, mas também como aquele que expõe essa militância no próprio fazer cinematográfico.

O primeiro filme realizado pelo *Cinélutte* foi *Jusqu'au bout* (1973), que documentou uma greve de fome de 56 trabalhadores tunisianos, durante mais de um mês. Nos anos seguintes o coletivo produziu, principalmente, curtas-metragens sobre greves e manifestações. O último filme, *À pas lentes* (1977-1979), foi um média-metragem de 39 minutos sobre a experiência das mulheres operárias de uma fábrica de relógios. Nesse filme, ressaltou-se o poder performativo do cinema, já que seu objetivo era o de dar a palavra às mulheres o que acabou afetando-as profundamente, contribuindo para a criação de uma consciência de classe, não apenas como trabalhadoras, mas como mulheres trabalhadoras.

Além daqueles que já surgiram como coletivos cinematográficos, vale lembrar também da experiência do *Cinéthique*, a princípio uma revista, cuja equipe também realizou filmes de maneira coletiva. Dentre todos os coletivos, segundo Grant, o *Cinéthique*, justamente por ter iniciado seu trabalho como revista, era o mais rigoroso em relação à teoria que suportava a prática. Sob orientação maoísta, inicialmente, teve como inspiração o filme *A chinesa* (Jean-Luc Godard, 1967), contudo, ao longo do tempo foi-se aproximando mais de um posicionamento marxista-leninista. O filme mais conhecido do coletivo, *Quand on aime la vie, on va au cinéma* (1975), exibido no festival de Cannes em 1975, foi desenvolvido como um projeto fortemente baseado na teoria de Louis Althusser. Se a questão que mais interessava ao coletivo era a representação cinematográfica como forma de transformar a sociedade, em termos formais, essa representação poderia ser construída através de um tipo de montagem subordinada ao processo revolucionário: "Tal montagem poderia estabelecer contradições nas quais "as representações mais típicas" da burguesia poderiam ser justapostas aos "mais simples atos da vida cotidiana das massas"" (GRANT, 2016, p. 157).[48]

Além dos acontecimentos do período, o *Cinéthique* se interessava pelas relações entre a luta contra o imperialismo e a produção cinematográfica francesa, e

[48] No original: "Such a montage would establish contradictions in which "the most typical representations" of bourgeois life could be juxtaposed with the "most simple acts of the everyday life of the masses"" (GRANT, 2016, p. 157).

essa característica o diferenciava de outros coletivos. Portanto, não se envolviam em questões tais como a entrega da câmera ao trabalhador pois, para eles, o dilema primordial era quem são esses trabalhadores, e quais seriam as intenções deles em relação à sua própria representação, fosse ela feita pelos mesmos ou por cineastas. O coletivo chegou ao fim em 1978.

2.2.2 Marker e Godard: Les Groupes Medvedkine e Dziga Vertov

Esse é, em linhas gerais, o contexto cinematográfico no interior do qual Chris Marker construía sua carreira e, junto com ela, sua militância. E, se em 1963, Godard lançava seu primeiro longa-metragem, com uma linguagem tão inovadora quanto provocadora, no ano anterior, Marker finalizava dois filmes que, já ali, revelam que suas preocupações políticas são inseparáveis das estéticas. Em *La jetée* (1962) e *Le joli mai* (1962) antecipa-se também a tensão produtiva que marcaria a produção do cineasta: de um lado, a elaboração ensaística; de outro, o engajamento político mais próximo à emergência dos acontecimentos históricos, visando uma intervenção concreta em seu curso. *La jetée* é um filme de ficção científica que, ao contar a história de uma possível terceira guerra mundial, ressoa as preocupações históricas e políticas de Marker sobre seu próprio tempo, como ressaltou Sarah Cooper (2010). Para a autora, o filme se relaciona ao caráter político e histórico da montagem soviética e, ainda, a filmes como *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961) e *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), pela forma como articula tempo e espaço.

> Na verdade, o que as imagens evocam se estende para além do cinema, para realidades históricas mais amplas. *La jetée* foi realizado em um tempo em que o mundo prendia sua respiração na expectativa do resultado da crise dos misseis em Cuba e sua ameaça de destruição apocalíptica. O cenário de uma Terceira Guerra Mundial nuclear nasce de pesadelos como esses. (COOPER, 2008, p. 51)[49]

A autora faz aí uma referência à estrutura do filme que ora dá a impressão de que se trata realmente de viagens no tempo e ora de um vai e vem entre sonho e

[49] No original: “Indeed, what the images themselves recall stretches out beyond cinema to broader historical realities. La jetée was made at a time when the world was holding its breath with regard to the outcome of the Cuban missile crisis, with its threat of apocalyptic destruction. The scenario of a nuclear Third World War is born of such nightmares” (COOPER, 2008, p. 51).

realidade. A alusão ao sonho será retomada por Marker anos depois em *Sem Sol* (1983). Já em *Le joli mai*, o estilo do cinema militante que conheceremos nos anos seguintes aparece de forma mais evidente. O filme foi co-dirigido com Pierre Lhomme e se passa no primeiro mês de maio após o fim da guerra da Argélia. Para Cooper,

> A memória da guerra assombra o tempo presente da filmagem (como de fato o faz em *La jetée* em experimentos semelhantes à tortura) e essa memória emerge no filme como parte do inconsciente da vida cotidiana que o seu estilo interrogativo busca expor. (COOPER, 2008, p. 24)[50]

Marker entrevista pessoas nas ruas de Paris sobre o fim da guerra e as perspectivas futuras. Percebemos, nas escolhas de linguagem, características importantes que vão se intensificar no período mais marcadamente militante, tal como o uso das entrevistas feitas *in loco*, voz *over* e, principalmente, uma preocupação com as vidas ordinárias e as formas como se afetam pelos grandes acontecimentos.

O cinema de Chris Marker é fundamental para se pensar o cinema combativo, militante, na medida em que trabalha a representação da consciência; em que realiza a imagem não autorizada pela história oficial; e em que reflete sobre qual seria a função das imagens na história. A importância de seu trabalho para a contra-informação, de acordo com Nicole Brenez, se deve, mais especificamente, a duas razões: a primeira delas é a iniciativa do filme *Longe do Vietnã* em 1967, para o qual mobilizou 150 cineastas e técnicos em função da causa vietnamita. Em um ensaio sobre os anos sessenta, o próprio Chris Marker afirmaria: “Por trás do explícito empreendimento de denunciar a guerra, poder-se-ia decifrar facilmente a busca por um novo modo de trabalhar junto, de estar junto” (MARKER, 2008, s/p.).[51] O comentário de Marker nos parece revelador do modo como o cinema se liga às questões políticas e, ao fazê-lo, traz implicações para as formas do comum (formas do “estar junto”). Estas são esferas que se mostram, afinal, indissociáveis na trajetória do cineasta.

---

[50] No original: “The memory of the war haunts the present time of filming (as indeed it does in La jetée in experiments akin to torture) and this memory emerges in the film as part of the unconscious of everyday life that its interrogative style seeks to bring out” (COOPER, 2010, p. 24).

[51] No original: “Behind the explicit enterprise of denouncing a war, you could easily decipher the search for a new way to work together, to be together” (MARKER, 2008, s/p.).

A segunda, como já vimos, é a criação dos *Groupes Medvedkine*, nos quais os próprios trabalhadores realizavam "filmes panfletos" sobre a luta operária. Para Nicole Brenez, "Nos filmes *Medvedkine*, a simples descrição dos fatos vale como um protesto, a informação vale como um apelo, não uma propaganda, mas um permanente sentimento de revolta". (BRENEZ, 2006, p. 42). De acordo com Tangui Perron e Catherine Roudé, a produção anterior de Marker não só resulta no trabalho monumental de montagem de *O fundo do ar é vermelho*, mas, além disso, transforma os modos de se fazer cinema:

> Com as filmagens de *Longe do Vietnã* e de *Até logo, eu espero* em 1967, Chris Marker contribui para modificar os hábitos de trabalho do meio cinematográfico (no qual ele ocupa, num dado momento, um lugar marginal e determinante) e inicia uma experiência coletiva que ele considera bem encaminhada no contexto político do fim dos anos 1960. A dificuldade de distribuir esses filmes no circuito comercial demonstra a necessidade de se dominar todas as etapas da vida de um filme. (PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p)[52]

É a partir daí que surge o SLON (Sociedade para o lançamento de novas obras)[53], coletivo de produção e distribuição de curtas-metragens, que mais tarde se tornou o ISKRA,[54] ainda ativo e, no mesmo ano, os *Groupes Medvedkine*, coletivo operário de cinema, de cuja criação Marker também participa. Do fim dos anos 1960 até meados dos anos 1970, as imagens transpõem as barreiras dos continentes seguindo fluxos revolucionários, o que por si só implica um importantíssimo gesto político.

Porém, antes da criação dos *Groupes Medvedkine*, em 1967, junto com Mario Marret, Marker dirige um filme que contribuiria para mudar a forma de se fazer cinema militante até então. *Até logo, eu espero* (*À bientôt j'espère*, 1967) foi produzido pelo SLON e realizado a pedido de um centro de cultura popular, o CCPPO. O filme trata de uma greve na fábrica de Rhodiaceta em Besançon, na

---

[52] No original: "Avec les tournages de *Loin du Vietnam* et d'*A bientôt j'espère* en 1967, Chris Marker contribue à modifier les habitudes de travail du milieu cinematographique (dans lequel il occupe à la fois une place marginale et déterminante) et entameune experience collectif qu'il compte bien poursuivre dans le contexte politique de la fin des années 1960. La difficulté de distribuer ces films dans le circuit commercial démontre la nécessaire maîtrise de toutes les étapes de la vie d'un film" (PERRON; ROUDÉ, 2014, s/p).

[53] Do francês : *Société pour le lancement des œuvres nouvelles*.

[54] "Image, Son, kinescope et Réalisations Audiovisuelles". Iskra, em russo, significa faísca. Trata-se de uma sociedade independente de produção e difusão com um catálogo de mais de 160 filmes, formada a partir do coletivo SLON, iniciativa de Marker nos anos 1960.

França. A greve possui, nesse caso, um caráter original: teve duração de um mês e a fábrica foi ocupada pelos operários, ou seja, não se tratava apenas do aumento do salário, mas de um desequilíbrio ligado às condições de trabalho, o que refletia na vida dessas pessoas. Sobre a ocasião de produção de *Até logo, eu espero*, Marker faz o relato sobre sua parceria com Mario Marret, do qual citamos um belo trecho:

> Bom, a situação era a seguinte – no plano macrocósmico, eu estava no meio da montagem de *Longe do Vietnã*, filme coletivo, empreendimento complicado e responsabilidade avassaladora – no plano microcósmico, eu ainda não havia tomado meu café. No cruzamento desses dois planos minha primeira reação fora "que pena que eu esteja envolvido com essa montagem, tudo isso me pareceu muito interessante" e eu pensava apenas na maneira de fazer-lhes chegar alguns filmes apanhados na casa de amigos produtores. Enquanto bebia o famoso café, meus pensamentos aos poucos mudavam: Besançon, não era o Gobi,[55] algumas horas de carro, no máximo, Antoine Bonfanti meu fiel engenheiro de som e amigo tinha um carro suficientemente espaçoso para caber uma certa quantidade de cópias de filmes, as filmagens poderiam ocorrer durante as manhãs, porque não tentar a sorte? Nós tentamos e esse foi o primeiro passo em direção a *Até logo, eu espero*, os *Groupes Medvedkine*, tudo que acompanharia, orientaria e singularizaria a aventura Slon, mais tarde Iskra. (MARKER, 2006, p.14)[56]

Em seus 44 minutos, o filme traz entrevistas e imagens das assembleias com comentários do diretor: em princípio, recursos comuns ao cinema documentário em seu modelo clássico. Para os trabalhadores, porém, ainda faltava algo, e o filme parecia não dar conta de representar, de estar à altura da luta em curso. De acordo com Paul Douglas Grant (2011), uma das entrevistas, em particular – aquela com o segundo casal, Suzanne e Claude Zedet – explicitou aquilo que, mais tarde, o *Groupe Medvedkine* tomaria como tarefa primordial em seu cinema. A entrevista se passa na cozinha do casal, eles estão sentados lado a lado; à medida que Marker faz as perguntas, cada um responde, contando um pouco sobre suas rotinas de trabalho e como isso afeta o cotidiano do casal. No entanto, Suzanne se mostra

[55] Deserto situado na região norte da República Popular da China.

[56] No original: "Bon, la situation était la suivante – au plan du macrocosme, j'étais en plein montage de Loin du Vietnam, film collectif, entreprise compliquée et responsabilité assez écrasante – au plan du microcosme, je n'avait pas encore pris mon café. Au carrefour de ces deux plans ma première réaction fut « dommage que je sois embarqué dans ce montage, tout ça m'a l'air bien intéressant » et je ne pensais plus qu'au moyen de leur faire parvenir quelques films glanés chez des producteurs amis. Sur quoi je bus le fameux café, et mes pensées changèrent du tout au tout : Besançon, ce n'était pas le Gobi, quelques heures de voiture au plus, Antoine Bonfanti mon fidèle ingénieur du son et ami avait un DS assez spacieuse pour contenir un certain nombre de copie de films, la tournée des producteurs pouvait tenir dans la matinée, pourquoi ne pas tenter le coup ? Nous tentâmes, et ce fut le premier pas vers À bientôt j'espère, les groupes Medvedkine, tout ce qui accompagnerait, orienterait, singulariserait l'aventure Slon, plus tard Iskra" (MARKER, 2006, p. 14).

tímida e desconfortável naquela situação, mesmo que o marido não diga nada para intimidá-la:

> O discurso dele é autoral e autorizado, o que de modo algum busca invalidar ou enfraquecer o que Suzanne diz, pelo contrário, busca legitimar o que ela diz, o leva a uma questão: quais estruturas de poder estão em vigor no nível do discurso e da representação, que exigem legitimação? É essa última questão que revela um dos problemas primários de *À bientôt j'espère*: Marker e sua equipe de realizadores criam uma história imediata e buscam as vozes marginalizadas para recontá-las, ou seja, eles contam uma história indispensável, mas mesmo na presença dos trabalhadores, quem a conta ainda são os realizadores. (GRANT, 2011, p. 124)[57]

Nesse sentido, o filme de Marker é importante também por aquilo que ele não alcança (e que, todavia, se deixa entrever em sua *mise-en-scène*): seria impossível que o diretor se colocasse, de fato, no lugar dos trabalhadores. Nesse caso, ele será sempre um observador (que intervém, de algum modo, na situação filmada, estabelecendo uma hierarquia). Além disso, como ressalta ainda Grant, por mais aberto aos pontos de vista dos trabalhadores que o filme possa ser, a voz do autor sempre será aquela que, afinal, legitima o discurso. Ao assistir ao filme, os trabalhadores retratados acusam certo romantismo do olhar de Marker em relação à greve. De forma a romper com as estruturas de poder ligadas ao discurso e à representação no documentário, Marker percebe então – com o poder de evidência dos encontros – que os trabalhadores precisam ser também os realizadores dos filmes que tratassem da questão operária. Essa é a razão pela qual *Até logo, eu espero* tenha sido o filme que impulsionará o início do envolvimento do diretor com os coletivos.

Eis como foram então formados os *Groupes Medvedkine* (Grant, 2011): após a repercussão de *Até logo, eu espero,* Marker reúne um grupo de realizadores e técnicos para ensinar aos trabalhadores de Besançon a utilizarem os equipamentos e produzirem seus filmes; durante seis meses, eles se reúnem à noite e nos fins de semana. O grupo foi batizado depois que Marker conta aos trabalhadores sobre a história de Alexandre Medvedkine e seu *Cine-Train* e lançou, em 1969, seu primeiro

[57] No original: "His speech is an authorial, authoritative one, which by no means seeks to invalidate or undermine what Suzanne says, but on the contrary seeks to legitimize it, which forces the question: what power structures are in place at the level of speech and representation that requires legitimation? It is in this last question that one of the primary problems of À bientôt j'espère is revealed: Marker and his crew of sympathetic filmmakers create an immediate history and seek out marginalized voices to recount it, that is, they tell a story that is imperative to tell, but in the presence of the workers, it is still the filmmakers who tell it" (GRANT, 2011, p. 124).

filme: *Classe de lutte*. Medvedkine foi o nome escolhido pelo grupo por ter sido um dos precursores do cinema coletivo com seu *Cine-Train*, em 1932.

Após o encontro de Marker com os trabalhadores, dois coletivos foram criados, o primeiro em Besançon e o segundo em Sochaux. Dentre os dois grupos, foram realizados 12 projetos, entre 1968 e 1974. A filmografia do coletivo era inovadora, sempre desafiando limites tradicionais das formas cinematográficas, com filmes híbridos e experimentais, expandindo os limites das estratégias de produção e de montagem. Além disso, foram o exemplo mais forte da proposta de se delegar a câmera aos trabalhadores, em uma iniciativa de Marker de encorajar a autorrepresentação, na forma como eles acreditavam ser a mais adequada. Assim, "Os *Groupes Medvedkine* eram capazes de simular a colisão contraditória entre dois polos, ao tomar a posição de observador e de observado e, ainda, ao trabalhar para criar uma história ao mesmo tempo coletiva e imediata" (GRANT, 2016, p. 122).[58] De um lado, portando a câmera, os operários trazem consistência e complexidade para a representação de classe, acessando dimensões – cotidianas, subjetivas e políticas – que só eles poderiam acessar. De outro, passam a ver pelas lentes do cinema, ou seja, a ver de outro modo, devolvendo ao mundo as imagens desse encontro. Como diria o cineasta-operário Georges Binetruy, "eles não vinham nos dar lições mas apenas transmitir uma formação técnica que iria liberar nosso espírito através dos olhos" (*apud* LEANDRO, 2010, p. 103)

Assim como todos os coletivos, seu objetivo era dar visibilidade às lutas que permaneciam invisíveis e, para isso, buscavam estratégias estéticas que os permitissem compreender uma realidade e, além disso, um contexto histórico e as ideologias envolvidas. Antes de tudo, a urgência das imagens, seu caráter testemunhal:

> O tremor dessas imagens feitas às pressas, muitas vezes clandestinamente, é a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira "comunidade cinematográfica." (LEANDRO, 2010, p. 101)

Em seguida, a recorrência das entrevistas, convergentes, contraditórias, colocadas lado a lado. O dispositivo da entrevista é reinventado em ato, produzindo

[58] No original: "Les Groupes Medvedkine are able to simulate the contradictory collusion of these two poles by taking the position of observer and observed and by working to create a collective, and immediate, filmic history" (GRANT, 2016, p. 122).

uma “fala operária potente e inédita, desprovida de jargões”. (LEANDRO, 2010, p. 105). O filme seria assim o lugar menos de uma autoria do que de uma enunciação coletiva, que não se faz sem conflitos.

A herança do pensamento de Marker, ao que parece, será importante para a crença de que na montagem é que se realizava certa organização social. Como resume Grant, o “*détournement* social e a montagem eram formados pela multiplicidade de vozes (...) que falam a partir dos extremos das culturas dominante e marginal” (GRANT, 2016, p. 122).[59] Ao mesmo tempo que assimilam certos procedimentos formais caros a Marker, a invenção formal se dá também pela força da militância dos operários. Assim, era recorrente em seus filmes o uso dos arquivos (que migram de um a outro filme, atestando sua importância histórica em diferentes momentos), a montagem dialética (sempre contrapondo uma visão consensual dos acontecimentos àquelas próprias dos operários, que conheciam como ninguém sua realidade), também as estratégias de colagem, a produção de um distanciamento crítico por parte do espectador (através da montagem e da abertura de sentido que ela é capaz de propiciar) e, ainda, a manutenção da multiplicidade dos testemunhos e das vozes, sem que se apresse sua síntese (de modo que, ao mesmo tempo, todos tenham a oportunidade de oferecer um relato singular, e o espectador possa acessá-los).

O trabalho dos *Groupes Medvedkine* revela fortemente a influência de Marker no cinema operário, mas, mais ainda, aquilo que o diretor, além de ensinar, aprendeu junto aos coletivos. Especialmente a busca pela espessura e a multiplicidade das vozes e pontos de vista, nunca se satisfazendo com uma visão apressadamente fechada da história.

O primeiro filme do grupo de Besançon, *Classe de lutte,* tem Suzanne como sua personagem principal e sua atitude é bem diferente daquela de *Até logo, eu espero*. Suzanne agora é assumidamente militante e não vemos mais a mulher tímida diante da câmera. No início do filme, os diretores retomam a entrevista feita por Marker para *Até logo, eu espero*, num momento em que Claude e Suzanne falam sobre seu envolvimento com a causa operária; ela diz que gostaria de se envolver mais, mas que não tem tempo para isso. Nas imagens seguintes, vemos Suzanne algum tempo depois discursando para seus companheiros de greve. Ao

[59] No original: “This social détournement and montage was formed by, but not limited to, a multiplicity of voices speaking from the various margins of dominant and minor cultures” (GRANT, 2016, p. 122).

longo do filme ela afirma que já teve oportunidades melhores de trabalho, mas que sair da fábrica significaria enfraquecer a luta.



Suzanne em *Até logo, eu espero* e em *Classe de lutte*, respectivamente.

Há uma transformação radical do indivíduo, que surge a partir da luta por uma transformação social ampla. Essa transformação se explicita na expressão de Suzanne, diferente nos dois momentos: enquanto na primeira figura ela olha para baixo e se mostra desconfortável ao dar a entrevista, na segunda, vemos uma expressão mais empoderada e assertiva. Ao concordar com a análise de Grant (2011), o filme sugere que "os interesses de classe e a iminente explosão das lutas políticas de grupos específicos não tinham que ser, necessariamente, separadas" (GRANT, 2011, p. 126).[60] Isso só se revela com força de evidência quando os grupos sociais e os sujeitos falam por si mesmos.

Ou seja, não se trata apenas da transformação pessoal de Suzanne, especificamente, mas da forma de representá-la: agora, neste cinema coletivo, os operários representam a si mesmos e, por isso, o fazem da forma que consideram mais adequada. Apesar dessas mudanças, nota-se ainda muitas influências da estilística de Marker, como percebemos, por exemplo, no modo da voz *over*. Por outro lado, os trabalhadores mostram sua autoria como cineastas a partir de outros traços, tais como a trilha escolhida – particularmente a que encerra o filme –, a ironia dos intertítulos, dentre outros. O filme termina com a inscrição na tela "*À suivre...*", ou seja, "continua...". O trabalho seguinte é *Rhodia 4/8* (1969), um curta de apenas quatro minutos que denunciava um sistema abusivo de carga horária de trabalho na fábrica Rhodiaceta. Em seguida iniciam uma série chamada *Images de la Nouvelle*

[60] No original: "class interests and the coming explosion of group specific political struggles did not necessarily have to separate" (GRANT, 2011, p. 126).

Société, trabalho que muito se assemelhava aos panfletos militantes mais tradicionais, cada filme abordando uma questão específica da vida dos operários. O objetivo era de realizar, ao mesmo tempo, filmes para e sobre eles mesmos. Esteticamente remetem ao modo de produção de *Até logo, eu espero*, e não buscam propor soluções para os problemas vividos, mas expressá-los, como uma forma de crítica coletiva, que parte do princípio de que a solução não virá de um gesto individual (que, no cinema, se materializa na ideia do "autor").

O último filme do coletivo, *Le traîneu-échelle* (1971), possui uma estética diferente dos outros. O coletivo abandona o formato do panfleto e cria um filme mais experimental, com imagens estáticas da Segunda Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã associadas à voz *over*. Porém, após discordâncias entre membros do coletivo, que também eram associados à CGT (*Central général du travail*), o grupo se separou e não deu continuidade a essa aposta mais experimental.

Em 1970, um segundo *Groupe Medvedkine* se formou em *Sochaux*, composto por trabalhadores da fábrica de carros *Peugeot*. A criação do grupo foi inspirada pelo filme *Sochaux, 11 juin 1968* (1970), sobre os acontecimentos da data, considerada uma das mais sangrentas dos eventos de 1968 na França, em homenagem aos dois trabalhadores mortos, além de diversos outros feridos. O filme começa com inscrições na tela que explicam os acontecimentos, intercaladas com algumas fotografias e outras cenas de trabalhadores em greve, particularmente imagens da ocupação da fábrica, cuja desocupação pela polícia encerrou-se de maneira trágica. Em dado momento, aos vinte minutos de duração do filme, ocorre uma interrupção nos relatos para a inserção de uma sequência de planos do dia da desocupação.



Fotogramas do filme *Sochaux, 11 juin 1968* (Groupes Medvedkines, 1970)

O filme segue, após essas imagens, com relatos dos operários que estavam presentes durante a desocupação, colhidos posteriormente ao 11 de junho. O filme tornou-se possível pela interseção de Pol Cèbe, militante comunista que, apesar de não ser de origem operária, estava envolvido com o *Groupe Medvedkine* de Besançon. Cèbe, além de propor a realização do filme, foi o responsável por encontrar as imagens filmadas no dia 11 de junho, por um taxista: ele localizou o taxista, convencendo-o a ceder as filmagens, feitas em super 8. Depois, elas foram projetadas e refilmadas em 16mm por Bruno Muel, realizador francês que também colaborava com o grupo (GRANT, 2016). Foi também Cèbe quem entrou em contato com Marker, para que ele fizesse a montagem do filme, que foi realizada em Besançon, na sede da CGT. Assim se formou, de fato, o segundo Groupe Medvedkine, que, após *Sochaux, 11 juin 1968*, realizou mais três filmes, *Les trois-quarts de la vie* (1971), *Week-end à Sochaux* (1971-1972) e *Avec le sang des autres* (1975). Os colaboradores de Sochaux tiraram proveito da experiência prévia daqueles de Besançon e, com isso, conseguiram levar a produção a uma direção mais experimental.

O período entre os anos 1968 e 1971 abrigou forte questionamento das relações entre cinema e política e a criação dos coletivos cinematográficos ao mesmo tempo resultou de tal inquietação e a intensificou. De acordo com Julie Esparbes (2004), totalmente independente dos organismos institucionalizados, esse tipo de cinema já existia muito antes de 1968, mas se desenvolveu intensamente diante dos acontecimentos de maio. O fenômeno dos coletivos, tais como o grupo *Dziga Vertov* e os *Groupes Medvedkine*, estava no centro das inquietações estéticas e políticas posteriores a maio de 1968. Para muitos cineastas, maio de 68 teria representado uma crise, levando ao questionamento de sua relação com o cinema e com a política por meio do cinema. Um deslocamento importante e bem conhecido é o de Jean-Luc Godard, que rompe com sua prática anterior para se lançar na experiência do grupo Dziga Vertov: tratava-se então de "fazer politicamente os filmes políticos" e de "pensar a organização do filme em relação à linha política que o anima". (ESPARBES, 2004, p. 18)[61]

Esse rompimento de Godard ao qual se refere Esparbes diz respeito a uma mudança nas temáticas dos filmes do diretor, que tem seu início quando se envolve com a realização de *Longe do Vietnã* (1967) e, no mesmo ano, quando realizou *A Chinesa* (1967). *Longe do Vietnã*, por exemplo, surge como uma expressão vibrante da solidariedade com aquilo que se considerava o terceiro mundo, mas, ao mesmo tempo, como pondera Stoffel Debuysere (2014), retomou uma discussão em torno da "utilidade" mesma do cinema, expondo questões amplas e, ainda hoje, sem solução, tais como:

> (...) como preencher as lacunas entre 'aqui' e 'lá', entre quem faz as imagens, aqueles que são filmados e aqueles que as assistem? Como traduzir uma luta sem reinscrever as relações de dominação entre aqueles que tem o poder de representar e aqueles que são meramente representados? E ao fazê-lo, como criar uma arte capaz de alcançar massas, não somente adotando, mas também enriquecendo suas próprias formas de expressão? (DEBUYSERE, 2014, s/p.)[62]

[61] No original: "penser l'organization du film avec la ligne politique qui l'anime" (ESPARBES, 2004, p.18).

[62] No original: "(…)how does one close the gaps between 'here' and 'there', between those who take images, those whose images are taken and those who watch them? How does one translate the struggle without re-inscribing the relations of domination between those who have the power to represent and those who are merely represented? And in doing so, how does one create art that can reach the broad masses, not only adopting, but also enriching their own forms of expression?" (DEBUYSERE, 2014, s/p.).

Tais questões remetem a outras, já tratadas anteriormente e que perpassavam o cinema militante da época, sobre a entrega da câmera ao trabalhador, sobre o que era importante filmar, como as lutas deveriam ser filmadas; todas elas se inscrevem em uma questão maior que é como essas imagens poderiam produzir um testemunho histórico. Segundo Debuysere, para Godard, ao engajar-se em uma luta contra o colonialismo e o imperialismo, seria possível criar um Vietnã em cada cineasta e, assim, aproximá-los dos trabalhadores em luta.

De fato, após maio de 1968, o pensamento da *Nouvelle Vague* é posto em questão, resultando, em certo sentido, numa crise da cinefilia. Tratava-se, para Godard, de reaprender a forma de rearranjar e estabelecer conexões entre palavras e imagens. Aqui, o compromisso com o cinema político ressurge, sempre como um compromisso com a forma, e não apenas com a produção de um conteúdo revolucionário. Para o autor, não poderia mais haver uma representação da política sem que houvesse também uma política da representação. Nesse sentido, Godard coloca em questão não apenas os modos de produção do cinema, mas também os modos de exibição, quando questiona, por exemplo, o espaço das salas de cinema, considerando-a como um lugar inadequado e imoral, como explica Daney:

> A grande suspeita colocada pelo Maio de 68 sobre a "sociedade do espetáculo" uma sociedade que produz mais imagens e sons do que pode ver e digerir (a imagem se franja, foge, se esquiva), atinge a geração que mais havia investido nesse processo, a dos autodidatas cinéfilos, para quem a sala de cinema tomou o lugar, ao mesmo tempo, da escola e da família: a geração da *Nouvelle Vague* e daquela que a seguiu, formada nas cinematecas. A partir de 1968, Godard irá se retirar e percorrer o mesmo caminho em sentido oposto: do cinema à escola (são os filmes do grupo Dziga Vertov), depois da escola para a família (*Numéro Deux*). (DANEY, 2007, p. 107)

A sala de cinema, para Godard, era um lugar de histeria, de paquera, de voyeurismo e de magia. A recusa da sala de cinema, por si só, confere aos filmes realizados com o intuito de serem exibidos de outras formas um caráter de contra-informação, pois retira o cinema do lugar consagrado pela indústria como espaço, de certa forma, oficial de exibição. Contudo, não se trata apenas dos modos de exibição, mas dos filmes mesmos. Há uma pedagogia godardiana que coloca em questão a própria cinefilia e a sala de cinema é o lugar emblemático dessa cinefilia. Tal critica será internalizada pelos próprios filmes. Além disso, há, nesse discurso, uma ideia de aprendizado vinculado ao cinema, pela possibilidade de aproximação

do real. Essa pedagogia se faz fortemente presente em filmes como *A chinesa* (Jean-Luc Godard, 1967) e *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, 1974). Para além dos locais de exibição, ambos possuem características estéticas e de conteúdo fortemente militantes. *A chinesa* revela as ânsias da juventude em relação ao poder, enquanto discute diretamente as teorias de Marx, Lênin e Mao. O filme se passa dentro de um apartamento onde cinco jovens franceses discutem estratégias "maoístas" para mudar a política francesa. A forma como a câmera transita pelo apartamento convida o espectador a entrar também nesse universo que contém, ao mesmo tempo, uma crítica à essa juventude e à forma como intelectualiza a discussão política, mas também ao modo de fazer política francês.

Em uma primeira abordagem dos acontecimentos de 1968, Godard realiza *Um filme como os outros* (1968), que problematiza o período através da montagem de imagens do período intercaladas com entrevistas com operários e estudantes. O filme questiona frontalmente a ideia de autoria no cinema, tão cara à *Nouvelle Vague*, e, mesmo tendo sido dirigido por Godard, o filme não possui créditos, o que gera dúvidas sobre sua autoria. Para Esteves e França (2015), é "como se ele não reivindicasse uma assinatura, optando, assim, por uma anti-hierarquia radical" (ESTEVES; FRANÇA, 2015, p. 144). Posteriormente foi atribuído ao Grupo Dziga Vertov, introduzindo uma discussão sobre o cinema produzido coletivamente. O filme alinha-se com a proposta de um outro cinema, tal como no caso dos *Groupes Medvedkine*, iniciado no mesmo período. Trata-se de um filme sobre maio, por causa dele e totalmente afetado pelas questões que endereçou ao cinema.

> *Um filme como os outros* é o cinema na sua dimensão discursiva, verborrágica, urgente, militante, de acordo com o que afluía em torrentes pelas ruas, praças, muros e cartazes. É, sobretudo, um filme contra o cinema de entretenimento e espetáculo. (ESTEVES; FRANÇA, 2015, p. 144)

Trata-se, essencialmente, de um filme de contra-informação, que coloca em questão não somente os acontecimentos da época, mas também a própria instituição do cinema, o que se reforça pela elisão dos créditos.

O intervalo entre *A chinesa* e *Ici et ailleurs* é marcado pelo envolvimento de Godard com o Grupo Dziga Vertov. O grupo surgiu da parceria entre Godard e Jean-Pierre Gorin, que se iniciou em 1968 e se fortificou durante a produção de *Vento do Leste* (1970). Colin MacCabe (2005) relata que esta foi a fase mais produtiva e

intensa da relação entre eles. O período durou até 1973 e resultou em cinco filmes: *Vento do Leste* (1970), *Lutas na Itália* (1970), *Vladmir e Rosa* (1971), *Tudo vai bem* (1972) e *Cartas para Jane* (1972). Todos os filmes são atribuídos ao grupo Dziga Vertov. A referência ao cineasta russo se deve ao fato de que Vertov tinha como princípios centrais de seu cinema a montagem e a luta de classes. Contudo, havia, ainda, nessa escolha, uma provocação àqueles que consideravam Eisenstein o "grande cineasta revolucionário". O ideal do grupo era de que não haveria um diretor que tomaria decisões sozinho, todos os membros da equipe participariam igualmente.

Em 1970 produziram *Vento do leste*, filme-ensaio que discute caminhos para um cinema revolucionário através de uma construção narrativa que remete ao gênero *western*. De acordo com Arthur Autran (2015), trata-se de uma reflexão acerca da produção de imagens no regime capitalista, crítica que permanece atual. O filme seguinte, *Lutas na Itália* (1970), consistia em imagens de confrontos entre estudantes e policiais. O filme, baseado na reação de Louis Althusser aos acontecimentos de 1968, é considerado por MacCabe como "o trabalho político e teoricamente coerente do grupo Dziga Vertov" (MACCABE, 2005, p. 26).

Em 1971, a pedido da Liga Árabe,[63] iniciaram a produção de *Jusqu'à la victoire*, filme sobre a situação palestina no início de 1970. Entretanto, durante a montagem a verba fornecida pela Liga já havia se esgotado e, além disso, a barreira imposta pelo fato de que nem Godard e nem Gorin falavam árabe dificultou a produção de maneira que levou à interrupção do projeto. O último filme do grupo, realizado em 1972, é *Tudo vai bem*, que conta a história de operários em greve que sequestram o patrão. Após a desilusão gerada pelo fracasso de *Jusqu'à la victoire*, o grupo partiu para a produção de um filme de caráter mais comercial que os anteriores: "Yves Montand, um dos grandes astros do cinema francês foi convocado junto com Jane Fonda, que naquela época estava no auge de sua carreira. Ambos eram conhecidos ativistas de esquerda" (MACCABE, 2005, p. 28).

Após uma fase de transição, em *Ici et ailleurs*, Godard confronta a realidade da guerra palestina com a de uma família francesa que assiste à televisão, janta, e, assim possui um cotidiano absolutamente comum. Foram imagens feitas na Palestina e na Jordânia em 1970, durante a produção de *Jusqu'à la victoire*. Nesse

[63] Organização dos estados árabes fundada em 1945.

filme, em uma nova parceria, com Anne-Marie Miéville, Godard retoma as imagens para convocá-las em uma operação de montagem de novo tipo. Trata-se, para César Guimarães, de uma coabitação entre as imagens, que visa delas extrair uma diferença:

> nem adicionar, nem subtrair, e, muito menos, opor uma coisa a outra, mas colocar junto, servindo-se da conjunção "e" para extrair um valor diferencial: ricos *e* pobres, estrangeiro *e* nacional, Revolução Francesa *e* Revolução Árabe, sonho *e* realidade, vitória *e* derrota, a família francesa (rica de imagens da revolução) *e* os pobres meninos palestinos: aqui *e* acolá. (GUIMARÃES, 2015, p. 166)

2.2.3 O legado (ao cinema e ao pensamento do cinema)

Para além dos coletivos, a produção do cinema combativo e engajado na década de 1960 ainda está por ser reavaliada, não apenas em seus aspectos políticos, mas nos termos de sua inventividade estética indissociável. Nesse sentido, um nome fundamental é o de Edouard de Laurot. Fundador do grupo *Cinéma Engagé* em 1964, após deixar a *Film Culture*, revista para a qual escrevia, De Laurot produziu uma obra peculiar, endereçando ao cinema engajado a tarefa de captar a realidade e projetá-la a um futuro utópico. Em 1967 – ano emblemático para o cinema engajado, como vimos em outros exemplos – o diretor lança *Black Liberation. Silent Revolution*. (1967), filme inspirado em *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, Chris Marker e Alain Resnais, 1953). *Black Liberation* aborda a militância dos Panteras Negras nos Estados Unidos, recorrendo aos textos de Malcom X e outros líderes do movimento civil negro. Para Brenez (2011), talvez esse seja o único clamor de indignação da época que parta dos próprios negros.



Fotogramas do filme Black Liberation. Silent Revolution. (Edouard de Laurot, 1967)

Ao escrever sobre o cinema de Edouard de Laurot, Brenez (2011) retoma o conceito do que seria para o cineasta o engajamento na arte e, mais especificamente, no cinema. Ela afirma que a relação entre a câmera e o combate nunca se enfraqueceram. De Laurot definiu o engajamento a partir de suas leituras de Jean-Paul Sartre, e, portanto, entende que o artista engajado é aquele que seja dotado de consciência, possuindo, ao mesmo tempo, uma necessidade criativa profunda. Para de Laurot:

> Quanto maior for a consciência, a verdade pessoal e a angústia pessoal do artista, mais universal será sua arte. Do ponto de vista de sua ontologia pessoal, ou seja, do seu próprio devir – o qual é alcançado no processo de criação – pode-se dizer que o engajamento para o artista é a possibilidade de transformação de angustia pessoal em história, através de sua arte. (DE LAUROT *apud* BRENEZ, 2011, p. 63)[64]

[64] No original: “The larger the consciousness, the personal truth and the personal anguish of the artist, the most universal will be his art. From the point of view of his personal ontology, that is to say of his own becoming – which he achieves in the process of creation – one can say that engagement for the artist is the possibility of transforming, through his art, personal anguish into history” (DE LAUROT *apud* BRENEZ, 2011, p. 63).

O artista engajado seria assim aquele que possui consciência histórica no presente, o que o permite perceber, nas imagens e por meio delas, aspectos do futuro. A realização de um filme engajado é uma ação capaz transformar o mundo, pois atua na consciência do espectador. Edouard de Laurot, sob o pseudônimo Yves de Laurot (1971), escreveu sobre a relação entre as etapas de produção de um filme e a *práxis* revolucionária. De Laurot defendia que a revolução não estava apenas em uma etapa da produção, a saber, na montagem, mas em uma ideia mais ampla, de composição. Para o autor, a montagem torna-se, assim, uma modalidade de composição e, da mesma forma, a filmagem deixa de ser apenas uma filmagem, mas se torna uma "fábrica de filmes":

> Assim, nós podemos e *devemos* considerar a composição como a confrontação última, a etapa durante a qual os conflitos e confrontações últimas devem ser produzidas. Se não há novo conflito, novas confrontações, novas contradições durante esta etapa, então nós falhamos. (DE LAUROT, 1971, s/p)[65]

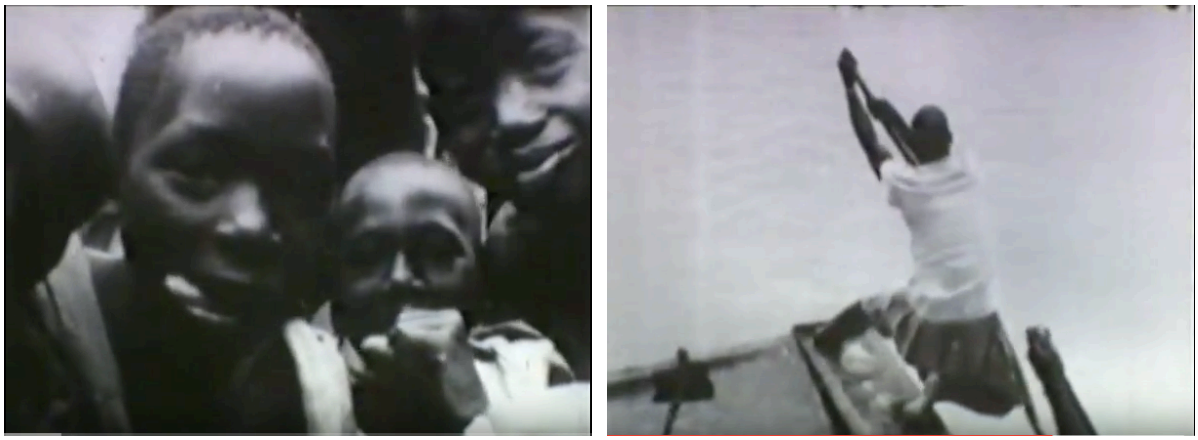
Para De Laurot, a ideia original deve ser transcendida pelo roteiro e, em seguida, o processo de filmagem – o filme – deve ser transcendido por sua composição. Assim, as contradições e confrontações, através da prolepse – a passagem daquilo que é ao que deveria ser – produzem uma transcendência do presente em relação ao futuro, expondo, no material fílmico, suas ausências e lacunas. A composição seria, então, uma busca por preencher essas lacunas em um gesto criativo verdadeiramente revolucionário.

Além de De Laurot, Brenez se dedica ao cinema de René Vautier, diretor cujo trabalho ela coloca lado a lado com o de Chris Marker. Se os dois são os principais nomes do cinema de contra-informação, isso se deve a uma atenção ao diálogo entre as imagens. "Saídos da mesma cultura de Resistência, ambos dialetizam um cinema do factual (realizar concretamente a imagem que a história oficial não autoriza) e um cinema da metodologia (refletir sobre as funções da imagem na história)" (BRENEZ, 2006, p. 41). Além disso, ambos articulam, de modo indissociável, estilísticas do ensaio e da contestação.

---

[65] No original: "Ainsi, nous pouvons et même *devons* envisager la composition comme la *confrontation ultime*, l'étape durant laquelle les conflits et les confrontations ultimes doivent être produits. S'il n'y a pas de nouveau conflit, de nouvelles confrontations, de nouvelles contradictions durant cette étape, alors nous avons échoué" (DE LAUROT, 1971, s/p).

René Vautier, cineasta francês e militante do Partido Comunista, trabalhava temas como o colonialismo francês na África, a guerra na Argélia e o Apartheid. Recusando firmemente que os governos sejam os únicos a escrever a história, Vautier defende que o papel do cineasta consista justamente em produzir imagens proibidas em determinado contexto político. Pioneiramente, em 1950, realiza seu mais importante trabalho, *Afrique 50* (René Vautier, 1950), primeiro filme anticolonialista francês, que denuncia as condições precárias e desumanas e a falta de professores e médicos nas colônias francesas na África. Com narração veloz e contundente, o filme detalha as relações entre racismo e capitalismo, evidenciando serem indissociáveis. As imagens nos mostram o cotidiano, o trabalho e a exploração da população da Argélia, tornando evidentes, por meio das imagens documentais e da montagem, as imposições do colonizador sobre a vida dos colonizados.



Fotogramas do filme *Afrique 50* (René Vautier, 1950)

Joris Ivens mereceria um capítulo à parte na história deste cinema engajado e combativo. Na longa carreira do diretor – Ivens realizou seu primeiro filme em 1928, o curta metragem *De Brug* (A ponte) e o último, *Une histoire de vent*, em 1988, sessenta anos mais tarde – nos interessaria, mais especificamente, a produção dos anos 1960, quando passou boa parte de seu tempo no Vietnã não apenas para realizar filmes, mas para conhecer a fundo a realidade do país. De acordo com Hans Schoots (2000), sua primeira temporada em Hanói tinha como objetivo se familiarizar com o cotidiano do Vietnã do Norte. Em 1965, fez uma segunda viagem ao Vietnã, justamente num período de intensificação dos ataques dos Estados Unidos. Em junho deste ano filmou o curta-metragem *Le ciel, la terre* (1966): “um

trabalho de agitação, que justapõe dois mundos opostos: os americanos em seus aviões, sem contato direto com seus inimigos; e os norte-vietnamitas que seguiam suas vidas sob ameaças aéreas diárias" (SCHOOTS, 2000, p. 289).[66] Além das imagens que filmou, pesquisou imagens de arquivo para compor o filme. Outro trabalho importante do período é *17th Parallel: Vietnam in war* (1968), produzido com imagens cotidianas dos norte-vietnamitas, mostrando a forma como a guerra afeta suas vidas. O título do filme faz referência à décima sétima linha de latitude, que se localiza entre o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul. Em 1967, Joris Ivens contribuiu ainda com um curta metragem para o filme *Longe do Vietnã*.

Segundo Serge Daney, após essas produções mais evidentemente militantes realizadas, principalmente, em 1967 e 1968, em meados da década de 1970 o diálogo entre cineastas e militantes começa a se dispersar. Há para o autor certo enfraquecimento das discussões sobre o ponto de vista, restando, porém, para ele, Jean-Luc Godard e Jean Marie Straub e Danièle Huillet, que persistem em fazer um cinema como arte do presente, do aqui e agora, urgente: eles agem como se ainda houvesse muito para se pensar, para se dizer sobre o cinema, "apostas para sustentar, sonhos e idéias fixas que não devem ser abandonadas" (DANEY, 2007, p. 96).

Mais tarde, em 1976, ao expressar certa decepção diante do filme de Joris Ivens e Marceline Loridan realizado na China – *Comment Yukong déplaça les montains* –, que em seus 763 minutos de duração acompanha o fim da revolução cultural no pais, Daney se questiona sobre o projeto de dispor a câmera a serviço de alguém, de um povo, de uma causa, de uma boa imagem. Sabe-se, ele diz, que um povo em luta é levado a criar uma boa imagem dessa luta. A pergunta então seria: como respeitar essa pose, como desrespeitá-la? Daney toma certa distância em relação à resposta de Ivens:

> Em cada lugar devemos lutar para conquistar nossa liberdade. A tendência natural das pessoas é mostrar o aspecto positivo das coisas, embelezar a realidade. É um problema que encontrei em todos os lugares do mundo. Quando recebemos um convidado, limpamos a mesa e arrumamos os pratos e talheres. Ainda mais se o convidado chega com uma câmera. (IVENS *apud* DANEY, 2007, p. 88)

[66] No original: "an agitational work juxtaposing two opposing worlds: the Americans in their aircraft with no direct contact with their enemies and the north Vietnamese carrying on with their lives under the daily threat from the air" (SCHOOTS, 2000, p. 288).

Em seu olhar retrospectivo, em momentos de “esfriamento” do cinema militante, engajado, Daney se questiona sobre o ponto de vista. O cineasta é testemunha de seu tempo e, ao filmar, estabelece um ponto de vista que se refere à situação que ele próprio e sua equipe ocupam na filmagem, em relação com aqueles que não conheciam, mesmo quando apoiavam suas causas justas.

> O “ponto de vista” de um cineasta militante sobre uma manifestação não era o mesmo que o da polícia ou da televisão de Georges Pompidou. Estas filmavam uma aglomeração do alto (para contá-la e, imaginariamente metralhá-la); os cineastas militantes captavam apenas os pés, as bandeiras e os gritos. Era grande a tentação de abreviar a discussão sobre essa diferença e considerá-la, logo de cara, “política”. (DANEY, 2007, p. 68)

Em um contexto em que cinéfilos e cineastas (cineastas-cinéfilos) são demandados a ir para as ruas, em um questionamento do poder de sedução e do próprio espetáculo de projeção; o registro das imagens torna-se fragmentário, urgente, contingente. O cinema não resiste à força dos acontecimentos políticos que o atravessam e se afeta intensamente por sua emergência no presente. Permanece a mobilização em torno das questões especificamente cinematográficas, mas ela parece ter mudado de sentido. Como diria Baecque:

> Apenas o cinema, com efeito, teria recursos para integrar a política à arte, apenas ele era capaz de “produzir a revolução” a partir das imagens. O cinema não era mais sedutor, registro, nem sequer um espetáculo privilegiado, mas pelo menos seria útil narrando “de outra forma” o fato político. (BAECQUE, 2010, p. 421)

Para Daney, porém, ligado ao imaginário de 68, esse cinema alimentou-se, de fato, do teatro: discursos, dogmas, palavras de ordem, tomadas de palavra. “Nada de imagens” (2007, p. 68). Como descreveu Baecque, para Daney, o cinema foi, de fato, incapaz de registrar a revolução, produzindo apenas documentos e não filmes que representassem esses acontecimentos, como se denunciasse uma incapacidade ou uma cegueira por parte dos cineastas. Discursos, por um lado, documentos, por outro. Assim, já no início dos anos 1970, Daney se indagará sobre o ponto de vista, sobre o porquê de se filmar algo e, principalmente, a crença no visível como irrefutável. O autor acusa a confusão entre visão e conhecimento: ver algo, ele diz, não significa conhecer, dada a complexidade do real, apreendido fragmentariamente pelo cinema. As desconfianças de Daney vinham ainda do risco de submissão do cinema à propaganda e à publicidade.

Ainda que o olhar retrospectivo – e de algum modo, reticente – de Daney traga importantes indagações, que permanecem ecoando ainda hoje, ele parece pouco sensível ao que o cinema militante legou, vinculado mas extrapolando os limites de certa cinefilia. Para Nicole Brenez, uma das principais defensoras da produção militante, que ela toma como um "contra-cânone", uma das grandes contribuições deste cinema é justamente o imenso arquivo audiovisual disponível para os historiadores, que não dependerão apenas do Estado para reencontrar as informações. Isso que Daney caracterizaria, não sem reserva, de "cinema de intervenção, de agitação, de testemunho" são filmes que, na premência dos acontecimentos, na emergência da história, buscam constituir e se constituem por um *ponto de vista.* Por mais que ali se arrisque validar uma "concepção instrumentalista da arte" (DANEY, 2007, p. 72), por mais que este ponto de vista se mostre equívoco, ele se inscreveu como documento histórico e será passível de elaboração imediata ou posterior.

Avaliar o cinema militante apenas por seu caráter instrumentalista – na medida em que os filmes parecem atender, antes de tudo, ao chamado da política – é desconsiderar ainda o que esse cinema traz, mesmo em sua urgência, de elaboração formal e estética, seja no momento mesmo da filmagem, seja no trabalho de montagem.

Percebemos então o quanto esse momento de contestação política será também o de uma invenção formal no âmbito do cinema, algo que está no centro das atenções da pesquisa de Brenez. As duas dimensões estão imbricadas, uma vez que o cineasta engajado não quer a neutralidade: ele escolhe um ponto de vista – com isso um enquadramento –, ele decide, a partir do seu posicionamento político, de onde vai mostrar a realidade, qual parcela do real será filmada e, num momento posterior, escolhe quais imagens serão colocadas em relação na montagem. Essas escolhas, no entanto, são premidas e condicionadas por uma circunstância, pela contingência dos acontecimentos. E ainda: são escolhas, muitas vezes, negociadas, coletivizadas, elas próprias parte de uma discussão política. E se há invenção formal, ela não se forjou totalmente na tranquilidade de um estúdio ou na mesa de montagem, mas foi atravessada pela força das circunstâncias e pela necessidade de engajamento e de resposta coletiva a um contexto de disputa.

Ou seja, o cinema militante não cumpre apenas uma função social, havendo também uma atenção à forma. Ou, dito de outro modo, ao cumprir uma função

política e social, o cinema militante incide na forma, demanda e exige a invenção formal. Trata-se não de uma separação entre engajamento e invenção estética, mas de uma nova maneira de articulá-los, esta que se endereça ao pensamento sobre o cinema, demandando que ele próprio se repense.

Seria preciso, portanto, um debate sobre a forma desse tipo de trabalho que levasse em consideração, principalmente, a relação que se estabelece entre o cineasta militante e o sujeito filmado. Não se deve, contudo, negligenciar o trabalho de montagem das imagens, sejam no interior dos próprios filmes militantes, seja, posteriormente, quando, em um gesto como o de Marker em *O fundo do ar é vermelho*, a montagem introduz uma "distância" em relação ao material. No cinema de arquivo, essa distância pode se estabelecer e se elaborar, por exemplo, nos comentários, uma vez que nem sempre quem produziu a imagem será aquele que vai montar o filme. Mantém-se, portanto, uma tensão entre a imagem feita na emergência do acontecimento e o momento posterior de elaboração (montagem). Ambos os momentos são relevantes e coabitam o filme, sendo a tensão entre eles constitutiva. A montagem aqui será vista como lugar de distanciamento do material filmado, mas também – elaboração processual, experiencial e, muitas vezes, coletiva que é – como lugar de proximidade e de engajamento.

3 PENSAMENTO DA TOMADA, ENGAJAMENTO DA RETOMADA

Uma visada geral sobre o cinema de Chris Marker e sobre toda a produção militante com a qual se envolveu nos permite sugerir que, neste cinema – e de forma muito particular em *O fundo do ar é vermelho* – não se deveria separar, tão marcadamente, o cineasta militante do ensaísta e montador. A princípio, o cinema militante é mais próximo ao momento da tomada, pois relaciona-se à urgência na produção das imagens diante de um momento crítico de enfrentamento político. O ensaio fílmico, por sua vez, remeteria à retomada, momento de certo distanciamento e de recontextualização das imagens (ainda que, no ensaio, esse distanciamento não seja demasiado). Religando o pensamento à experiência pessoal e à experiência histórica, tantas vezes, o ensaio parte da montagem de materiais pré-existentes.

Marker se envolveu de forma muito intensa com o cinema militante nos anos 1960 e 1970 e, como vimos, a realização de *O fundo do ar é vermelho* em 1977 fecharia esse ciclo na carreira do diretor, para dar lugar a um cinema de matiz ensaística, como aquele que vemos, por exemplo, em *Sem sol* (1983) ou *Level Five* (1995). Em dois livros essenciais para a historicização e caracterização da obra de Marker, “Chris Marker: *Memories of the future*” e “Chris Marker”, de Catherine Lupton e Sarah Cooper, respectivamente, as autoras fazem uma retrospectiva cronológica da filmografia, marcando justamente o período de produção militante e o período ensaísta.

Ainda que reconheçamos a relevância destas obras para uma compreensão ampla da trajetória de Marker, perseguiremos aqui a hipótese de que essa divisão possa ser relativizada. Em vários sentidos. Haveria, já no cinema militante, um pensamento, digamos, que emerge no momento da urgência, de modo que, na tomada, as imagens portariam já um uma tomada de posição, mesmo que ela não se dê sem hesitação, por parte daquele que filma. Ao retomar as imagens militantes para compor *O fundo do ar é vermelho*, Marker preserva, em alguma medida, essas tomadas de posição, que constituem no filme uma espécie de pensamento em ato, enunciação coletiva surgida na emergência das imagens em contextos de disputa. Digamos ainda que, nos filmes militantes – a exemplo daqueles feitos pelos coletivos cinematográficos operários – nota-se um sofisticado trabalho de montagem, impedindo que se separe engajamento político e invenção formal.

Em contrapartida, tanto em *O fundo do ar é vermelho* como nos filmes posteriores, o cineasta militante não desaparece do trabalho ensaístico (trabalho de retomada das imagens); ele estará presente, ainda que tome certa distância das imagens para montá-las e comentá-las. O ensaio será, assim, menos uma opção excludente em relação ao engajamento político do que um modo de atualizá-lo, de transformá-lo, repensá-lo e problematizá-lo, confrontando continuamente a experiência pessoal (as mudanças pelas quais ela passa) e a experiência histórica (as mudanças pelas quais ela também passa).

O que buscamos, aqui, é compreender de que modo esses dois gestos – a tomada e a retomada – se atravessam e se intercambiam. Trata-se de caracterizar como o pensamento se manifesta em imagens militantes, feitas em momentos de tensão, conflito e disputa. Como a circunstância de embate militante já produz um pensamento que é dado a ver na imagem? Ao mesmo tempo, é preciso apreender as formas de engajamento que permanecem presentes no trabalho de montagem das imagens. Mesmo quando o gesto ensaístico é mais marcado, o cinema de Chris Marker não parece abandonar a experiência militante e engajada, mas, antes, renová-la.

3.1 O ponto de vista: filmar, virar as costas

No cinema militante, a tomada cinematográfica é também tomada de posição política. O gesto de ligar a câmera e a escolha do que filmar, de onde filmar, a proximidade ou a distância do acontecimento já revelam, de certo modo, na dimensão sensível da imagem, o pensamento e a política que amparam sua produção.

A reiterada afirmação de Jean-Louis Comolli (2008) de que filmar é um gesto indissociavelmente político pressupõe, de início, a escolha de um ponto de vista. Em contexto outro, ao escrever sobre o exílio de guerra, Georges Didi-Huberman (2009) também reflete sobre o que significa, politicamente, tomar posição, assumir um ponto de vista. Para conhecer, ele nos diz, é preciso tomar posição, gesto que não tem nada de simples. A posição, nesse caso, é duplamente relativa:

> Isto é, por exemplo, estar face a alguma coisa; mas antes desta coisa, é necessário também considerar todas as coisas para as quais viramos as costas, o fora de campo que existe atrás de nós, que nós recusamos talvez,

> mas que, em grande parte, condiciona o nosso movimento e, com isso, nossa posição. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 11)[67]

Portanto, o ato de filmar não se trata apenas de escolher o que será visto e que fará parte da composição do enquadramento, já que, ao se posicionar diante de algo para filmar, todo um universo é deixado para trás, no fora de campo (ou no fora de quadro, já que ambos são intercambiáveis no âmbito do documentário). Ainda que invisível na imagem, o fora de campo vai afetá-la: ele afeta, por exemplo, a forma como o cineasta se movimenta, movimento que, por sua vez, se inscreverá na imagem.

O pensamento que se faz presente em uma imagem militante, que diz respeito à intenção e à tomada de posição daquele que filma, é sempre premido pela contingência. Ou seja, não há, em situações de risco, conflito, embate e disputa, total controle durante a produção da imagem e, por essa razão, ela está sempre sujeita à irrupção de algo imprevisível; o enquadramento nem sempre pode ser calculado e, com isso, há momentos em que algo imprevisto se inscreve na imagem ou algo fundamental permanece no fora de campo. Por outro lado, muitas vezes é daí que surge a força de evidência das imagens, pois o descontrole do momento de urgência revela junto ao que se filma a dificuldade de se filmar, o fato de que se trata então de um momento crítico.

Ao discutir a dimensão documentária do fora de campo, Jean-Louis Comolli ressalta que este remete àquilo que não é visível, mas vai além. Para o autor, o fora de campo diz respeito a um *devir visível*, algo que ameaça a cena constantemente. Trata-se, portanto, de uma dimensão temporal, e não apenas espacial, pois o devir visível abrange um antes e um depois da cena. A duração é assim um elemento que está intimamente relacionado ao fora de campo, pois

> é como se a redução de duração do que é enquadrado engendrasse o desaparecimento dessa reserva temporal que está do lado do não-enquadrado, do não-visível; é como se perdesse nesse desaparecimento um outro possível do movimento do filme. (COMOLLI, 2006, p. 131)

[67] No original: “Il s’agit par exemple d’affronter quelque chose ; mais devant cette chose, il nous faut aussi compter avec tout ce dont nous nous détournons, le hors-champ qui existe derrière nous, que nous refusons peut-être mais qui, en grade partie, conditionne notre mouvement même, donc notre position” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 11).

Também para Didi-Huberman, posicionar-se não é uma escolha apenas espacial, mas temporal, uma vez que se situa no presente diante do futuro. Trata-se de um gesto irreversível: determinado o ponto de vista, não é possível voltar atrás e fazer outra imagem, de outro ângulo, do mesmo acontecimento.[68] Escolher um ponto de vista especifico significa abrir mão de todos os outros, tratando-se, desde o princípio, de um gesto de resistência: para conhecer é preciso tomar posição, o que implica assumir constantemente a responsabilidade por um movimento, pois é assim que se estabelece uma espacialidade e uma temporalidade. Para conhecer, continua Didi-Huberman, é preciso lançar-se ao conflito, ou seja, "é preciso *se implicar*, aceitar enfrentar, afrontar, ir ao cerne, não titubear, não se contentar" (DIDI-HUBERMAN, 2009).[69] Essa ideia nos parece essencial quando se pensa o cinema politicamente engajado, pois diz respeito não apenas às opções políticas ou ideológicas de quem filma, mas, antes de tudo e ligado a elas, ao seu posicionamento espacial e temporal, em uma situação contingente: determina-se, assim, qual parcela da realidade será dada a ver ao espectador a partir do envolvimento de quem filma com o acontecimento. As lutas políticas têm sua visibilidade construída por meio da escritura do filme e de sua *mise-en-scène*. Para Comolli: "O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo". (COMOLLI, p. 2008, p. 99).

O cinema é uma arte política e, como dissemos, o enquadramento implica tomar posição, escolher um campo e um fora de campo (categorias que, como vimos, no domínio do documentário são intercambiáveis àquelas do quadro e do fora de quadro). Advém daí, para Comolli (2008), o uso político do cinema, particularmente do documentário:

> Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não trariam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo fílmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? "Filmar politicamente" (o slogan não é recente)

[68] Seria possível, por exemplo, para um filme de arquivos, buscar outras imagens do mesmo acontecimento, de modo a articular diferentes pontos de vista em um mesmo filme.
[69] No original: "Il faut *s'impliquer*, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher" (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 11).

> já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma. (COMOLLI, 2008, p. 124)

Reitera-se, portanto, a hipótese de que o gesto de "filmar politicamente" (tomar posição, criar um ponto de vista) é capaz, senão de traduzir, ao menos de deixar inscrever algo de um contexto sócio-político, apreendido em situação, por um posicionamento contingente. O gesto de filmar implica dar visibilidade a algo, transformar um acontecimento em imagem e, assim, revelar dele uma visada como ponto de vista político. Dito de outro modo, quem filma expõe o acontecimento, participa dele e, simultaneamente, expõe o próprio ponto de vista que o constitui. Há assim sempre uma dupla exposição na imagem do cinema (ainda que ela se torne mais ou menos explícita, de filme a filme): o que ela mostra e o modo (o ponto de vista) que permite mostrar; ou ainda, aquilo de cuja constituição a imagem participa e o modo dessa participação (que constitui o ponto de vista).

É essencial lembrar que o gesto de filmar revela o ponto de vista político, mas aquele que é possível de se obter através da câmera, que se aproxima, mas não coincide exatamente com olhar do sujeito que filma. Ou seja, a imagem de um acontecimento pode dar visibilidade a ele, mas olhar essa imagem é diferente de estar inserido no acontecimento. Para filmar é preciso participar do acontecimento, não sem dele guardar uma certa distância; é preciso forjar uma perspectiva a partir dele.

E ainda: muitas vezes a câmera capta algo que a percepção humana não alcança, como se uma parte do pensamento constitutivo da imagem fosse debitária da própria técnica. Aproximamo-nos aqui daquilo que, em sua célebre história da fotografia, Walter Benjamin caracterizaria como *inconsciente ótico*. Trata-se de algo – um gesto, um olhar devolvido ou esquivo, um detalhe, um evento fugaz – que não seria perceptível ao olhar humano, que a imagem técnica devolve na forma de “uma pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (BENJAMIN, 1994, p. 94). Essa centelha, o acaso que se faz presente nas imagens produzidas em um momento de perigo, de disputa e embate político, reforçam o caráter testemunhal das imagens. Acessar aquilo que está na imagem, mas não pôde ser percebido por quem vivenciou aquele instante de sua produção, possibilita, quem sabe, pensar o impensável do acontecimento, aquilo que dele se revela de modo inconsciente e imponderável. Assim, torna-se essencial o retorno às imagens, a sua retomada, para que esse primeiro pensamento, precário e alusivo,

que produz uma imagem em alguma medida opaca, possa ser reelaborado. A opacidade incidiria então no momento da retomada, quando as imagens tornam-se arquivos a solicitar legibilidade.

A gênese da imagem produzida por um cineasta militante porta assim um caráter ambíguo. Ao mesmo tempo em que o engajamento se manifesta, em que há uma intenção política anterior à filmagem e que, de algum modo, se imprime na tomada, há, também, contingência, certo descontrole que se justifica pela urgência da situação e pela mediação maquínica, marcada por uma dimensão automática. A escolha minuciosa de Marker das imagens que compõem *O fundo do ar é vermelho* reforça a valorização do pensamento no momento da tomada, pois o diretor privilegia uma multiplicidade de imagens e de pontos de vista, mantendo, em boa medida, seu caráter emergencial, sua materialidade contingente.

Antes mesmo da montagem do filme, Marker já demonstrou tal preocupação quando entregou a câmera aos trabalhadores, na ocasião da formação dos *Groupes Medvedkine.* Havia, à época, uma discussão entre os coletivos de cinema militante sobre o gesto de delegar a câmera aos trabalhadores e sobre a ideia de "autorrepresentação". Os membros do *Cinélutte* – grupo formado em 1973 por alunos e professores do Instituto de Estudos Cinematográficos da Sorbonne –, por exemplo, acreditavam que os intelectuais deveriam se colocar a serviço dos trabalhadores e, assim, filmá-los e distribuir os filmes. Uma outra corrente, à qual Marker pertencia, acreditava na importância da "autorrepresentação", possível pelo gesto de delegar a câmera aos sujeitos implicados. De acordo com Paul Douglas Grant (2016), a preocupação de Marker era de que a representação fosse realizada pelos próprios trabalhadores, nos termos deles, de modo que ocupassem, ao mesmo tempo, a posição de observador e observado, criando, assim, uma história fílmica coletiva. Portanto, o que o diretor buscava, e permaneceu buscando ao longo de toda sua obra, é um pensamento do múltiplo, uma enunciação coletiva que, no momento posterior, da montagem, será recontextualizada e atualizada, atravessada pelos comentários (eles também polifônicos, de tons variáveis) do filme.

3.2 Legibilidade das imagens: pôr em questão o futuro

Ao caracterizar as imagens de arquivo, Didi-Huberman (2008) se detém, sobretudo, em sua quase impossibilidade de dar a ver (e a reconhecer) algo. O autor

privilegia aquelas imagens de arquivo que, ameaçadas pelo perigo e pela destruição iminente, revelam, com dificuldade, um traço (mesmo precário) do acontecimento do qual são o testemunho material. Como vestígio, o arquivo é, nesse sentido, "o operador visual de uma desaparição". O mundo das imagens de arquivo, afirma, é "um mundo proliferante de lacunas, de imagens singulares que, montadas umas com as outras, suscitarão uma *legibilidade*, um efeito de saber" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 167, grifo do autor).[70] A legibilidade, noção cara a Walter Benjamin, implica que o arquivo traz consigo traços do acontecimento, seus vestígios, sendo dele um testemunho; mas, sozinho, não é capaz de produzir conhecimento (no sentido de se ligar uma a outras imagens e às palavras; ao presente no qual são retomadas). Georges Didi-Huberman (2011) lembra que a legibilidade para Walter Benjamin nasce de uma perturbação mútua, uma relação critica entre as imagens e as palavras. Trata-se, portanto, de uma relação entre visualidade e linguagem verbal, pois uma imagem só pode de fato expor o seu tema se a ele estiver implicada a linguagem. O autor reitera a reciprocidade não hierárquica da relação entre um e outro domínio:

> Falar da *legibilidade das imagens* não é apenas dizer, com efeito, que as imagens reivindicam uma descrição (*Beschreibung*), uma construção discursiva (*Beschriftung*), uma restituição de sentido (*Bedeutung*). É também dizer que as imagens estão susceptíveis de conferir às próprias palavras sua legibilidade desapercebida. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46)

Maurício Lissovsky (2014) afirma, sobre a tarefa dos historiadores e dos fotógrafos – que, em nosso caso, acaba por se sugerir também uma tarefa do montador – que é preciso esperar o tempo necessário para que se desenvolvam os níveis de leitura, e que esse tempo de espera é onde reside a legibilidade inaudita reivindicada por Benjamin. A legibilidade é necessária para que as semelhanças irrompam – sejam percebidas – no fluxo das imagens, ou seja, a espera é uma espera por essa irrupção, como aparição singular de uma semelhança. Para Lissovsky: "A espera pela irrupção é também a espera pela recuperação do passado" (LISSOVSKY, 2014, p. 17). Para se recuperar, portanto, no presente, uma experiência dos acontecimentos, é preciso ler as imagens e encontrar nelas a semelhança, que, ela também, "perpassa veloz"; embora possa ser recuperada, não

[70] Na tradução inglesa: "It is a world proliferating with lacunae, with singular image which, placed together in a montage, will encourage *readability*, an effect of knowledge".

se fixa. “Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (BENJAMIN, 1994, p. 110). Essa dimensão temporal se relaciona à espera e à fugacidade de uma aparição. Trata-se, portanto, de visar e perceber a semelhança naquilo que, do passado, nos surge como vestígio.

O arquivo precisa, portanto, da montagem para conferir sentido à história, para produzir sobre ela um *conhecimento*; tal operação – o conhecimento que surge, não antes, mas *na* e *pela* montagem – é capaz de romper a continuidade do discurso histórico. Ainda tomando como base as teorias de Walter Benjamin, Daniel Fairfax (2012) aborda *O fundo do ar é vermelho* sob a hipótese de que, em seu trabalho de montagem, Marker cria ressonância entre diferentes momentos históricos – o autor trata, particularmente, da sequência inicial em que o diretor convoca as imagens d’*O encouraçado Potemkin* e as compõe com aquelas dos anos 1960 e 1970. Desse modo, a montagem opera no limiar da percepção, pelo modo como as imagens reenviam umas às outras, estabelecendo relações entre passado e presente, de modo a formarem, assim, uma constelação de imagens. Movimento que o autor relaciona ao conceito benjaminiano de imagem dialética, tal como formulado no fragmento “N” de seu livro das “Passagens”. Recuperemos deste fragmento um trecho mais longo:

> Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, p. 504)

Esse lampejo é o instante de uma “perceptibilidade”, quando se torna possível reconhecer uma semelhança: instante, portanto em que uma imagem torna-se legível. Para Fairfax, a montagem de Marker – construída sob a égide da imagem dialética – cria constelações, no interior das quais as imagens se relacionam por ressonância. Estas são visuais, sonoras e temporais: o encontro de imagens significa também um encontro de tempos distintos.

Ampliando a compreensão da imagem de arquivo, Didi-Huberman refere-se também à conhecida formulação de Jacques Derrida (2001), que parte, por sua vez, das teorias da psicanálise e da memória em Freud. Segundo Derrida, ainda que não haja um conceito definitivo de arquivo, este seria uma "produção reproduzível interativa e conservadora da memória" (DERRIDA, 2001, p. 40). O autor sublinha que o arquivo não remete apenas à memória, mas possui uma abertura para o futuro, uma relação com o que está por vir. Um acontecimento *arquivável* é aquele que constrói o passado enquanto visa um futuro: "mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *pôr em questão* a chegada do futuro" (DERRIDA, 2001, p. 47-48). Vale dizer que legibilidade surgida do arquivo e de sua montagem não encerra ou conclui o futuro, mas o "põe em questão", para Derrida, ou o antecipa por um trabalho de "adivinhação", para Lissovsky (na esteira de Benjamin).

Só é possível, assim, entender o arquivo em sua relação com um tempo por vir, problemático e aberto. Em sua latência, o arquivo está sempre à espera do futuro de uma experiência. No caso específico do cinema, digamos que no momento da filmagem, o real se apresenta de modo ilegível, em devir (ainda que, como vimos, porte, em sua constituição mesma um pensamento, sua suspeita). A montagem será o lugar de sua legibilidade, na medida em que permite a mútua visada entre o passado e o futuro.

Seria preciso caracterizar o modo do conhecimento que parece em jogo aqui: em sua reiterada formulação, Didi-Huberman acredita que não seria possível, por meio do arquivo, compreender um "tudo", ou o "todo", mas sempre "apesar de tudo" o que resta de um todo. O arquivo liberta uma evidência precária, não suficiente, mas necessária. Essa evidência precária é mais do que uma informação, já que abriga também o ponto de vista de quem produziu a imagem, a circunstância, muitas vezes extrema, dessa produção. Diante do ponto de vista daquele que fez a imagem, o espectador deve assumir, ele também, se posicionar, assumir um ponto de vista.

Aliando-se à defesa da importância das imagens de arquivo para a compreensão – ainda que parcial – de um acontecimento histórico, Sylvie Lindeperg (2010) lembra que o historiador escreve sempre após o acontecimento, que se tornará inteligível por meio de uma narrativa. Com o cinema, ela especifica, "a narrativa se constrói primeiro no instante, no tempo do acontecimento – que é

também o do plano – depois no agenciamento de diferentes planos que se opera no desenrolar do filme". (LINDEPERG, 2010, p. 337)

Trata-se, para a autora, de pensar como se relacionam esses dois momentos fundamentais do cinema de arquivos, que são a gênese, o momento em que uma imagem se inscreve, sua intenção e as condições de sua produção, e, depois, o agenciamento entre os planos, a saber, a montagem. Em seu trabalho, Sylvie Lindeperg define que a gravação da imagem, o plano, corresponde à tomada, enquanto a montagem, o seu segundo momento, corresponderia à retomada. A autora ressalta, ainda, que a retomada depende da singularidade da tomada, pois sempre há algo de irredutível nesse primeiro momento, que diz respeito ao olhar daquele que produz a imagem, algo que resiste ao tempo e se revela à medida que a imagem é reutilizada.

Qual seria então o momento em que uma imagem se torna arquivo? Muitas vezes ela não será produzida para se tornar um arquivo, o tornando posteriormente. Por outro lado, no caso do nazismo e em outras experiências, algumas imagens podem ser pensadas, desde a sua gênese, como possibilidade de conservação de algo por mais frágil e vulnerável que seja. Filmar nesses casos – das vidas em risco em um campo de concentração, ou diante da repressão policial – pode ser, portanto, em si, um ato de resistência política, que pensa a imagem, de antemão, como operador estratégico.

Na imagem, reiteramos, o registro do acontecimento pode ser anterior à sua compreensão. De acordo com o pensamento de Lindeperg, no momento da retomada, no retorno à imagem, é possível voltar a atenção para algo que já estava lá, desde a sua produção, no momento da tomada, e que ainda não havia sido percebido. A imagem sobrevive ao corpo figurado: a cumplicidade ou o confronto que se estabelece entre quem filma e quem é filmado permanecem inscritos no arquivo desde a sua gênese até a sua recontextualização, por mais que seu sentido se renove na montagem. Tornar uma imagem arquivo, portanto, seria reutilizá-la, ou seja, fazer com que ela resista ao apagamento: sua legibilidade passa, antes, pela percepção de sua latência, daquilo que, inscrito precariamente na imagem, encontra-se latente, entre se ver e não se ver.

Indissociável daquilo que se inscreveu na imagem – traços do acontecimento, as condições de sua inscrição – a montagem, por sua vez, produz novas legibilidades para o acontecimento. Ela o faz ao criar um diálogo entre as imagens,

que se articulam e entram em colisão: não se trata de simples fusão ou assimilação indistinta. Mas de uma relação inaudita que, como sugeriu Godard (*apud* DIDI-HUBERMAN), permite pensar o impensável; a aproximação das imagens pode assim não apenas acessar, mas produzir história.

> Fazer história significa passar horas olhando para essas imagens e depois, de repente, reunindo-as, criando uma centelha. Assim criando constelações, estrelas que se aproximam ou se afastam, como Walter Benjamin imaginava. (GODARD *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 140)

Tantas vezes, as imagens utilizadas em um documentário de arquivo não foram produzidas para o filme. No limite, elas se transformam em cinema no momento da montagem. Assim como essas imagens constituem o cinema, este as constitui, na medida em que torna visível e legível aquilo que é a dimensão oculta, submersa dos arquivos.

Há, acreditamos, uma indissociabilidade entre os dois gestos: a tomada – momento da inscrição contingente do acontecimento – possui uma legibilidade latente que pode ser percebida no futuro, demandando, portanto, a montagem. E a retomada – momento de aproximação e colisão das imagens – que aceita a tarefa da legibilidade para, em certa medida, possibilitá-la. Assumimos, portanto, que a compreensão da articulação entre esses dois momentos torna-se primordial à análise do filme. Por meio de uma compreensão profunda do gesto de montagem – como operação material e modo de conhecimento – é possível formular uma hipótese a respeito daquilo que é dado a ver das lutas políticas, de qual é, de fato, a legibilidade que se produz por meio do filme, sem se negligenciar – destaca-se – o olhar contingente que produziu a imagem (este que, como vimos, porta em si um pensamento, precário e latente). Se a montagem precisa desse olhar – daquilo que ele permitiu inscrever do acontecimento – o olhar precisa da montagem para perceber aquilo que, no interior do acontecimento, se endereçou como latência.

3.3 Montagem dialética e abertura poética

Após a montagem da primeira versão de *O fundo do ar é vermelho*, Chris Marker sugere uma aproximação de seu trabalho àquele de uma montagem dialética:

> E então, sobretudo, há esse diálogo, enfim possível, entre todas essas vozes que somente a ilusão lírica de 68 fizera se encontrar por um breve momento. O refluxo vindo, cada uma delas retorna à sua monofonia triunfalista ou furiosa. A montagem restitui, esperamos, à história, sua polifonia. Não há aproximações gratuitas aqui, sequer essa breve malícia que consistia em colocar os homens em contradição consigo mesmos (o que não ocorre pelo menos uma vez?). Cada passo desse diálogo imaginário visa criar uma terceira voz produzida a partir do encontro das duas primeiras, que se distingue delas... Afinal de contas, será exatamente isso a dialética? Eu não me gabo de ter conseguido realizar um filme dialético. Embora tenha tentado, por uma vez (tendo, em meu tempo abusado bastante do exercício do poder pelo comentário dirigido) devolver ao espectador, pela montagem, "o seu" comentário, ou seja, o seu poder. (MARKER, 1978, p. 5)[71]

Algo que, como vimos, é concretamente sugerido logo no início do filme, por meio da referência a *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein. Trata-se de uma alusão não somente aos acontecimentos e ao imaginário da revolução, mas, também, em uma dobra metalinguística, de uma referência cinematográfica, que explicitaria certa filiação à construção dialética que sustenta a obra-prima eisensteiniana.

Nossa hipótese é a de que, em Marker, a montagem dialética é debitária daquela realizada por Eisenstein, não sem deslocá-la. Como sugere o longo e belo comentário de Marker – que só demonstra sua inteligência verbal e sua sensibilidade poética –, n*'O fundo do ar é vermelho,* a dialética parece abrir-se a uma dimensão poética e polifônica: ela se constitui fortemente pela multiplicidade dos pontos de vista abrigados pelas imagens e pelos testemunhos; pela lateralidade e variabilidade dos comentários em voz over; e pelas séries paratáticas, que abrem a dialética a uma dimensão patética, sensível, ligada aos gestos, aos rostos e aos corpos. Deixemos de lado, por ora, a proposição que Marker faz sobre o espectador – ao qual se pretende devolver o poder de desenvolver o "seu" próprio comentário –, para desenvolver um pouco mais essa hipótese, que moverá nossas análises do filme.

---

[71] No original: "Et puis surtout, il y a ce dialogue possible entre toutes ces voix que seule l'illusion lyrique de 68 avait fait se rencontrer un court moment. Le reflux venu, chacun est rentré dans sa monophonie triomphaliste ou rageuse. Le montage restitue, on l'espère, à l'histoire sa polyphonie. Pas de rapprochements gratuits ici, pas non plus de cette courte malice qui consisterait à mettre des hommes en contradiction avec eux mêmes (qui ne l'est pas, au moins une fois ?). Chaque pas de ce dialogue imaginaire rencontre des deux premières et distincte d'elles… Après tout, c'est peut-être bien ça la dialectique ? Je ne me vante pas d'avoir réussi un film dialectique. Mais j'ai essayé pour une fois (ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentaire dirigeant) de rendre au spectateur, par le montage, « son » commentaire, c'est à dire son pouvoir" (MARKER, 1978, p. 5).

Como sabemos, a montagem dialética pressupõe o conflito entre os planos articulados, que serão sintetizados nos planos seguintes, solicitando o pensamento do espectador. Segundo Eisenstein: “As indicações dominantes de dois planos lado a lado produzem uma ou outra inter-relação conflitante, resultando em um ou outro efeito expressivo (estou falando aqui de um efeito *puramente de montagem*)” (EISENSTEIN, 2002, p. 72).

Ao retomar o princípio da montagem dialética de Eisenstein, Gilles Deleuze (2009) enfatiza que a oposição está a serviço de uma unidade dialética, que guarda uma progressão, da situação inicial do filme até a final, de modo que o conjunto se reflita em cada parte – cada sequência, cada imagem – e que, ao mesmo tempo, cada parte reproduza o conjunto. Nesse caso, a montagem dialética guardaria um caráter orgânico, como uma espiral de crescimento e desenvolvimento, que se dá através da articulação de elementos notáveis, de instantes privilegiados. Porém, a composição dialética não comporta apenas o orgânico (gênese), mas também o patético (desenvolvimento), que se somam, mas não devem ser confundidos: “O patético comporta por si próprio estes dois aspectos: é, ao mesmo tempo a passagem de um termo a outro, de uma qualidade a outra, e o surgimento súbito de uma nova qualidade que nasce da passagem efectuada” (DELEUZE, 2009, p. 61). Assim, através da passagem de uma imagem a outra, uma nova dimensão surge, cumprindo-se o intuito de se acessar, por meio da montagem, uma consciência revolucionária.

A explícita filiação da montagem de Marker à dialética de Eisenstein esconde, quem sabe, sua alteração: de um lado, à jusante, o diretor recorre a uma multiplicidade de imagens militantes, expondo as formas sensíveis da luta política, sua emergência e o pensamento que já ali se constitui na contingência da tomada. Essa multiplicidade impede ou, ao menos, dificulta as oposições simples, constituindo antes uma rede múltipla de pequenas diferenças, de desvios e deslocamentos, todos eles muito próximos – internos, poderíamos dizer – aos acontecimentos. De outro lado, à montante, por meio da montagem entre as imagens, da lateralidade dos comentários e da diversidade de vozes que os constituem, a dialética se submete a variações de tom, variações não apenas dos argumentos, mas de sua enunciação sensível: do descritivo ao poético, do didático ao afetivo, do longo comentário às pontuações concisas e fragmentárias. Tudo isso

contribui para adiar a síntese dialética, reabrindo, a cada vez, os acontecimentos a uma legibilidade inaudita, que será desviada novamente mais adiante.

3.3.1 A dialética e a série

Parece-nos ainda que a montagem de *O fundo do ar é vermelho* se constitui pela articulação de dois modos de montagem, que são, afinal, dois modos de se relacionar com a história: esses modos se traduziriam pela contradição (dialética), de um lado, e pela série paratática, de outro. Por isso, talvez, pudéssemos aproximar a escritura de Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho* das formulações que, em outro contexto, Jacques Rancière (2012) fará em torno do que denomina de *frase-imagem*. Sem restringir a frase ao dizível e a imagem ao visível, a frase-imagem, segundo o autor, desfaz "a relação representativa do texto com a imagem" (RANCIÈRE, 2010, p. 56) A questão de Rancière se endereça ao que ele denomina de Regime Estético da Arte, no qual a relação entre palavras e imagens não estaria regulada *a priori* – pelas regras da representação interiores a este ou àquele domínio artístico – mas precisaria ser inventada singularmente a cada obra.

Em sua análise de um trecho do último episódio de *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), Rancière se pergunta sobre as formas por meio das quais o cinema poderia dar conta de um acontecimento histórico. Para o autor, isso pode ocorrer de duas formas distintas e, aparentemente, contraditórias. A primeira delas pressupõe uma oposição entre a vida autônoma das imagens, sua presença visual, e certa convenção comercial da história, "a letra morta do texto". Dito de outra forma, a vida autônoma diz respeito à aparição de uma imagem em sua singularidade – em sua força de emergência –, o que instaura um campo de relações possíveis que resistem aos encadeamentos convencionais ou, em termos próximos ao autor, consensuais.

A segunda forma diz respeito às diferentes combinações entre elementos visuais, sonoros, trechos de poemas, romances etc., já que são "as aproximações que dão sentido às imagens, ou melhor, que fazem dos conjuntos de fragmentos visuais "imagens", isto é, relações entre uma visibilidade e uma significação" (RANCIÈRE, 2012, p. 43). O autor resume:

> Portanto, por um lado, a imagem vale como potência desvinculadora, forma pura e puro *páthos* desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações

> ficcionais, histórias. Por outro lado, vale como elemento de uma ligação que compõe a figura de uma história comum. De um ângulo, é uma singularidade incomensurável, de outro, uma operação que torna comum. (RANCIERÈ, 2012, p. 43-44)

A questão fundamental então seria: como inserir essa imagem singular – do indizível ou do impensável – numa frase? Como encontrar a medida comum para aquilo que hoje nos aparece sob o modo disruptivo de uma separação, de um desligamento?

Para Rancière, a arte do nosso tempo possui como característica distintiva certa incomensurabilidade entre as presenças sensíveis e as significações, o que dificultaria encontrar entre elas uma medida comum, gerando choques dialéticos das imagens e dos tempos. Se, em um Regime Representativo, uma relação hierárquica entre a palavra e a imagem prescrevia relativamente sua articulação, com o tempo, essa hierarquia foi-se desfazendo, o que exige inventar, singular e provisoriamente, as medidas da relação entre a potência das palavras e das imagens. Daí, novamente, a questão: como pensar esse desligamento, como conferir a ele uma medida não estabelecida a priori? A perda da medida comum que se dá com o fim da hierarquia entre palavra e imagem não significa, para Rancière, que haja separação absoluta, mas, pelo contrário, um novo comum a ser encontrado, ou construído, através de uma produção singular desse encontro conflituoso. A arte estaria, então, onde toda medida comum se desfaz e dá lugar a uma justaposição caótica.

Como resposta a esse contexto, a *frase-imagem* se elabora diante de dois riscos: o primeiro deles é a esquizofrenia do sentido, quando a articulação de dois elementos demasiado distantes resulta em algo fora da compreensão, de modo que se arruinaria a própria possibilidade de pensamento. O segundo risco seria o de submeter a singularidade de uma imagem a uma sintaxe rapidamente apaziguada. Nesse caso, diferentemente do primeiro, forma-se uma sintaxe vocacionada ao comércio de uma ordem capitalística consensual, apaziguada a força disruptiva das imagens.

> De um lado está a grande explosão esquizofrênica em que a frase se abisma no grito e o sentido, no ritmo dos estados do corpo; de outro, a grande comunidade identificada à justaposição das mercadorias e de seus duplos, ou bem à repetição das frases vazias, ou ainda à embriaguez das intensidades manipuladas, dos corpos marchando em cadência. Esquizofrenia ou consenso. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Ao preservar tanto a potência de ligação (montagem) das imagens, quanto a força disruptiva de sua aparição, a frase-imagem consegue resistir, ao mesmo tempo, à esquizofrenia e ao consenso. Para Rancière, uma frase-imagem justa é aquela que formula uma espécie de sintaxe paratáxica. Nesse sentido, a montagem seria uma sintaxe que, ao mesmo tempo em que aproxima, cria conflito.

> Mas a montagem não é a simples oposição de dois termos em que necessariamente triunfa aquele que dá o tom ao conjunto. A consensualidade da frase em que se resolve a tensão da montagem alternada não ocorre sem o choque patético da imagem que restabelece a distância. (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60).

A montagem seria a medida do sem medida, que pressupõe, antes da tradução e da explicação, o contato. A constituição da frase-imagem pode ser pensada, segundo Rancière, de duas maneiras diferentes, que, para além de movimentos artísticos específicos, o autor toma como *figuras do pensamento*: a montagem dialética e a montagem simbólica.

A primeira maneira, a montagem dialética, como sabemos, pressupõe a criação de choques. Trata-se de combinações entre heterogêneos, da associação de incomparáveis. A partir da proposta de Rancière, a montagem dialética "faz dos choques assim elaborados pequenos instrumentos de medida, próprios para fazer aparecer uma potência de comunidade disruptiva que, ela mesma, impõe uma outra medida" (RANCIÈRE, 2012, p. 66). Para fazer aparecer essa outra ordem de medida é necessária a violência do conflito. Em outras palavras, a dialética extrai contradição a partir de imagens aparentemente homogêneas (estas se revelam heterogêneas por meio justamente da contradição e do choque criado na montagem); por trás de um mundo aparentemente apaziguado há, portanto, embate; diferenças devem emergir. A aproximação de imagens muito distantes expõe o conflito, sem deixar de lembrar que há sempre o risco de que sejam demasiadamente distantes, abismando-se no indizível da esquizofrenia. Esse risco é sempre iminente, pois a medida nunca está dada, ela é construída pela articulação das imagens na montagem.

A segunda maneira é o que Rancière reúne sob a rubrica da montagem simbólica, que funcionaria através da justaposição entre imagens ou elementos heterogêneos, sem relação aparente entre eles, reunindo-os a partir de uma lógica

inversa. Trata-se assim de estabelecer uma familiaridade entre componentes estranhos, criando uma analogia, uma relação de copertencimento, por meio da qual um mundo comum se produz (ali onde ele não existia). “Se a maneira dialética visa, pelo choque dos diferentes, ao segredo de uma ordem heterogênea, a maneira simbolista reúne os elementos sob forma de mistério”[72] (RANCIÈRE, 2012, p. 67). Desse modo, trata-se de tornar homogêneo um conjunto heterogêneo, em via inversa àquela da montagem dialética.

A potência da frase-imagem, portanto, oscila entre dois polos: o dialético e o simbólico – entre o choque e a analogia – permitindo, desse modo, a representação da história em recusa tanto à esquizofrenia quanto ao consenso. Para Rancière, a montagem realizada por Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema,* por exemplo, “mostra como as mesmas formas de função do heterogêneo podem migrar do polo dialético para o simbolista” (RANCIÈRE, 2012, p. 70).

De uma forma muito particular, distinta daquela de Godard, acreditamos que Chris Marker também realizaria um trabalho de retomada da história através da montagem de frases-imagens. Essa montagem, como vimos, inicia-se com o reconhecimento de uma herança dialética, proveniente do cinema de Eisenstein. Porém, a dialética de Marker, aberta à multiplicidade e à polifonia, parece se compor também por montagens simbolistas, que, ao produzir analogias entre imagens díspares, distantes, nos reenvia a certo mistério. Se, em *O fundo do ar é vermelho*, a montagem dialética revela e faz proliferar as contradições da história, a montagem de matiz simbolista reaproxima as imagens para preservar certo mistério de sua inteligibilidade. Parece valer, aqui também, a afirmação de Rancière, para quem a história abriga o choque e o contínuo, a contradição e o mistério:

> De fato, a História pode ser duas coisas contraditórias: a linha descontínua dos choques reveladores ou o contínuo da copresença. A ligação dos heterogêneos constrói e reflete ao mesmo tempo um sentido de história que se desloca entre esses dois polos. (RANCIÈRE, 2012, p. 70)

Resta dizer que, se a montagem dialética se materializa, no filme de Marker, pela oposição e contradição entre imagens e testemunhos, a montagem simbolista

[72] O mistério, aqui, é tomado por Rancière no sentido de uma pequena máquina de teatro, criada por Stéphane Mallarmé, que fabrica analogias, e não no sentido de enigma ou misticidade. Segundo Rancière: “A máquina de mistério é uma máquina para fazer o comum, não mais para opor mundos, mas para pôr em cena, pelos meios mais imprevistos, um copertencimento. É esse comum que dá a medida dos incomensuráveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 68).

se revela, muitas vezes, por meio da constituição de *séries paradigmáticas*. Trata-se de se produzir uma analogia entre imagens heterogêneas (já que vindas de contextos, situações e tempos diferentes), constituindo para elas um espaço (uma sequência fílmica) comum: a série é o dispositivo que possibilita essa espécie de comunidade de imagens (gestos, rostos, posturas corporais).

A série se monta paradigmaticamente: as imagens são dispostas lado a lado, aproximadas seja por sua afinidade temática, seja por sua afinidade visual. Vale, nesse ponto, portanto, recorrer pontualmente à uma formulação distante, do filósofo Giorgio Agamben acerca do paradigma, ao identificar esse como um traço definidor da obra de Michel Foucault. Para Agamben (2008b), o trabalho do paradigma permitia a Foucault abstrair-se do caso singular, relacionando-o – lateral e horizontalmente – com outros casos singulares, de modo a compor um conjunto, uma série: trata-se de uma abordagem que nem vai do geral ao particular e nem do particular ao geral, mas que atravessa ambos transversalmente. O Panóptico, tal como caracterizado por Focault, seria, nesse sentido, um exemplo de paradigma. "Ele funciona, em resumo, como um paradigma, literalmente: um objeto singular que, valendo por todos os outros semelhantes, define a inteligibilidade do conjunto do qual faz parte e, ao mesmo tempo constitui" (AGAMBEN, 2008b, p. 18).[73] O confinamento, a confissão, a investigação, o exame e o cuidado consigo mesmo, dentre vários outros fenômenos históricos singulares, têm como paradigma determinante um contexto mais amplo, que eles, ao mesmo tempo constituem e tornam inteligível.

> (...) o paradigma é um caso singular que não está isolado do contexto ao qual pertence, a não ser na medida em que, apresentando sua própria singularidade, ele torna inteligível um novo conjunto, cuja homogeneidade, ele próprio constitui. (AGAMBEN, 2008b, p. 19)[74]

Assim, a partir do panoptismo, o hospício, a escola, o hospital – assim como outras instituições disciplinares – comporiam séries paradigmáticas, em

[73] No original: "Il fonctionne, en somme, comme un paradigme au sens prope: un objet singulier qui, en valant pour tous les autres de la même, définit l'intelligibilité de l'ensemble don't il fait partie et qu'en même temps il constitue" (AGAMBEN, 2008b, p. 18).

[74] No original: "(…) le paradigm est un cas singulier qui n'est isolé du contexte don't il fait partie que dans la mesure où, en présentant sa propre singularitém il rend intelligible un nouvel ensemble don't il constitue lui même l'homogeneité. Prendre un exemple est donc un cate complexe, qui suppose que le terme qui fait fonction de paradigme soit désactivé de son usage normal, non pour être déplacé dans un autre domaine, mais au contraire, pour montrer le canon de cet usage, qu'il n'est pas possible de présenter d'une autre manière" (AGAMBENb, 2008b, p. 19).

semelhanças, que, postas lado a lado, expõem também suas diferenças. Trata-se de um pensamento que permite deixar o isolamento (o caso singular isolado) sem cair na generalização por dedução. Agamben entende que, enquanto a indução procede do particular ao universal e a dedução do universal ao particular, o paradigma seria como um terceiro movimento, que vai do particular ao particular, lateralmente. Por contato, diríamos. O que se busca, na verdade, é pensar os fenômenos históricos considerando sua singularidade e a forma como se relacionam uns com os outros, de maneira horizontal, em séries que se desdobram.

Em que medida seria possível, a partir dessa retomada agambeniana da obra de Foucault, pensar o gesto de montagem de Marker como paradigmático? A nosso ver, a montagem de Marker é paradigmática na medida em que coloca lado a lado – lateralmente – imagens de acontecimentos provenientes de contextos muito diversos. Essas imagens são aproximadas por conta de sua afinidade temática ou, principalmente, sensível: o gesto e o rosto são, nesse caso, é espécies de unidades mínimas da série paradigmática, que permite produzir comunidade, repetimos, entre contextos, regimes de imagem e períodos históricos diferentes. Acontecimentos afins, mas díspares, compõem séries que os aproximam, sem apagar sua singularidade e suas diferenças.

Sem propor uma associação direta do conceito de paradigma, em Agamben, e as operações cinematográficas, o que propomos, antes, é tomar o paradigma como procedimento lógico, aquele que repercute materialmente na composição das séries.

4 SEGUNDA APROXIMAÇÃO (PARTE 1): DE UMA MÃO À OUTRA

O círculo vermelho e a espiral da história

A bola vermelha em fundo preto diminui, num instante, até se transformar na letra "o" de "*rouge*". Por meio desse gesto gráfico, ao mesmo tempo conciso e sofisticado, forma-se, em letras vermelhas e fundo preto o título do filme em francês: "*Le fond de l'air est rouge*". Vincent Casanova (2013) descreve com minúcia os créditos iniciais: "As letras parecem nascer umas das outras. A tipografia é simples. Ela alterna e combina, pelo acaso das palavras, linhas verticais, horizontais e curvas, sem distância entre os eixos, desenhado como um slogan que foi cuidadosamente impresso" (CASANOVA, 2013, p. 02).[75] Chama atenção, nesse caso, o tom do vermelho – sangue, paixão e política (CASANOVA, 2013, p.02) – remetendo-nos também à semelhança com a bandeira do Japão.

Se, em um primeiro momento, a composição inverte, como em negativo, o próprio sentido do título – já que o fundo é negro e as letras são vermelhas – o movimento, tão breve, da tipologia reencontra, a nosso ver, certo tom crepuscular que o título sugere. Pela sugestão do letreiro, podemos pensar que o fundo do ar torna-se vermelho: como se o movimento das letras, especificamente, do círculo vermelho, sugerisse o próprio movimento – crepuscular – da história que se quer contar. Algo que ecoa no filme, mais à frente, em um pôr do sol de Paris após as imagens da "noite das barricadas". Esse movimento, vale dizer, não existia na primeira versão do documentário, que era introduzida apenas pelas letras vermelhas em fundo preto. Casanova associa o círculo à espiral do tempo de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), retomado por Marker em *Sem Sol* (1983), para tratar justamente da continuidade da história, mesmo após um belo pôr do sol.

Em contraste com o fundo preto, o vermelho ganha nuance, força, o que já indica o trabalho cromático, por meio de filtros, que se faz presente em toda a montagem. A forma como Marker utiliza as diferentes colorações nas imagens é, de modo geral, enigmática, porém, em muitos momentos guiada pelos afetos. Estes não são devolvidos ao espectador a partir de códigos prévios claros, mas se estabelecem na relação entre as imagens: montagem de afetos (a melancolia, a

[75] No original: "Les lettres semblent naître les unes des autres. La typographie est simple. Elle alterne et combine, par le hasard des mots, lignes verticales, horizontales et courbes, sans empattement, dessinant comme un slogan qu'on aurait soigneusement imprimé" (CASANOVA, 2013, p. 02).

nostalgia, a revolta, a violência, a agonia...) por meio do trabalho com os filtros coloridos. Esse trabalho confere também ritmo à montagem em alguns momentos do filme, com as alterações das cores a cada sequência ou a cada fragmento, ressaltando as repetições dos gestos em situações diversas, ou os saltos geográficos e temporais. A cor é aqui, principalmente, afeto (sua variação) e ritmo.

Após a brevíssima vinheta com o título do filme, o primeiro arquivo: a cena do *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisentein (1925), em tonalidade entre o vermelho e o laranja.

Luto e luta: entre a dialética e a série

As primeiras imagens de *O fundo do ar é vermelho* funcionam, de certa forma, como uma galeria – ou melhor, um inventário – do imaginário da luta política. Nos quatro minutos iniciais do filme concentra-se grande quantidade de planos, imagens de luta, da repressão policial, cenas de manifestações e conflitos. O contexto das imagens não é sempre o mesmo, o que sugere a montagem de uma série paradigmática: em um gesto introdutório, espécie de abertura do filme, Marker retoma passagens de *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), as quais intercala com imagens das lutas dos anos 1960 e 1970.

A referência de Marker a Eisenstein está longe de ser fortuita, ela sugere uma herança assumida, reivindicada e, ao mesmo tempo, um deslocamento em relação a essa herança. Tendo se desenvolvido no ambiente do construtivismo, mais especificamente na segunda metade da década de 1920, o cinema russo recusa a mimese realista, fazendo surgir a reflexão do fazer artístico como trabalho: contra o artista espiritual, propunha-se o artista engenheiro, “que desprezava a expressão lírica e concentrava-se na tarefa da construção da obra – mais um objeto entre os objetos do mundo” (SARAIVA, 2006, p. 115). Essa visão tinha como objetivo a superação das ideias de inspiração e lirismo, para pensar na arte como ação, intervenção e experiência.

O segundo longa de Eisenstein, *O Encouraçado Potemkin*, é convocado como espécie de paradigma do imaginário da revolta e da revolução, tal como figurado no cinema. Baseado em fatos reais, o filme narra um episódio específico, tomado como metáfora de um processo revolucionário mais amplo, acionando a conhecida montagem das atrações para produzir o engajamento emocional do

espectador. Nas notas de Eisenstein sobre seus filmes, retomadas e publicadas por François Albera (2011), o diretor resume seu método de montagem: “Mas, de meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que *nasce* do choque de duas partes, uma independente da outra (princípio “dramático”)” (EISENSTEIN *apud* ALBERA, 2011, p. 84-85).

No início d’*O fundo do ar é vermelho*, ainda durante a inscrição com o título do filme, tem-se a primeira narração do filme, de Simone Signoret (1921-1985), referindo-se à obra de Eisenstein:

> Não sou daqueles que viu *O Encouraçado Potemkin* na estreia. Lembro-me do plano da carne cheia de vermes, com certeza, e da pequena tenda na qual puseram o morto e diante da qual para a 1ª pessoa. E quando os marinheiros apontavam as armas na ponte do encouraçado. E quando o oficial ordenava fogo, um marinheiro de bigodes que gritava uma palavra que aparecia em letras garrafais: Irmãos!

Simone Signoret, a primeira das muitas vozes do filme, foi uma atriz francesa, nascida na Alemanha e grande amiga de Marker desde sua adolescência. No ano seguinte à sua morte, Marker realizou *Mémoires pour Simone* (1986), em sua homenagem. Enquanto a frase é dita, vemos cenas d’*O encouraçado Potemkin*, a começar pelo plano do rosto do oficial, a imagem retrabalhada em tom avermelhado e seguindo para outras cenas célebres do filme de Eisenstein.

Logo depois, uma sequência de imagens dialoga com a narração, sem se restringir a ilustrá-la. Diante da fala, as imagens parecem reminiscências, fragmentos da rememoração que Marker guarda do filme. O fato de se tratar da voz de uma mulher, no caso, Signoret, faz com que a primeira pessoa, marcada no início do texto pela palavra “*je*”, (“eu” em francês), se torne ambígua e oscilante: trata-se da rememoração de Marker? Ou ele se apropria das lembranças de Signoret para retomar as imagens do filme, como uma dupla rememoração: aquela narrada pela atriz e aquela que as imagens provocam, associadas à narração?

As imagens convergem então para a palavra: “irmãos”, que aparece em russo, inscrita na tela. Por meio da cartela do filme de Eisenstein, Marker parece sugerir uma espécie de irmandade, uma comunidade que se constitui por meio do cinema; por meio das imagens da revolução que o cinema – a ficção – nos devolve. Algo que nos sugere uma questão importante: o que leva Marker a convocar o filme de Eisenstein logo no início de sua montagem? Uma primeira resposta seria a ideia

de que o cinema seja convocado a participar dos projetos e movimentos políticos contra a opressão e a exploração. Como observa Rancière (2013), a história do cinema (suas ficções) se confunde com a história da revolução. Ele se torna parte fundamental de uma irmandade de sujeitos em revolta. Chris Marker parece encontrar no *Encouraçado* uma espécie de emblema da luta revolucionária e da reação violenta que historicamente caracteriza a repressão do estado policial.

Vinculado a esse interesse temático, mas além dele, Marker parece reivindicar de Eisenstein seu investimento na montagem como forma de pensamento, que, como sabemos, caracteriza-se pelo movimento dialético; um pensamento nascido do choque entre imagens e que também provoca nos espectadores uma relação de matiz emocional.

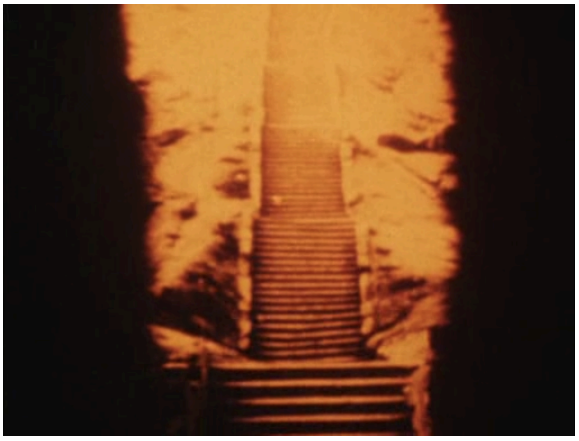
A narração de Signoret, por sua vez, parece marcar uma distância em relação a essa herança. Algo que é sugerido quando o narrador assume não ter assistido ao *Encouraçado* logo em sua estreia, passando em seguida a elencar imagens que permanecem em sua memória. Marker indica assim uma relação particular com a herança reivindicada e, ao mesmo tempo, deslocada. A dialética de Eisenstein ganha, com a narração sobre as imagens do filme, um tom de rememoração, que oscila entre a proximidade e a distância, entre assumir uma herança e conduzi-la para outra direção, de modo semelhante à sua militância, que ora se faz fortemente presente, ora parece marcada pelo distanciamento de quem retorna às imagens anos depois.

Após um corte, vemos, pela primeira vez, uma imagem colorida: a câmera enquadra um ônibus e, em primeiro plano, as mãos de quatro pessoas, em sinal de vitória. O gesto com as mãos se repete nos anos 1960, como símbolo de luta pela paz no Vietnã. A trilha iniciada em segundo plano no trecho anterior aumenta e, agora, não há mais narração. A inscrição surge em preto e vermelho, reforçando certo *pathos* engajado que move a aparição das imagens: “Primeira parte: As mãos frágeis”.[76]

Retornamos às imagens do filme de Eisenstein e, daqui em diante, nos três minutos seguintes, elas serão intercaladas às cenas de manifestações diversas dos anos 1960 e 1970. Há planos da escadaria, ora vazia, ora tomada pela multidão, sempre intercalados com imagens mais recentes de gestos semelhantes. Nos

[76] “*Première partie: Les mains fragiles*”.

planos seguintes são articuladas imagens do velório que se passa n'*O encouraçado Potemkin* com outros, dos anos 1960. A diferença de origem das imagens será reforçada por alterações em sua tonalidade.




La musique nocturne

Após um corte e, com a tela preta e letras vermelhas e brancas, a inscrição: "Música dos créditos: Luciano Berio".[77] Trata-se da referência à trilha de todo o primeiro trecho, "*La musique nocturne*" de Luciano Berio. Contemporânea do filme, a sinfonia foi composta em 1975, na ópera de Milão. Porém, como descreve Casanova (2013), não se trata de um trabalho totalmente original, mas uma transcrição, ou uma montagem na forma de uma re-orquestração, escrita por Luigi Boccherini (1743-1805), compositor italiano, no fim do século XVIII. Inicialmente composta para um quinteto de cordas, a sinfonia de Boccherini intitulada *La Musica noturna delle shade di Madrid,* ganhou outras quatro versões, sendo uma delas, de 1799, logo após a Revolução Francesa.

Berio descrevia sua música como um novo arranjo para um material musical já existente. Casanova analisa a escolha da música por Marker para trilha sonora dos créditos iniciais e finais do filme como um gesto análogo àquele de se apropriar de imagens de arquivo para compor um filme. Em sua apropriação, Berio cria uma música de fácil memorização, simples, curta e que segue um ritmo que repete o *crescendo* e o *decrescendo* diversas vezes, sempre com alguma alteração. O ritmo se assemelha ao de uma marcha e, como descreve Casanova, as imagens

[77] "Musique du générique: Luciano Berio".

acompanham esse ritmo a partir da maneira como são articuladas na montagem, em uma equivalência de intensidade entre som e imagem. “De fato, à medida que a música vai *crescendo*, as manifestações vão se transformando em confrontos mais violentos. Mais que as imagens, a música é responsável pela progressão dramática” (CASANOVA, 2013, p. 04).”[78]

Assim os movimentos de *crescendo* e *decrescendo* vão sendo combinados à alternância entre passado e presente, entre imagens ficcionais e documentais. Após a apresentação dos créditos da música, vemos uma banda tocando em um desfile, na rua. São imagens do contexto mais recente e a impressão que temos é de que a banda toca a música que ouvimos na trilha, tal é a sintonia que estabelece com a imagem. A trilha de Berio retorna, após esse trecho inicial, nos créditos finais.

Encerrada essa trilha enfática, predominam, ao longo de todo o filme, as intervenções sonoras produzidas por sintetizadores que, em diversos momentos, conferem às cenas um tom mais grave, mais sombrio ou enigmático. Ao comentar sua escolha de trabalhar com o sintetizador e a oposição gerada em relação à trilha de Luciano Berio, Marker recusa a ideia preconcebida de que se trata de um instrumento “inumano”.

> Seus recursos são infinitos. Porém eu o utilizei deliberadamente em seu registro mais agressivo, em oposição ao calor “sinfônico” da música de Berio que emoldura o filme. Dois modos musicais que se opõem como o calor da ilusão lírica ao gelo da guerra política que é a única *realidade* (compreendendo-se que todos possuem o direito e, algumas vezes o dever, de negar a realidade). (MARKER, 1978, p. 24)[79]

Além de sublinhar certas passagens do filme, a trilha sonora terá então o papel de conferir um viés de irrealidade, uma camada onírica, alguma dissonância, sobre a camada documental, constituída pelos arquivos. Ela permite ao diretor exercer seu direito (ou seu dever) de negar a realidade, levando os arquivos para uma região de sentido além do documento (ainda que ligada a ele).

---

[78] No original: “En effet, plus la musique va crescendo, plus les manifestations se transforment en affrontements violents. Plus que les images, c’est bien la musique que prend en charge la progression dramatique” (CASANOVA, 2013, p. 04).

[79] No original: “Ses ressources sont infinies. Mais je l’ai utilisée délibérément dans son registre le plus agressif, en opposition à la chaleur « symphonique », de la musique de Berio qui encadre le film. Deux modes musicaux qui s’opposent comme s’oppose la chaleur de l’illusion lyrique à la glace de la guerre politique qui est la seule réalité (étant entendu qu’on a le droit, et quelquefois le devoir, de nier la réalité)” (MARKER, 1978, p. 24).

A série como um inventário dos corpos em luta

Em uma grande bandeira, imprime-se o rosto de um homem, o nome Camilo e, na porção inferior da imagem, a palavra "*revolución*". Trata-se do funeral de Camilo Torres Restrepo, padre colombiano que se tornou o primeiro sacerdote guerrilheiro, tendo sido morto em 1966, em um enfrentamento com o exército colombiano.

No plano seguinte, vemos novamente a cena do velório no filme de Eisenstein. Duas mulheres rezam e choram, cabeças baixas cobertas por um lenço preto. Seguem-se outras imagens de velórios e homenagens a pessoas que morreram lutando no contexto dos anos 1960 e 1970. Sequências em preto e branco intercalam-se a outras, em cor. Em uma nova interrupção, a tela preta, com as inscrições de letras brancas e vermelhas: "Produção: *ISKRA INA DOVIDIS*".[80] Um homem discursa e, enquanto fala, gesticula com as mãos de forma incisiva. Um grupo de pessoas caminha com o braço levantado e os punhos cerrados, reverberando a imagem anterior, em gesto que se tornou símbolo de luta. Outro corte e vemos o plano detalhe de uma mão que se fecha ao apertar um tecido. Em uma sucessão de cortes e planos curtíssimos, acompanhamos a série de mãos, sempre fechadas, realizando o mesmo gesto. Há então uma cena de manifestação dos Panteras Negras,[81] em que os militantes levantam as mãos também em sinal de luta e enfrentamento. A montagem volta ao filme em uma cena semelhante à anterior, de protesto, seguida de outros planos, semelhantes. O último deles, de uma mulher, é seguido de várias outras sequências de mulheres que discursam, punhos cerrados e erguidos. A sequência segue intercalando imagens de protestos do filme de Eisenstein e de registros dos anos 1960 e 1970.

Trata-se de um inventário dos corpos em luta, os braços erguidos, os punhos cerrados, as bocas a enunciar palavras de ordem. Tudo isso é reforçado pela forma como Marker associa imagens ficcionais de 1925 àquelas documentárias, feitas anos mais tarde, nas ruas. Constitui-se, assim, uma série paradigmática, próxima ao que Rancière (2012) nomeou de *montagem simbólica*, que combina elementos heterogêneos, pertencentes a acontecimentos distintos (que não são totalmente esclarecidos nesse momento do filme), mas que possuem semelhanças formais,

[80] "Production: ISKRA INA DOVIDIS".
[81] Organização política socialista do movimento negro norte-americano.

sensíveis, o que permite que sejam aproximados pelo contato das imagens. A montagem é minuciosa, partindo da escolha precisa dos gestos, compondo sua afinidade visual. Será justamente depois dessa sequência que Marker se colocará no filme, por meio dos créditos, em sua assinatura: “Montagem e trilha sonora: Chris Marker”.[82]

Voltamos agora às imagens da escadaria de Odessa, muitas delas de soldados armados. Um corte e as imagens são ainda de policiais, agora, em contexto mais recente. Em montagem paralela, os planos seguintes são de confrontos que emergem como consequência da presença do policiamento ostensivo e da repressão às manifestações. Mais uma vez é possível perceber a semelhança gestual, na forma de marchar, de segurar as armas, de impor barreiras diante da população.

Ao contrário do trecho anterior em que se estabelecia na montagem um inventário dos gestos militantes, trata-se de uma coleção de imagens de repressão, evidenciando certo *modus operandi*. Aqui também os gestos da repressão se repetem: a forma como os policiais se organizam em fila, formando barreiras, a posição das armas em punho, o momento da investida contra os manifestantes. Tudo isso persiste, mas o aparato utilizado varia, se moderniza: os modelos das armas, as máscaras e os capacetes.

Em seguida, em um crescendo do confronto e da violência, Marker insere planos de pessoas fugindo e sendo atingidas em meio às imagens da polícia: sempre uma d’*O encouraçado Potemkin* e imediatamente outra dos anos 1960 e 1970. Após intercalar imagens da polícia e imagens da população, tanto no caso do filme quanto das imagens documentais, inicia-se uma sequência de imagens de confronto entre as duas partes. Mais uma vez percebemos as semelhanças entre os gestos das imagens ficcionais e documentais. Nesse caso a semelhança ainda chama atenção, pois não se trata de algo já estabelecido (como o gesto de luta) ou programado (como a marcha), mas de uma situação de descontrole e, ainda assim, ao vermos as imagens lado a lado observamos bem que as ações e reações se reiteram nos diversos contextos. Para o espectador, esse gesto de montagem permite a analogia entre as imagens da ficção e da realidade, de modo a aproximá-las, de modo a proporcionar seu entrelaçamento como, ambas, arquivos da história.

[82] “*Montage et bande sonore: Chris Marker*”.

Ou seja, a imagem da ficção é criada a partir de uma referência real da gestualidade da luta, do confronto, ao mesmo tempo em que essa gestualidade da luta no momento em que ocorre de fato, parece seguir um imaginário preexistente.

Por fim, há uma sequência que mostra os resultados do confronto e da violência e, mais uma vez, as reações são análogas: como a expressão da mulher que teve seu filho pisoteado em *O encouraçado Potemkin* e um homem com o rosto ensanguentado em uma manifestação em Washington em 1967. Após essa sequência a música chega ao fim e também as imagens de Eisenstein intercaladas com as do contexto d'*O fundo do ar é vermelho*. A série se atravessa pela dialética e a dialética pela série: uma opõe aos gestos de luta aqueles da repressão violenta, o outro reitera essa oposição em um inventário que reúne situações de contextos diversos, serializando imagens documentais e ficcionais.





As escolhas de Marker nesse trecho introdutório dão o tom do argumento do filme. A referência a *O encouraçado Potemkin* revela uma preocupação com o surgimento e o fortalecimento da luta comunista, trabalhados de forma primorosa na montagem de Eisenstein, mas, ao mesmo tempo, já desloca a ideia da montagem dialética tal como concebida pelo diretor russo. Isso ocorre, pois, se no filme de 1925, o choque de duas imagens – tese e antítese – levam à síntese, ao articular essas mesmas imagens, a outras, de outros contextos, compondo, por contato, a série, Marker atravessa a dialética por uma espécie de poética, que se monta por associação e pelas afinidades sensíveis, materiais, entre as imagens (os gestos, as posturas corporais, o aparato militar, o enfrentamento, a violência, o desespero).

É nesse sentido que Marker pode ser visto como um "poeta do poema cinematográfico", já que desenvolve uma relação cinematográfica com o cinema de

Eisenstein, produzindo uma montagem dialética poética, movida, em grande medida, pela dimensão patética das imagens.

De um lado, o gesto dialético (na herança de Eisenstein) tem como objetivo trabalhar dialeticamente com conjuntos de imagens: imagens do luto x imagens da luta; imagens da luta x imagens da repressão. O luto como resultado da luta (a violência da repressão) e a luta como resposta ao luto. De outro, esse movimento dialético – luta e luto; luta e repressão – é constituído por séries que se organizam por meio da materialidade das imagens (os gestos, os movimentos, os "motivos"). As séries permitem relacionar momentos históricos distintos, enfatizando a permanência da luta – mesmo diante da repressão e após o luto – e as particularidades, as diferenças que as constituem, de contexto para contexto. A música de Luciano Berio, entre a marcha fúnebre e o hino revolucionário, confere um ritmo para essas oposições. Seu desenho reiterativo, no interior do qual se produzem diferenças, parece rebater na própria ideia da série: repetir para produzir diferenças sensíveis.

A passagem aos anos 1960

Todo o trecho anterior é marcado por um gesto de rememoração que se inicia com a voz de Simone Signoret a relembrar a primeira vez em que assistiu *O encouraçado Potemkin*, e segue na retomada das imagens por Marker, que surge em planos breves, sob o modo de reminiscências. Finda a música de Luciano Berio, há uma brusca mudança no regime das imagens: vemos novamente as escadarias de Odessa, mas, agora, elas abrigam a entrevista com uma guia turística, realizada no presente dos anos 1960. Sim, ela diz ao entrevistador, costuma levar muitos turistas àquelas escadas, duas ou três vezes ao dia. Uma vez situados nos anos 1960, o deslocamento realizado pela montagem é geográfico: um alto falante inicia uma música em francês, que acompanha a imagem de crianças marchando. Os planos seguintes são de famílias francesas que pela primeira vez têm a oportunidade de adquirir um aparelho de televisão. Trata-se de um importante desvio, que marca um novo regime de imagens, por meio do qual o mundo se comunica e se forja.

Ao mesmo tempo, a Guerra do Vietnã assume protagonismo, algo que se expressa pela narração da segunda voz *over* do filme, por Jorge Semprun, escritor, político e roteirista espanhol.

> E tudo mudou nos anos 60. Foi o fim da Guerra Fria, a revolução de 1917 já envelhecera, e a humanidade "atingira a idade da razão" e restava saber "como os povos teriam acesso a um modelo de civilização". E aí veio a reviravolta. Em Cuba, na China... Mas se precisássemos sintetizar o que aconteceu, diríamos Vietnã.

Inaugura-se assim a aliança entre a guerra e a TV. A Guerra do Vietnã assume protagonismo no filme e as imagens, seu papel social de controle (DELEUZE, 1990).

O ponto de vista do inimigo: sobrevoo e desumanização

E assim, passamos às cenas terríveis de um ataque de napalm durante a Guerra do Vietnã. As guerras do século XX, nos diz Eric Hobsbawn, possuem um caráter particularmente destrutivo:

> Temos como certo que a guerra moderna envolve todos os cidadãos e mobiliza a maioria; é travada com armamentos que exigem um desvio de toda economia para a sua produção, e são usados em quantidades inimagináveis; produz indizível destruição e domina e transforma absolutamente a vida dos países nela envolvidos. (HOBSBAWN, 1995, p. 51).

A Guerra do Vietnã, sabemos, foi um conflito entre o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul, entre os anos 1959 e 1975. Inserida em um contexto maior, da Guerra Fria, teve como razão as divergências políticas e ideológicas, pois após se libertar da colonização francesa, o país foi dividido em dois: o Vietnã do Norte, com orientação comunista, pró União Soviética, e o Vietnã do Sul, uma ditadura militar apoiada pelos Estados Unidos. Encontra-se aí a relação fundamental da guerra do Vietnã e os acontecimentos que serão tratados por Marker mais adiante no filme.

Se entre 1959 e 1964 a guerra era interior ao Vietnã, após esse período os Estados Unidos enviam soldados que utilizavam técnicas modernas de ataque,

enquanto os *vietcongues*[83] utilizavam técnicas de guerrilha. No início dos anos 1970 os protestos contra a guerra se intensificam nos Estados Unidos, quando já são mais de um milhão de mortos e mutilados pelo conflito, entre eles, milhares de soldados norte-americanos. Em 1975 os Estados Unidos retiram suas tropas e o Vietnã do Norte sai vitorioso, instaurando-se, no ano seguinte, em todo o território do país, um regime comunista aliado à União Soviética.

As primeiras imagens da sequência são de um avião, com a narração da rádio americana de Saigon. Um corte e a inscrição na tela: "Um piloto americano dirige-se à câmera". As cenas seguintes nos trazem o ponto de vista interno de um avião que realiza ataques ao território vietnamita. O piloto celebra a operação, que consiste em quatro aviões de guerra com três toneladas de bombas em cada. "É fabuloso! Vocês verão bombas e napalm".[84] "Vai ser bem legal. Um pouco de tiro ao solo, muito napalm e talvez até vietcongues". De dentro dos aviões eles identificam os alvos e atiram; após as explosões, o piloto comemora: "Napalm! Olhem como queima!". Identificam novos alvos e as explosões prosseguem.





A cena mostra o ponto de vista interno a uma tecnologia de guerra que desumaniza. Algo que nos leva novamente a Hobsbawn, para quem a tecnologia criou uma nova impessoalidade para a guerra, tornando suas vítimas invisíveis, uma vez que na contagem de corpos, deixavam de ser pessoas para se reduzir a estatísticas. "Lá embaixo dos bombardeios aéreos estavam não as pessoas que iam ser queimadas e evisceradas, mas somente alvos" (HOBSBAWN, 1995, p. 57).

[83] Apelido dado pelos americanos aos vietnamitas comunistas durante a guerra. No inglês o termo utilizado era "*Victor Charlie*".
[84] Napalm é um tipo de armamento militar à base de gasolina e outros líquidos inflamáveis, desenvolvido durante a Segunda Guerra Mundial.

Por meio das imagens e dos áudios dos aviadores americanos, Marker acessa o ponto de vista interno ao dispositivo tecnicista e desumanizante da guerra, nesse caso, considerada operação puramente técnica. O ponto de vista se refere não apenas ao que se diz e ao que se vê, mas ao modo como se vê: ponto de vista em sobrevoo, de objetos observados e atingidos à distância. O dito e o visto coincidem, portanto, em um processo de absoluta desumanização:

> Foi um sucesso e tanto! Primeiro as bombas, e vimos as pessoas correndo. Fabuloso! Não é sempre que vemos vietcongues correndo assim! Quando correm, sabemos que os pegamos e não os largamos mais! Primeiro bombardeamos, depois metralhamos o setor e eles fugiram. Depois, o napalm e nós os mandamos grudados no chão sempre nos esquivando das baterias antiaéreas. Viram as balas tracejantes? Fabuloso! É quando fazemos sair das trincheiras que podemos acertá-los. É disso que gostamos, por isso estamos aqui. Pegá-los a descoberto não acontece todo dia. [...] Eles tomaram na cabeça! Foi muito divertido. Eu adoro isso!

Em um corte dialético, enquanto descrição continua, as imagens nos confrontam rostos de dois vietnamitas desfigurados pelas queimaduras. A montagem dialética intercala imagens de pessoas queimadas e mutiladas nos bombardeios e outras de bombas sendo atiradas. As imagens remetem não apenas umas às outras, mas também ao que é dito pelo piloto enquanto vemos as pessoas feridas.





Em tom amarelado, as imagens dos corpos mutilados e desfigurados pelo napalm são agora acompanhadas por uma trilha sonora produzida por um sintetizador. A trilha confere um tom sombrio à sequência, reforçando a ideia do caráter desumanizante da tecnologia de guerra.

Mantendo o áudio do soldado sobre o ataque “bem-sucedido” com o uso do napalm – tecnologia extrema da aliança perversa entre pesquisa científica, investimentos empresariais e geopolítica da guerra – a dialética da montagem nos mostra imagens dos efeitos concretos dessa tecnologia sobre os rostos e os corpos dos vietnamitas. Às imagens em sobrevoo e à celebração da técnica descarnada, a montagem contrapõe os rostos e os corpos desfigurados e mutilados.

Importante relembrar, nesse ponto, que os noticiários televisivos surgiram no período da Guerra do Vietnã nos Estados Unidos e tiveram enorme efeito sobre as opiniões que se formaram em torno do conflito. Daniel Hallin (1989) retoma o fato de que a Guerra do Vietnã foi a primeira guerra transmitida pela televisão nos Estados Unidos e esse fator fez com que muitos acreditassem que essa seria a razão do fracasso americano. De acordo com o autor, as notícias sobre a guerra eram ambíguas e favoreciam os dois lados em diferentes momentos, porém, ainda assim, acredita-se ter sido o acesso às imagens o principal responsável pela mobilização popular contra a guerra. A partir dos anos 1960, a televisão passa a ser a principal fonte de notícias e informações da população americana, ampliando-se assim o acesso àquilo que acontecia no Vietnã.

Por meio da montagem, Marker dialetiza fortemente as imagens de arquivo e, ao mesmo tempo, transforma materialmente a dialética ao intervir nas imagens por meio dos filtros coloridos e da trilha. Estes são elementos externos às oposições dialéticas: ambos parecem acrescentar à montagem uma camada de desconforto, dissonância e estranheza.

Ao invés de nos levar à síntese, contudo, a dialética se abre, por meio de uma analogia. No áudio, Paul Vergès, secretário geral do Partido Comunista da Ilha da Reunião, sugere a semelhança entre a Guerra do Vietnã e a Guerra Civil Espanhola. Uma possível justificativa para essa analogia, tal como formulou Eric Hobsbawm (1995), é o fato de que a Guerra Civil Espanhola tenha sido uma expressão exemplar de um confronto global, suscitando as principais questões políticas da época:

> de um lado, democracia e revolução social; sendo a Espanha o único país na Europa onde ela estava pronta para explodir; do outro, um campo singularmente rígido de contrarrevolução ou reação, inspirado pela Igreja Católica que rejeitava tudo que acontecia no mundo desde Martinho Lutero. (HOBSBAWM, 1995, p. 158)

Também no caso do Vietnã, vê-se um conflito de escala global, no âmbito do qual se confrontam revolução e contrarrevolução. A relação com a Guerra da Espanha é um gesto da montagem que põe em relação fatos históricos distantes, a partir daquilo que permite aproximá-los, mas também por suas diferenças. No caso do Vietnã, ressalta-se, como vimos, o caráter tecnológico e o ponto de vista em sobrevoo dos ataques aéreos.

O áudio corresponde à entrevista de Paul Vergès que veremos mais tarde no filme. Vergès não é um dos narradores de *O fundo do ar é vermelho*, porém, assume um papel importante e, sua entrevista – seja quando o vemos em cena, seja quando apenas o escutamos em voz *over* – é retomada diversas vezes. Começamos a notar, de fato, uma multiplicidade de enunciados verbais acionados: alguns deles, como é o caso de Vergès, retornam ao longo do filme, como uma espécie de "motivo" que volta em situações e contextos históricos distintos.

A guerra do Vietnã será retomada diversas vezes, agora, principalmente, nas respostas e reações a ela: as manifestações pela paz e a mobilização dos estudantes. Talvez a síntese da dialética proposta nessa sequência seja apenas em parte explicada por ela.

O testemunho contra a simulação

A cena inicia-se com um soldado caindo do alto de uma árvore. Após um corte o vemos deitado no chão com expressão de dor, enquanto alguém pergunta qual das suas pernas dói. A conversa continua, o plano se abre e só então vemos a inscrição em sua farda: *US Army*. Nos planos seguintes vemos imagens dos acampamentos de treinamento e simulação de situações de guerra. Como diz o narrador Davos Hanich,[85] terceira voz *over* do filme, estas são simulações em forma de um espetáculo: a rendição dos inimigos, a camuflagem na selva, o uso de um piso falso para surpreender o inimigo e encenações de lutas. Apesar de se tratarem de técnicas de guerra, sempre há descontração, risadas e aplausos após as demonstrações. Um oficial expõe então um painel com diferentes mecanismos de demolição em que está escrito: "*Advanced demolitions*".[86] Nele, há várias opções, dentre elas, "*soup dish*", que é a que o oficial escolhe demonstrar na cena. Ele diz se

[85] Davos Hanich atuou também em La jetée (1962).
[86] Demolições avançadas.

tratar de um dispositivo destinado a alvos pequenos: segurando um pequeno painel (que parece ser de um carro), continua: “Imaginem que uma manhã você ligue o carro”. Enquanto isso, leva o painel para que um dos membros da audiência ligue o botão. Uma grande explosão vem do fora de campo e o instrutor explica: “Era a “sopa” mais um litro de gasolina. Imagine se fosse o seu carro”.

Nos próximos planos, os homens caminham para outra estação de treinamento, onde se veem também placas e cartazes, enquanto a narração explica: “Gente de todos os países, sobretudo da América Latina que estavam ali como num salão do automóvel para ver os últimos modelos, a última técnica, para aprender, para comprar, para ver os procedimentos anti-subversão”. Tratava-se de um encontro organizado por agências governamentais dos Estados Unidos, chamado de *Psichological Operation Group*[87] *(PSYOP)*, destinado a transmitir informações selecionadas para grupos, também selecionados, de estratégias e táticas de guerra e de tortura que poderiam ser utilizadas em território estrangeiro, sob o objetivo de combater o comunismo. Nessas imagens, o que vemos é o *2nd PSYOP*, treinamento realizado entre dezembro de 1965 e setembro de 1972, em uma instalação do exército americano, na Carolina do Norte. Na cena seguinte, um oficial diz, em espanhol: “Ele estava explicando a vocês como com o uso da guerra psicológica conseguiu-se fazer com que tropas inimigas se rendessem”. Logo depois, um oficial americano mostra, em painéis, algumas novidades do domínio das técnicas militares.

Há um corte e o plano que se inicia é de um território devastado, ao que parece, por um ataque aéreo. A imagem parece ser filmada de dentro de um avião que sobrevoa o local, porém é um voo baixo, que aos poucos sobe e se distancia do terreno destruído, mostrando uma área de floresta, depois um rio e novamente imagens do pôr do sol na floresta. Uma narração feminina, a quarta voz *over* do filme, da atriz Sandra Scarnati, diz: “Vietnã, 1968. O alto-falante difunde as supostas reclamações de um *vietcongue* morto. A família o quer perto, mas ele diz: “É tarde demais, eu estou morto”. Ele aconselha os companheiros a deixarem a floresta antes de morrerem como ele”. Ao todo, o filme possui oito narradores, dos quais, duas mulheres, Sandra Scarnati e Simone Signoret. Porém, a voz de Scarnati destoa de todas as outras, por possuir um tom mais suave, um pouco melancólico.

[87] Grupo de Operações Psicológicas.

Ela é convocada em momentos muito pontuais do filme, lançando sobre as imagens um tom crepuscular. Nesse caso, acaba por criar-se uma relação de desacerto entre a voz pausada de Scarnati e o ambiente extremamente masculino, agressivo, “ativo” dos campos de treinamento e simulação de guerra. Ao fim da narração escutamos apenas os gritos que vem do alto-falante, sem compreender o que é dito.

O corte dialético opõe as imagens do encontro *PSYOP* – misto de simulação, espetáculo e propaganda – ao testemunho do sofrimento de um vietnamita morto na guerra. A narração feminina reforça o contraste, pois contrapõe seu tom – entre sereno e melancólico – ao ambiente do treinamento de guerra. Além disso, as imagens aéreas provocam o espectador no sentido de que não é possível saber exatamente o que se passou ali: a destruição já ocorreu e não conhecemos suas vítimas, não sabemos quais técnicas foram aplicadas, quantas pessoas foram afetadas. A voz daquele que já era um “homem morto” gritando no alto falante vem agravar a tensão da cena.

Ainda ouvindo o choro do homem, passamos para imagens reais de tortura que são intercaladas, agora, com aquelas do treinamento, nas quais as risadas e deboches permanecem, durante todo o trecho, presentes. Segue-se o registro de tortura na guerra do Vietnã, em 1966. Em uma imagem de coloração diferente da anterior, estratégia que marca bem a diferença entre as duas situações filmadas, vemos um homem deitado no chão, sem camisa e com toda a cabeça envolvida em um pano: em uma técnica de tortura por afogamento, um soldado despeja rosto do prisioneiro um liquido escuro, enquanto ele se contorce.

Com a inscrição na tela, “Campo dos Boinas Verdes na Flórida”, inicia-se mais um registro de treinamento de técnicas de tortura. As Forças Especiais do Exército dos Estados Unidos, conhecidas como Boinas Verdes, são uma força de operações especiais criada em 1952, que tem como missão as operações de “guerra não-convencional”, defesa contra o estrangeiro, dentre outras. O que percebemos, porém, através das imagens, é que não se trata exatamente de táticas de defesa, mas de tortura. “Simulação de interrogatório” informa outra legenda. Na cena testemunhamos a utilização de eletrochoques durante um interrogatório. Essas imagens são intercaladas com outras, do Vietnã, que mostram como a técnica vinha sendo, de fato, aplicada. Novamente, as situações se distinguem pela diferença na coloração e na textura das imagens.

Nesse trecho do filme, como vimos acima, predominam as imagens de treinamento do exército americano. O que Marker faz na montagem é, diante dessa espetacularização das operações de guerra – tanto no campo dos Boinas Verdes quanto no *2nd PSYOP* –, inserir breves planos, sem áudio e aparentemente filmados em condições precárias, de torturas efetivamente realizadas durante a guerra do Vietnã: às simulações contrapõe-se, na montagem, o testemunho. O silêncio das imagens são antítese dialética ao imaginário "ativo" dos treinamentos do exército americano, que separa, por meio das técnicas da simulação e do jogo, tortura e sofrimento.

A narração de Sandra Scarnati, como vimos, surge pela primeira vez: ela é pontual e fragmentária ao longo do filme, e não busca explicar ou desenvolver uma relação explicitamente dialética entre as imagens. Ao final, em aliança à montagem, ela faz uma ligação entre as técnicas de simulação e propaganda e o discurso dos grupos de ideologia nazista, em sua manifestação contra os negros nos EUA, que é o que vemos nos trechos seguintes, em uma manifestação em Washington.

Os trabalhadores: rostos, escuta e pensamento

Aos 21 minutos de *O fundo do ar é vermelho*, nos deparamos com imagens de uma greve, em *Saint-Nazaire*. Imediatamente antes, vimos um longo trecho de uma entrevista com Pol Cèbe, que conduz o filme das questões exteriores, como o Vietnã e a Indochina, para uma questão interna à França: o movimento operário emergente. Ele sugere que a resolução das questões históricas mundiais, cifradas tanto pela Guerra do Vietnã quanto pela Indochina, se encontrava justamente ali, junto aos operários.

Chegamos então às imagens da greve: sabemos que foram filmadas, originalmente, para o filme *O primeiro de maio em Saint-Nazaire* (*Le première Mai à Saint-Nazaire*, Hubert Knapp e Marcel Trillat, 1967), junto à greve dos trabalhadores da *Chantiers de l'Atlantique*, uma empresa de construção naval francesa. O filme começa com uma mulher distribuindo flores na rua, na comemoração de primeiro de maio. Trata-se do fim de uma greve de dois meses e, após um acordo entre patrões e sindicato, os trabalhadores escutam os discursos de ambos. Após as imagens do fim da greve, os realizadores vão às casas de alguns trabalhadores e conversam com eles e com suas esposas e, em seguida, o que vemos é o processo de

retomada do trabalho na fábrica. Líderes do movimento grevista dão seus depoimentos sobre a importância e o efeito dessa greve.

O filme de Hubert Knapp e Marcel Trillat nos remete ao filme *Até logo, eu espero* (*À bientôt, j'espére*, 1967), em que Marker filma, a convite dos operários, uma greve na fábrica de Rhodiaceta, em Besançon, em dezembro do mesmo ano. Há uma estrutura semelhante nos dois trabalhos, que é a de acompanhar a greve e compreendê-la de um ponto de vista interno, aquele dos grevistas: trata-se de conhecer suas famílias, suas vidas pessoais e as impressões que têm sobre a experiência da greve. Nota-se, portanto, uma preocupação, em ambos os casos, em ouvir os trabalhadores, valendo-se do cinema para adentrar um ponto de vista (ou uma multiplicidade deles) interior à greve. Essa semelhança é essencial pois marca, tanto em *O fundo do ar é vermelho*, quanto num âmbito mais geral, histórico e de produção do cinema militante, o surgimento e fortalecimento do movimento grevista em 1967, que culmina na eclosão da luta operária de 1968.

Mas, antes de tudo, as imagens nos colocam diante do rosto dos operários e das operárias. O trecho começa em silêncio, com uma imagem em preto e branco de homens e algumas mulheres, em um ambiente externo, todos eles com roupas de inverno. Um senhor olha para a câmera e logo desvia o olhar para o fora de campo, para onde olham os demais. Após dois segundos de silêncio descobrimos, através da voz feminina da narração, que se trata do fim de uma greve em *Saint-Nazaire*, em primeiro de maio de 1967. O *travelling* move-se lentamente da direita para a esquerda, em um movimento suficientemente lento para apreender os rostos apreensivos, compenetrados, atentos a algo que permanece ainda no fora de campo da imagem. O ponto de vista daquele que filma é interior ao acontecimento, ou, ao menos, vizinho aos sujeitos que dele participam. O cinegrafista está próximo, habita a cena com aqueles que filma; toma porém uma pequena distância para filmá-las. A duração e o movimento de câmera conferem espessura e gravidade à cena.

A câmera se aproxima ainda dos rostos, detendo-se sobre sua atenção, a singularidade de sua expressão. Um a um, filma aqueles que não lhe devolvem o olhar, endereçado ao fora de campo de onde vem o discurso: um casal atento e, em seguida, um homem em primeiro plano; ao fundo vários outros: são os funcionários da fábrica que finalizam uma greve. Seguimos vendo as imagens do público, ora concentrada no rosto de um dos trabalhadores, ora da multidão de companheiros.

A proximidade da câmera em relação às pessoas filmadas permite apreender a forma sensível da escuta dos operários, uma escuta ativa daqueles que aplaudem, mas também se distanciam, elaboram aquilo que ouvem. Ao filmar tão detidamente suas expressões, o cinegrafista os toma como sujeitos do acontecimento que também os atravessa. Desse modo, a câmera se torna testemunha do fim de uma greve histórica e, ao mesmo tempo, testemunha da escuta, das mínimas reações, das pequenas percepções e da espessura mesma do pensamento dos seus sujeitos históricos. Há, nos parece, um pensamento que emerge da própria situação filmada – ele nasce do encontro entre um modo de filmar (a duração, a atenção à singularidade dos rostos, sua ligação em um coletivo) e um modo de olhar (os trabalhadores, homens e mulheres que escutam e que parecem elaborar sua própria experiência, no momento mesmo em que ela se constitui).

A cena nos remete à inscrição de um modo de subjetivação política, tal como descrita por Rancière (1996):

> Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela. (RANCIÈRE, 1996, p. 48)

A subjetivação política recorta o campo da experiência e redefine a organização sensível da comunidade. Nessa sequência vemos os rostos e a voz dos operários. São homens e mulheres. Diante do discurso, eles aplaudem, mas também parecem compenetrados, pensativos, talvez consternados, elaborando suas próprias conclusões, seu posicionamento diante da emergência da greve. A câmera os acompanha: trata-se de uma câmera que pensa que, em sua escuta, aqueles que ela filma pensam, se posicionam diante da história que eles mesmos estão construindo.



Aquele que discursava no fora-de-campo será agora enquadrado, em um palanque: Georges Frischmann, membro da Central Geral dos Trabalhadores (*Central Général du Travail*), discursa, mas a câmera se desloca e logo se volta novamente para o público, sem cortes, quando todos o aplaudem. No discurso, que ouvimos ao longo de todo o trecho, ele fala sobre o fim da greve, mas ressalta que a greve acaba, mas a luta operária precisa se fortalecer por meio do fortalecimento dos sindicatos.



Os rostos que, em silêncio, escutam, encontram, em seguida, na fala de um e de outro operário, um prolongamento sensível, sob o modo do testemunho. Após o discurso de Frischmann, que possui caráter institucional, as sequências seguintes mostram depoimentos daqueles que sustentaram a greve, sofrendo em seus corpos

a experiência de privação e escassez que ela carrega. Em uma entrevista com alguns dos operários que participaram da greve eles descrevem a experiência: um deles menciona a solidariedade dos pescadores, que lhes doaram peixes. Outro dirá que a suspensão provocada pela greve o faz sentir-se vivo, sempre ressaltando a importância da luta operária. O discurso do líder sindical encontra entre os trabalhadores acolhimento e também apreensão.

Ao convocar a fala dos trabalhadores, o filme nos dá acesso àquilo que confere complexidade (e ambiguidade) às palavras de ordem dos sindicatos: o embate concreto, árduo, da experiência da greve, as boas lembranças que a greve aciona, assim como os laços de solidariedade que encontram com outros. Tudo isso acrescenta espessura histórica ao testemunho das imagens. Essas imagens, portanto, possuem em sua essência um forte caráter militante, que se expressa na forma como foram feitas. O primeiro aspecto que nos permite fazer tal afirmação é o ponto de vista escolhido para filmar, o fato de que quem filma está ao lado dos grevistas, e nunca distante deles. Diríamos em seguida que os grevistas não são filmados como uma massa indistinta; vemos, na duração dos planos e na escolha por um movimento lento de câmera, as expressões das pessoas, o que nos revela a importância do momento e a gravidade com a qual ele é tratado.

Após a entrevista vemos uma imagem de uma grande manifestação de operários que levam uma faixa, em que está escrito: "*1er Mai 1967*"[88] e, junto a ela, um grupo de trabalhadores caminha em uma avenida. O áudio, porém, não corresponde a essa imagem, trata-se do depoimento de um operário que participou dessa greve e em seguida do depoimento de Lescure, um delegado da CGT. Por fim, um dos operários diz que todos se lembrarão do verão de 1967 por muito tempo.

Se no primeiro momento, aquele dos rostos e das expressões, temos acesso à fenomenologia da escuta e do pensar silencioso dos trabalhadores, nesse segundo momento podemos acompanhar certa elaboração da experiência da greve, por aqueles que a viveram de dentro. Notamos o reconhecimento da importância dos dois meses de greve e do que isso significou num âmbito particular para a vida daqueles que participaram dela; mas também a relevância política e simbólica da interrupção de um trabalho que, até então, era ininterrupto. A essa escuta e a essa

[88] Primeiro de maio de 1967.

elaboração a câmera faz vizinhança, distancia-se levemente para filmá-las, mas preserva a impressão de que compartilha a mesma cena com aqueles que lutam.

As imagens de *O primeiro de maio em Saint-Nazaire* são reapropriadas por Marker exibindo uma pequena parte daquilo que o primeiro filme mostra. Knapp e Trillat produzem o testemunho de um acontecimento, o que marca seu caráter de urgência, visando abordar a greve, mesmo em seu momento final, e o efeito que teve na vida das pessoas. Trata-se de intervir no curso da história, a história de um movimento em curso. Quando retomadas, o valor testemunhal dessas imagens permanece como algo essencial: oferecem vestígios do momento em que se inicia um movimento de muitos desdobramentos, porém, agora, de maneira perspectivada, já em relação a esses outros acontecimentos, a esses desdobramentos. Na montagem, Marker ressalta justamente a escuta e a elaboração que os trabalhadores fazem diante da história e dos discursos diante dos quais são chamados a se posicionar. Frente à emergência de um movimento, Marker procura menos explicar os acontecimentos do que relacioná-los a outros.

2 de junho de 1967: o pensamento utópico, os corpos em luta e o carrossel da morte

Em junho de 1967, as manifestações chegam a Berlim, por ocasião da visita do Xá do Irã, Mohammed Reza Pahlavi. A data ficou marcada pela morte do estudante Benno Ohnesorg pela polícia durante o protesto. Em *O fundo do ar é vermelho*, trata-se do momento em que Marker introduz os movimentos estudantis não só em Berlim, mas em toda a Europa. As imagens se agitam, ganham caráter de urgência, todas elas são produzidas diante de um momento crítico. Se ambas as situações são tensas, abrigando um embate político, o ritmo aqui é outro, diferente da escuta grave, apreensiva dos operários em greve, tal como caracterizamos no bloco anterior. Seja por conta da filmagem, em situações de embate e violência, seja por conta da montagem, que ganha ritmo acelerado, entrecortando as imagens tremidas à suspensão de seu fluxo por meio de breves interrupções. A sequência é tomada por uma visível agitação, que parece surgida de um tremor subterrâneo, que liga as ideias, as ações e os gestos de militantes em várias partes do mundo.

Há uma sequência que nos interessa de perto, já que monta as imagens da repressão ao testemunho, ligando-as por meio do gesto. As imagens desse trecho

foram retiradas do filme *Berlin 68* (*ARC*, 1968), a primeira produção do coletivo *ARC* (*Atelier de recherche cinématographique*), em uma viagem a Berlim, junto com membros da juventude revolucionária comunista francesa, justamente para filmar as manifestações que já estavam previstas para o 2 de junho, em função da visita do Xá do Irã. A ida deste coletivo a Berlim sugere essa movimentação subterrânea que liga os movimentos estudantis em diferentes países da Europa e que, mais tarde, os ligará aos movimentos civis nos EUA e à guerrilha na América Latina.

Após uma introdução do tema, já sabemos que se trata da manifestação em Berlim. Já vimos imagens do Xá do Irã, das pessoas que se manifestavam e, também, da repressão policial. O trecho escolhido inicia-se com a narração original do filme alemão: “Em frente aos manifestantes, um comando da polícia iraniana”. As primeiras imagens são tremidas, o que nos leva a crer que foram feitas por alguém que participava da manifestação. Após esse primeiro plano, que dura poucos segundos, congela-se a imagem de um jovem que, no plano anterior, víamos correndo em direção à câmera. A imagem é congelada em dois momentos: primeiro quando o ele levanta o braço direito e, logo em seguida, quando atinge algo que está no fora de campo, com o braço para frente. Há um corte e, na imagem seguinte, também congelada, vemos um senhor junto a vários outros estudantes, na mesma ocasião.

O senhor é apresentado pela narração (já em francês) como “Dr. Schwelm, pai de um dos estudantes” e aparece, em outro local, num momento posterior à manifestação, quando oferece um relato sobre o que aconteceu. Ele está em uma sala que parece vazia, de pé, na frente de uma escada e, a princípio, suas mãos estão juntas, à frente do corpo. Inicia sua descrição lembrando dos homens fortemente armados com bastões e cassetetes. Nesse momento um corte nos leva novamente à manifestação, na qual vemos, justamente, pessoas com cassetetes às mãos, que agitam enquanto avançam em direção ao grupo de manifestantes e à câmera. Em corte seco, retornamos às imagens de Dr. Schwelm, a reproduzir exatamente o mesmo movimento de cassetete que vimos na imagem anterior, enquanto relata o que aconteceu na manifestação.





Ao depoimento, intercala-se, em um lampejo, a imagem congelada de um dos seguranças com os braços levantados, prestes a dar um golpe de cassetete. “Levantaram um bastão sobre mim, de forma que as pessoas pensaram: ‘Vão arrebentar o crânio do velho’”, nos diz Dr. Schwelm. É possível retomar aqui a ideia de Giorgio Agamben (2007), da interrupção – da paragem: não se trata apenas de uma interrupção do fluxo cronológico dos acontecimentos, mas de uma potência que retira a imagem da narrativa e dá a ver algo de sua origem: no caso, a violência que a atravessa. Essa suspensão breve do fotograma, ao mesmo tempo em que complementa o testemunho do pai, retira a imagem do fluxo para produzir um vislumbre, um lampejo que, na suspensão do gesto, enfatiza sua extrema violência. A suspensão da imagem pela montagem inaugura a escalada da violência da repressão que se alastra pelo filme.

Durante a fala há outro corte e mais uma vez o que vemos são as imagens da manifestação. São imagens precárias, não é possível compreender o que se passa durante todo o plano. Muitas pessoas forçam uma grade, enquanto, do outro lado, policiais se preparam para atacar manifestantes com seus cassetetes. No decorrer do plano, a câmera se movia para a direita, quando percebemos – guiados pelo testemunho – que um dos policiais, no canto da tela, quase atinge Dr. Schwelm. Segundos antes ele é puxado para trás pelos manifestantes, que o protegem do cassetete.

O testemunho nos permite compreender melhor as imagens que, nesse caso, pouco esclarecem sobre o que aconteceu. Quando ouvimos o relato de Dr. Schwelm, as imagens, que ofereciam uma visão próxima, e, por isso, tumultuada, de um acontecimento, ganham um caráter singular: identificamos – mesmo que com dificuldade – alguém que ali estava, e conhecemos sua impressão do

acontecimento. Por fim, a reiteração dos gestos de violência, nas imagens e no testemunho, torna a repressão ainda mais explícita, em uma espécie de "crescendo". Imagem e testemunho produzem legibilidade, nesse caso, por meio de uma relação patética, o gesto da repressão ressoando inversamente no gesto daquele que foi agredido e que agora dá seu testemunho.

Os planos seguintes nos devolvem imagens tremidas, virulentas, de modo que, mais uma vez, percebemos que o cinegrafista filma e, ao mesmo tempo, participa do acontecimento. Soma-se o áudio que, agora, também é da manifestação. Um dos policiais interdita uma câmera com as mãos, ouvimos as bombas e toda a cena é invadida pela fumaça. O enquadramento é desviado para o chão, já que, possivelmente, o cinegrafista fora atingido pelo gás.

Se a legibilidade se completa em sua montagem com o testemunho, não podemos desconsiderar que ela nasce já durante a produção das imagens. A montagem nos permite ver testemunho e arquivo em relação, mas, no momento mesmo da tomada, em sua contingência, já se nota um pensamento, um ponto de vista que, premido pela urgência, tenta se sustentar. Seria impossível, por exemplo, colocar em relação o testemunho com as imagens do acontecimento, do modo como o faz a montagem, se o cinegrafista não estivesse atento à importância de registrar os gestos violentos dos policiais e a forma como avançavam em direção à multidão com seus cassetetes. Não se trata apenas de filmar diante de uma situação de urgência, mas de, ainda assim, perceber como filmar, o que será preciso mostrar. Algo que nos lembra as questões de Nicole Brenez em torno do filme militante que, para ela, se constitui do atravessamento entre urgência e forma. Sem desconsiderar a contingência e dificuldade de controle do enquadramento e da construção dos planos no momento estreito da filmagem, permanece a questão fundamental: "porque fazer uma imagem, qual e como?" (BRENEZ, 2006, p.40). Assim, o que interessa não é exatamente uma preocupação do cinegrafista em exercer controle sobre a cena, mas, ao contrário, de se produzir uma imagem atenta à importância política do momento que se filma, de filmá-la a partir de uma perspectiva interior ao acontecimento, constituindo um ponto de vista que será alternativo ao oficial e, por fim, de sustentar o plano apesar de tudo, apesar da violência que se apresenta.

O plano seguinte desse trecho mostra a imagem de uma placa de rua em alemão: "Rua 2 de Junho". Ouvimos o áudio e, pouco depois, vemos a cena da fala de Rudi Dutschke (1940-1979), um estudante e ativista alemão, que em 1968 foi

ferido com dois tiros em sua cabeça, disparados por um simpatizante da extrema direita em 11 de abril de 1968, quando andava de bicicleta em Berlim. Ele fala sobre a violência organizada do sistema policial. As imagens de Rudi conversando com os estudantes sobre a repressão do Estado e da catástrofe representada pelo sistema antecipam, no filme, a tentativa de assassinato, que será posteriormente mencionada na narração de Jorge Semprun (voz *over* 2). Ele foi o autor da fórmula retomada anos mais tarde, em nova chave, por Régis Debray: "É preciso revolucionar os revolucionários", que também é citada no filme.

As imagens da sala de aula são intercaladas com outras da manifestação, que segue com forte repressão policial. Retomamos aqui a pergunta proposta por Brenez e a importância da escolha do cinegrafista do que mostrar. A imagem que mostra um manifestante apanhando enquanto o policial acha graça daquilo – por isso é tão essencial enquadrar seu rosto –, associadas lateralmente à fala de Rudi, que discorre justamente sobre uma violência organizada da repressão, reforça a desigualdade de condições dos estudantes em luta em relação ao sistema ao qual se opõem.

Na imagem seguinte vemos Daniel Cohn-Bendit sentado encostado em uma parede ao lado de outro estudante, que permanece calado. Ele fala sobre as manifestações na Alemanha e sobre como elas foram um estímulo aos estudantes em toda a Europa, pois mostraram que era possível fazer reivindicações dentro da universidade e, através delas, promover mudanças radicais. A fala de Rudi é então retomada, sobreposta a imagens da Índia, em uma referência ao terceiro mundo, enquanto ele diz justamente que o 2 de junho abriu os olhos dos movimentos sociais para as questões globais. Ao mesmo tempo, os testemunhos dos líderes estudantis alemão e francês, registrados em momentos próximos àqueles da eclosão do movimento, permitem explicitar a relação ali existente entre o tumulto das ruas e a tentativa do pensamento em elaborá-lo, sem deixar de participar de sua configuração. Através da montagem e, portanto, da exposição de pontos de vista múltiplos, Marker busca uma legibilidade interna aos processos históricos. Há uma tentativa de se compreender no momento mesmo da emergência e mesmo sob toda a tensão provocada por essa emergência. A montagem parece preservar esse trabalho tentativo da compreensão.

As imagens e os relatos da manifestação de dois de junho em Berlin, somadas à fala de Daniel Cohn-Bendit e de Rudi Dutschke criam, no filme, uma

espécie de passagem do tema da Guerra do Vietnã àquele da eclosão do movimento estudantil. Além disso, a fala final de Rudi nos permite compreender, mesmo que parcialmente, que a guerra foi um momento de tomada de consciência para os estudantes europeus em relação ao resto do mundo, especificamente o chamado terceiro mundo. Como reforçou Cohn-Bendit, o movimento na Alemanha contribuiu para mobilizar os estudantes de outros países, ainda que já houvesse uma inquietação e uma energia subterrânea que viria à tona com as manifestações em outros locais. Exemplo disso é o fato de que o coletivo ARC, de origem francesa, já envolvido com os acontecimentos políticos, se deslocasse para produzir os registros da mobilização.

As imagens se abrem, portanto, à entrada dos estudantes na cena política. O trecho da manifestação possui um forte caráter testemunhal, pois representa bem o modo como ocorreu essa entrada: como uma pulsão desordenada diante do aparelho de Estado organizado, tornadas visíveis suas formas repressivas. As imagens tentam lidar com o tumulto vivido pelo movimento estudantil, certo atordoamento da experiência se revelando na cena.

Nas sequências seguintes, a narração – acrescentada após a remontagem do filme – se torna veloz, sua vertigem parecendo querer acompanhar a vertigem dos acontecimentos: o pensamento é tomado pelos conflitos, no âmbito dos quais, se colocava concretamente o risco de morte. É o que revela a frase de Cohn-Bendit anos mais tarde: “Nunca esqueceremos como começou esse carrossel da morte....”, se referindo justamente ao atentado contra Rudi. O pensamento utópico (a fé revolucionária) se depara e precisa enfrentar a repressão e os riscos concretos colocados pela luta (que se aproxima das estratégias da guerrilha). É nesse contexto que surge a frase de Maspero sobre o livro de Régis Debray: “Não imaginem que apenas um livro comece a revolução”; pensamento reforçado mais tarde em uma fala de Fidel Castro.

Após o alerta de Maspero, um novo plano, uma nova situação: uma imagem amarelada das mãos de muitas pessoas que estão erguidas, segurando um livro, a saber, o livro vermelho de Mao Tsé-Tung, em uma manifestação dos Panteras Negras em São Francisco. O orador fala ao público que todos devem ler aquele livro enquanto, aos poucos, um som de sintetizador invade a banda sonora. Assim como na assembleia de greve em Saint-Nazaire, novamente a fenomenologia dos rostos: os militantes ouvem o discurso, livro vermelho de Mao portado pelos braços

levantados. A mesma escuta, a mesma atenção e apreensão dos trabalhadores em greve, anos antes, se nota nestes rostos. Mas agora o clima parece mais tenso, os corpos e os rostos – e com eles a câmera – se agitam, tomados por uma espécie de energia pulsional que, na narração, se liga à onda revolucionária em curso.

O espaço entre

À medida que a montagem se desenvolve, os pontos de vista vão se multiplicando: o gesto de montagem de Marker abriga essa multiplicidade: não apenas as oposições entre aqueles que se engajavam nas lutas sociais e o estado e a repressão, mas as nuances intrínsecas aos próprios movimentos de esquerda: as divergentes correntes ideológicas, as distintas concepções sobre como conduzir o movimento de esquerda e como se chegar à revolução, entre outras inúmeras disputas internas. Há, nesse momento, uma montagem serial das imagens das manifestações: dos Panteras Negras em São Francisco, dos estudantes na China, e em Paris – todas vinculadas ao maoísmo. A narração de Jorge Semprun (voz *over* 2) se refere à revolução cultural e à efervescência dos movimentos que ganhavam força no período. Um som de sintetizador se inicia junto à sequência seguinte, na qual um ferido é levado por uma ambulância após o confronto com policiais em uma manifestação em 1962 em Charonne, estação de metrô de Paris. Uma nova narração, de François Maspero (voz *over* 6), sublinha a violência policial que reprimia os movimentos.

A cena que vemos a seguir é de uma organização espacial que nos mostra, de um lado, uma blitz policial que visa à manutenção da ordem e, do outro, militantes do sindicato. Os dois grupos estão separados por um espaço vazio, um grupo de costas para o outro.





Esta é uma cena em que não há diálogo. Na primeira imagem vemos a polícia como dispositivo repressivo, de manutenção da ordem; na segunda, aqueles que estão nas ruas reivindicando uma reorganização da cena sensível (para lembrar a dimensão estética da política tão cara a Jacques Rancière). Maspero continua sua narração descrevendo a cena, sua alteração:

> E havia uma questão de espaço. Havia uma blitz da polícia. Era uma ordem. O serviço de ordem do sindicato era uma outra ordem. Entre os dois, havia um espaço. Alguém que agitasse nesse espaço, visto na época, só podia ser um provocador. E podia ser mesmo. Mas isso anunciava um outro tipo de enfrentamento. Começando por nós... Quando, na manifestação de 67, o problema do deslocamento era resolvido a tapa entre os jovens da CGT e os pró-chineses. Não era um fenômeno banal, era algo novo, tinha novo sentido. E os gritos da multidão, “unidade, unidade”, isso também tinha um sentido.



Entre a blitz policial e o sindicato havia um espaço, e quem agisse ou interferisse nesse espaço seria, como classifica Maspero no comentário: um “provocador”. Essa provocação consistiria na interferência na ordem naturalizada, na criação de uma cena polêmica (RANCIÈRE, 1996).

A cena é mais complexa, portanto, do que a simples oposição entre policiais e manifestantes. O espaço *entre* é habitado, conflituosamente, pela disputa entre os membros da CGT e os manifestantes maoístas. Diante do conflito, a multidão grita por unidade. Como sugere a narração se Simone Signoret a seguir, a cena abriga a emergência de uma Nova Esquerda. Mas também, ela nos diz, de uma Nova Direita, o que, de certo modo, fragiliza os movimentos sociais iniciados em 1967.

Che Guevara e Fidel Castro: rememoração, serialização e militância

Fidel Castro e Che Guevara são figuras recorrentes em *O fundo do ar é vermelho*. A presença deles estabelece, a partir da montagem, relações mais amplas entre os contextos tratados, contribuindo, de modo particular, para a compreensão de como a guerrilha na América Latina exerceu influência – ideológica e estratégica – na formação dos movimentos sociais na Europa. O trecho situa o filme em relação à guerrilha e aos acontecimentos políticos na América Latina e, por essa razão, Fidel Castro se destaca. Há entrevistas e discursos em momentos e situações diversos, reforçando, pouco a pouco, seu protagonismo. Trata-se, novamente, de uma tentativa do filme de construir legibilidade, valendo-se de discursos internos aos acontecimentos.

Após dois grandes blocos do filme, o primeiro sobre a Guerra do Vietnã e o segundo sobre os limiares da eclosão dos movimentos estudantis e operários, ainda em 1967, inicia-se um novo bloco, agora, sobre a guerrilha e o contexto da América Latina nos anos 1960. O trecho se abre com uma longa entrevista com Fidel Castro. Ao que parece, está em *Sierra Maestra*, em junho de 1967. Fidel está sentado no chão, em uma mata, e fala tranquilamente para a câmera: o sentido da luta, o dever do povo de lutar, a oposição aos Partidos Comunistas, a defesa da guerrilha. Critica frontalmente, por exemplo, o Partido Comunista Venezuelano que teria abandonado os guerrilheiros. Estas imagens são intercaladas com outras da guerrilha na Venezuela, realizadas em 1963, na Montanha do Falcão. Há, ainda, nas imagens de 1963, uma entrevista com Douglas Bravo, guerrilheiro Venezuelano. Em seguida, através da montagem, Marker relaciona o contexto da disputa entre os Partidos Comunistas e a guerrilha na América Latina – Cuba, Venezuela e Bolívia – com aquelas entre partidos na França e na China.

O tema da guerrilha e a forma como influenciou as relações políticas é essencial, pois, como afirmou Florestan Fernandes (1979), ela tem uma força histórica decisiva, criadora e surpreendente, e, mesmo tendo desaparecido após o único caso de sucesso em Cuba, há certo espírito guerrilheiro que permanece influenciando toda a luta pelo socialismo. Segundo o autor, o sucesso da revolução em Cuba se devia a uma vasta experiência de uso da guerrilha, que, por sua vez, se

devia à revolução de 1895. Além disso, a guerrilha conferiu à revolução cubana um status de grandeza:

> Um fervor revolucionário humilhado e reprimido por quase um século, ao concretizar-se fez com que a condição humana do guerrilheiro transcendesse à própria utopia pela qual ele negava e suplantava à realidade histórica. (FERNANDES, 1979, p. 71)

Assim, a revolução cubana, à época, simbolizava a realização de um povo. Esse fator, junto ao utópico da guerrilha, contribuiu também para sua idealização, tanto na Europa, quanto em outros países da América Latina, e, ainda de forma mais particular, para a transformação de Che Guevara em ídolo revolucionário.

Fidel continua dissertando sobre a guerrilha, mas agora, especificamente, sobre a contribuição e a experiência de Che Guevara. A imagem seguinte é de outra entrevista, agora com Mario Monje, secretário geral do Partido Comunista Boliviano, em que disserta sobre a saída de Che de Cuba e sua ida para o Congo, de onde escreve a conhecida carta para Fidel. O as imagens contribuem para colocar “em situação” os discursos em jogo – o de Fidel, o de Bravo e o de Monje –, que explicitam as disputas e divergências em torno dos ideais e estratégias da revolução. Novamente, contribuindo para construir uma visada interna, explicitando suas divergências e contradições, os testemunhos são situados por meio da convocação das imagens de arquivo: assim, as falas de Fidel e de Bravo, em contexto de guerrilha, se contrapõem, no plano visível, à entrevista de Monje, que analisa a situação de pé em seu gabinete.

Dito isso, interessa-nos analisar mais atentamente a leitura da carta de Che para Fidel. A sequência – que nos lembra do interesse de Chris Marker pelas cartas – inicia-se sem áudio; a câmera passa, em um *travelling* horizontal por um prédio pintado em verde e um carro atravessa a imagem. Ouvimos a voz de Fidel Castro, que lê um trecho da carta: “Fidel, muitas coisas estão me voltando neste minuto: nosso encontro na casa de Maria Antônia, o seu convite para vir e toda a tensão dos preparativos”. Ao longo dessa fala, a câmera vai aos poucos passando pelos outros prédios e se aproxima da entrada desta que imaginamos ser a casa de Maria Antônia, colaboradora da guerrilha, em cuja residência, na Cidade do México, ocorreu o primeiro encontro entre Fidel e Che.





A leitura da carta segue: “Um dia nos perguntaram a quem avisar em caso de morte e a ideia de que isso era possível foi um choque para todos. Mais tarde, soubemos que era verdade: numa revolução, é vencer ou morrer... se ela for autêntica”. Enquanto isso, a câmera se aproxima da porta que se abre e aos poucos entramos, junto com ela, na casa abandonada, em um corredor escuro. Se os testemunhos anteriores são situados pelas imagens – Fidel e Bravo na selva, Monje no gabinete – aqui, a leitura da carta “passeia” pelos corredores e cômodos da casa. A carta permite ao texto se desprender e reencontrar o início da amizade entre Fidel e Che. Trata-se assim de um gesto de rememoração: aquilo que, no filme, procurava explicar e explicitar os discursos em voga, suas diferenças e contradições, nessa passagem se desvia lateralmente ganhando uma modulação diferente, sob o modo de uma rememoração poética.

A associação das imagens da casa onde Fidel e Che se conheceram, acompanhada da leitura, na voz de Fidel, produz um testemunho que vai além do verbal, que remete à tudo que se passou naquela casa, mas também, a tudo que se passou entre os dois guerrilheiros. A imagem daquele local que não conhecemos - algo que Marker não indica claramente – se torna, com as palavras de Che, um espaço de memória que, é também, fantasmagórico (as imagens parecem ter-se desprendido levemente da realidade).

Retornando à carta, Che diz a Fidel:

> Cumpri essa parte do meu dever que me ligava ao território de Cuba e vou deixá-los, você, meus camaradas, seu povo que tornou-se o meu. Se eu analisar minha vida, acho que trabalhei honestamente para consolidar a Revolução. Meu único erro sério foi não ter confiado suficientemente em você desde o início da Sierra Maestra, de não ter percebido mais cedo suas qualidades de chefe revolucionário. Vivi grandes momentos. Fiquei orgulhoso de pertencer a esse povo nos dias claros e tristes da Crise do

> Caribe. Outras terras mundo afora requerem a presença de meus modestos esforços.

Ao longo dessa segunda parte da leitura da carta, vemos imagens de Che Guevara: seu rosto impresso nas bandeiras, sua fala, sua atuação junto aos trabalhadores nas fábricas. Alguns desses planos foram retirados do filme *Cuba sí* (Chris Marker, 1961). O áudio, porém, escrito por Che, é lido por Fidel: na imagem seguinte, finalmente o vemos lendo a carta que Che lhe escreveu, em público, agora de modo situado. Depois de derivarem por um espaço de memória (os corredores da casa abandonada), as palavras são religadas à situação histórica na leitura da carta, que agora é testemunho: a relação se dá não apenas entre a palavra e a imagem, mas entre o enunciado e aquele que o transmite, seu corpo em situação.

O plano seguinte é de uma imagem aérea, como veremos muitas ainda nesse e noutros trechos, funcionando, de certo modo, como um desvio, algo que aponta lateralmente para além daquilo que está sendo diretamente abordado. Essas imagens aéreas aparecem inicialmente como enigma, suspendendo momentaneamente seu poder de evidência em relação ao argumento em curso. Apontam para algo que virá depois na montagem, quer seja, a busca, captura e morte de Che Guevara na Bolívia. Marker, então, produz uma passagem da guerrilha à morte e ao mito que informará a luta por vir.

Dois jovens debatem em uma sala de montagem: um deles é o jornalista e realizador francês Paul Seban. Eles conversam sobre a relação entre a ação revolucionária e as ideologias comunistas, citando Che Guevara e Karl Marx. Durante a conversa, em uma moviola, vemos um plano que começa por enquadrar um urubu, que sobrevoa um depósito de lixo e depois pousa. Após o pouso, nos deparamos com uma, várias pessoas que também vasculham o lixo. Uma inscrição na tela nos informa que a imagem foi filmada em Caracas, na Venezuela.

Mais uma vez, nesse momento, um elemento heterogêneo aos anteriores, ao ser associado em um mesmo conjunto, cria contato e aproximação, não sem elidir a distância entre os contextos. Iniciando-se de modo enigmático, as imagens do lixão oferecem concretude e peso de realidade aos discursos abstratos. À primeira vista, a imagem ilustra a afirmação do estudante, a da atualidade de Marx, na medida em que o sofrimento perdura. Mas ela também expõe – ou ao menos sugere – uma distância, aquela entre o contexto intelectual e estudantil na Europa e a situação de sofrimento na Venezuela. A montagem produz assim uma espécie de comunidade,

ligada pela necessidade e urgência da luta revolucionária, mas separada, cindida pelos contextos diversos e pelas diferentes perspectivas e concepções que ela assume. A montagem de Marker, por sua vez, parece oscilar entre a evidência do sofrimento e a necessidade da luta, entre a esperança utópica e o distanciamento crítico.

De um lado, a montagem é, para retomar os termos de Rancière, simbólica, na medida em que aproxima universos diferentes no comum da urgência revolucionária. De outro, ela é dialética, na medida em que aponta, não exatamente uma oposição, mas uma diferença, uma separação, talvez uma contradição em relação a essa comunidade. Ao final, sobre a imagem do urubu que come a carniça (música sintetizada ao fundo), a montagem insere a fala do estudante, reiterando que Marx não estaria ultrapassado. Os jovens que debatiam o pensamento de esquerda, agora veem, na moviola, as imagens do discurso de Fidel Castro, criticando, mais que o uso, o abuso que se faz dos manuais de marxismo-leninismo.

Nos planos seguintes, Marker se concentra, inicialmente, na figura de Fidel, para compreendê-la agora como um líder socialista que exerceu papel importante não só em Cuba, mas em âmbito internacional. Para isso, o diretor produz uma serialização das imagens de Fidel discursando e dando entrevistas em diversas situações. Sobre a importância de Fidel para a revolução cubana, Florestan Fernandes (1979) afirma que, sem ele, a revolução não teria acontecido da mesma forma, pois que teria sido contida, não levaria a descolonização até o fim e nem seria capaz de dar uma guinada em direção ao socialismo como o fez. Marker, em sua montagem, acaba por endossar a força carismática da figura política de Fidel Castro.

A primeira cena desse trecho começa com uma imagem bem azulada, efeito que parece ter sido gerado pelo fato de que a iluminação partia apenas da tela de uma moviola, observada atentamente por um grupo de jovens. Após alguns segundos, um áudio inicia-se: trata-se da voz gravada de Fidel Castro. Como antecipamos, na gravação ele menciona o abuso dos manuais de marxismo-leninismo e diz que “estão viciados em clichês”.

Durante a fala de Fidel, vemos os jovens na sala de montagem e, instantes depois, em outro plano, o público que o escuta ao vivo, no momento do discurso. Quando Fidel menciona “manuais de marxismo-leninismo”, há um corte para uma

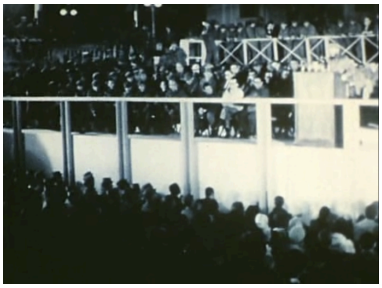
imagem de um livro intitulado "*Fundamentos del Marxismo-Leninismo"*[89] sendo folheado. A montagem parece não apenas expressar, mas endossar a crítica de Fidel, endereçada afinal aos intelectuais franceses (e de outras partes do mundo) leitores do marxismo-leninismo – dos quais fazia parte o próprio Marker. Aqui o diretor lembra Fidel para, junto com ele, tomar certa distância da própria experiência, não para recusá-la, em absoluto, mas para elaborá-la criticamente, sem se eximir ele próprio da crítica.

No plano seguinte vemos novamente Fidel Castro, mas agora em uma entrevista, em que fala diretamente para a câmera. Em uma espécie de acampamento, ele disserta sobre certa identidade do jovem revolucionário, recusando a necessária conexão com o Partido Comunista. Ao contrário dessa entrevista intimista em que Fidel fala à vontade, próximo à câmera, na situação seguinte ele discursa para milhares de pessoas em um estádio (algo que também faz com desenvoltura). Há, na imagem, indícios que o discurso tenha acontecido na Universidade de Havana (por exemplo, um monumento com o escrito: "*Alma mater*"). Sua fala, na última cena dessa série, tem amplitude global, mencionando os mísseis intercontinentais da URSS, para, em seguida, dizer que diante da agressão direta dos imperialistas, não era possível contar com o armamento, mas que cada um deveria contar apenas consigo mesmo, instigando, portanto, o público ao engajamento. Com esse discurso de Fidel, o filme faz referência indireta ao contexto da Guerra Fria e à escalada armamentista.

Percebemos o caráter combativo da fala de Fidel nas três situações. Esse caráter combativo se reforça pela repetição da figura de Fidel em uma série de trechos de falas do líder: ele será objeto de várias séries compostas pela montagem. A figura carismática, de oratória enfática e repetição de gestos e tiques se apresenta não apenas pelos discursos – que aparecem de modo fragmentário, entrecortado – mas também pela aparição sensível e pela performance situada, que constroem o protagonismo de Fidel no filme.

[89] Supomos se tratar de obra de Otto Ville Kuusinen, político, historiador e poeta finlandês que se refugiou na URSS após a Guerra Civil Finlandesa.





No plano seguinte vemos três homens que escutam um áudio atentamente: é a mesma imagem azulada do início da sequência. Aos poucos a câmera se aproxima do que nos parece ser uma imagem do Vietnã. Na tela a seguinte inscrição: “Maio de 1967: Mensagem de Che Guevara na Conferência Tricontinental”. Novamente, os jovens assistem à mensagem na moviola: há, nesse caso, uma incorporação do gesto de montagem na própria cena. É como se estivessem assistindo a materiais de arquivo a serem montados em um filme. A mensagem é narrada por um homem e traduzida para o francês:

> Há uma realidade dolorosa. O Vietnã, essa nação que encarna as esperanças e um mundo esquecido está tragicamente sozinho. A solidariedade com o povo do Vietnã parece-se com o apoio da multidão aos gladiadores da arena romana. Não se trata de querer bem à vítima, mas de compartilhar seu destino acompanhá-la na morte ou na vitória. Se analisarmos o isolamento vietnamita somos tomados pela angústia desse momento ilógico da humanidade. A América é culpada de agressão, seus crimes são imensos e todos sabemos disso. Mas há outros culpados, aqueles que no momento da decisão hesitaram em fazer do Vietnã um território socialista inviolável. Sim, teriam corrido o risco de uma guerra mundial mas teriam forçado uma decisão americana. São culpados, os envolvidos nessa guerra de insultos iniciada pelos representantes das duas grandes potencias socialistas. Como esse povo é grande, estoico e corajoso.

Apesar de suas diferenças, é essencial observar o fator que une, nesse trecho, os discursos de Fidel e Che, que é o fato de que ambos, cada um à sua maneira, se tornaram mitos do socialismo nos anos 1960, como ressalta Fernandes:

> Ernesto Che Guevara e Fidel Castro, em particular, surgem como férteis criadores de mitos – “homens de consciência íntegra”, que não recuam diante das dificuldades ou obstáculos à sua concretização. Por isso, eles comoveram Cuba, a América Latina e toda a humanidade contemporânea. Em um mundo destituído de grandeza numa época histórica de negação do pensamento mítico, eles recuperavam a imaginação mítica criadora, enlaçavam-na à liberação nacional de um povo semicolonial e cruzavam-na com o marxismo, revitalizando a vertente utópica deste último (a qual possui, como se sabe, duas faces: uma negativa, voltada para a

> condenação e a superação do capitalismo; outra positiva, voltada para a afirmação e a construção do comunismo). (FERNANDES, 1979, p. 144-154)

As imagens aéreas, que apareciam antes de modo enigmático, agora se mostram mais claramente como o momento em que Che Guevara, morto, é transportado. Antes, as imagens aéreas lançavam bombas e napalm sobre a população do Vietnã, agora, transportam o guerrilheiro assassinado.

A morte de Che: luto, enigma, mito

A sequência se inicia com imagens aéreas, feitas do alto de um avião, do qual vemos uma parte da asa enquadrada. Na narração, há um raciocínio que se conclui após falas de Fidel Castro e Che Guevara: para muitos, a morte de Che causou alívio. Esse alívio teria sido também, em certo sentido, o da esquerda, já que a fala de Che impunha uma exigência revolucionária a que alguns não poderiam responder. Porém, o trecho que vemos a seguir complexifica a questão, revelando que o assassinato por aqueles que se opunham à guerrilha teria inversamente provocado sua transformação em símbolo da revolução – particularmente para a juventude europeia. A mitificação de Che é vista no filme de modo ambíguo: de um lado, ela move certa energia revolucionária dos jovens em 1968. De outro, sugere um imaginário festivo, celebratório, que idealiza – sob o risco de esvaziá-la de sua contundência – justamente a exigência revolucionária, tal como encarnada por Che em sua vida e em sua morte.

Aos 42 minutos ouvimos, em um arquivo de áudio, um depoimento gravado por Che, em que ele fala da solidariedade à guerra do Vietnã, da força e coragem do povo vietnamita. Algo que nos remete às sequencias anteriores, nas quais se marca a importância que Marker reserva ao Vietnã na antecipação dos acontecimentos por vir. Em seguida, há duas entrevistas: a primeira delas, com Sr. Wallander, no pentágono, em que menciona o treinamento que levou à captura de Che Guevara; a segunda, com Major Shelton, membro do exército dos Estados Unidos, em que ele reivindica a contribuição do exército norte-americano para a missão em que Che Guevara fora assassinado. Marca-se, nessa passagem, a polifonia dos discursos convocados por Marker: há uma diversidade de vozes e perspectivas em tons diferentes, que se aproximam na montagem de modo não apaziguado, sob a forma de choques e oposições. Na emergência dos acontecimentos, os fatos sofrem

espécies de torções, que pretendem, à época, incidir em seus desdobramentos. Transitando de um a outro depoimento, especificamente daqueles encampados pelos americanos, a montagem expõe essas “torções” do fato histórico.

Após a fala do Major, há um corte e então vemos a imagem do corpo de Che sendo transportado. Trata-se de um enquadramento lateral, próximo ao corpo. A qualidade da imagem, porém, é precária, trazendo falhas características de uma cópia em VHS. O plano dura menos de dez segundos e, após ver o corpo de Che em uma maca, sendo carregado, a câmera desvia para enquadrar a hélice de um helicóptero. Vemos também algumas pessoas que acompanhavam o transporte do corpo.



Há um corte e agora helicóptero transporta o corpo de Che. A narração de Jorge Semprun (voz *over* 2) retoma o filme *Che!* (Richard Fleischer, 1969), ficção biográfica que abordou a morte desde um ponto de vista dos Estados Unidos:

> Sim, foi mais ou menos como no filme de Fleischer: a emboscada, Che ferido e transportado a La Higuera, onde os moradores receberiam um prêmio do governo. A decisão de matá-lo tomada pelos generais foi executada por um suboficial que agora vive com outro nome.

Trata-se de um comentário ao fato de que Che foi assassinado pelo exército boliviano, em *La Higuera*, em 9 de outubro de 1967, tendo seu corpo sido transportado para *Vallegrande*, onde ficou exposto durante um dia, sobre dois tanques, em uma pequena lavanderia. Che Guevara liderou a Revolução Cubana junto de Fidel Castro e permaneceu em Cuba até 1965, quando partiu para o Congo

e depois para a Bolívia, pois acreditava na necessidade de expansão da luta armada, de modo que alcançasse todos os países de Terceiro Mundo. Para não ser descoberto, Che utilizava o codinome Tatu e, diante de dúvidas em relação à sua captura e execução, teve as mãos cortadas e enviadas ao exército boliviano, de modo a confirmar a identidade do guerrilheiro morto.

Ainda durante a narração, há um corte que nos leva a uma imagem de outra natureza, dessa vez colorida, de um helicóptero. Outro corte e vemos um soldado com uma espingarda, filmado de baixo para cima. Novamente, uma imagem aérea. Alguém atira. Seriam lobos? Como veremos, essa imagem, aqui relacionada à morte de Che, será retomada ao final d'*O fundo do ar é vermelho*. As imagens, assim como os depoimentos, aproximados daquelas do corpo de Che, que são extremamente precárias e nos permitem ver pouco, acabam por contribuir para situar o espectador em nuances do acontecimento, como, por exemplo, a querela entre os exércitos americano e boliviano em torno da captura de Che.

A câmera percorre então o local onde o corpo de Che foi exposto, agora vazio. Em corte seco, vemos, quase irreconhecível em sua precariedade, a imagem do mesmo local, agora, com o corpo de Che exposto nos tanques, deitado, sem camisa, não exatamente como em um velório, mas como um objeto de curiosidade. A primeira é uma imagem da memória, que percorre os espaços vazios nos quais a ausência parece preservar algo da presença do corpo exposto. A segunda é uma imagem testemunho, vestígio que mostra, no limite de seu arruinamento, o corpo presente, diante da fila de visitantes. A cena marca, quem sabe, o momento exato dessa passagem do luto ao mito, do momento em que o corpo morto é exposto e reúne em torno de si os visitantes, para ser em seguida tornado mito a uma multidão de jovens. Além disso, como em diversos momentos do filme, o som do sintetizador confere tom dissonante à sequência, enfatizando certo caráter fantasmático, desconcertante, para a passagem. Ela dá ritmo à montagem até o close no rosto de Che. O rosto nos aparece entre o ícone (o enigma a solicitar o engajamento do espectador) e o ídolo (imagem que solicita a identificação fusional) (MONDZAIN, 2013).





No plano seguinte um soldado organiza a fila que espera para ver o corpo e, após um novo corte, somos nós, os espectadores, que observamos a imagem de perto, quando o rosto inerte de Che é filmado em primeiro plano. A captura de Che Guevara fora motivo de orgulho para o exército boliviano e exibir o corpo como comprovação dessa captura, produzindo registros, simbolizava a vitória contra a guerrilha. Para Sylvie Lindeperg (2010), a imagem produzida a partir do olhar de um carrasco nazista pode traí-lo e aqui não é diferente: essas imagens, que representavam o triunfo contra os guerrilheiros, pela captura de seu principal líder, acabaram contribuindo para que Che Guevara se tornasse mártir da revolução, algo que se evidencia nas sequências seguintes, a começar pela fala de Fidel Castro. Independente da intenção do cinegrafista, as imagens – mesmo aquelas dos mortos – parecem viver, ou reviver, a partir das relações e legibilidades que guardam e que produzem.

Fidel discursa – lentamente, consternado, em um tom diferente de suas falas inflamadas –, em uma transmissão da televisão cubana, em outubro de 1967. Gravemente, ele mostra para a plateia e para os espectadores as fotos do corpo. Em um corte dialético, o relato de Fidel é seguido pelo depoimento do General Luís Reque Teran, comandante militar boliviano à época. O depoimento dá início a uma série de falas que expõem as disputas em torno da morte de Che, não só entre ação revolucionária e imperialismo, mas também as divergências internas à própria esquerda, como por exemplo entre a experiência da guerrilha e o discurso programático dos partidos comunistas.

Retornamos ao escritório do Sr. Wallander, e o entrevistador o questiona sobre a decisão do exército boliviano de executar o guerrilheiro e sobre como o assassinato acabou transformando-o em um mito. “Isso é discutível”, refuta o

entrevistado. “Para os bolivianos, prender Guevara criaria um problema político. Lembre-se do caso de Régis Debray: A imprensa internacional os ridicularizou!”.

Mais adiante o Major Shelton afirma que o maior erro da guerrilha boliviana foi o fracasso de Che em obter apoio do Partido Comunista Boliviano. Assim, o diretor introduz o depoimento seguinte, de Mario Monje, secretário geral do PC boliviano à época:

> Se você examinar os documentos, não encontrará um só lugar onde apareça um engajamento do PC ou de um de seus dirigentes em colaborar com Che na Bolívia. Não há nenhum! Entretanto, o Che aparece aqui. O que é que pode explicar uma tal situação? É preciso levar em conta o que aconteceu no Congo no tempo que se passou desde o seu desaparecimento de Cuba e, no final das contas, uma necessidade de explicação diante da opinião pública. Ele mandou sua carta de despedida para o Congo e nenhum revolucionário poderia imaginar que ele iria primeiro ao Congo, que venceria, e depois para outro lugar. Não! Vai-se para um lugar e é lá que fazemos nossa vida! Não funcionou, por diferentes razões e ele se viu obrigado a deixar a África e procurar uma saída. Ele mesmo me disse: “Eu não podia voltar para Cuba, a possibilidade não existia, eu me despedira solenemente demais”. Ele precisava de um lugar onde aparecer...

Nesse momento, a imagem de Mario Monje é substituída por imagens aéreas, semelhantes àquelas que vimos no início do trecho e que faziam uma referência, ao mesmo tempo, às mortes de Che e dos lobos, que aparecerão na segunda parte do filme. O áudio, porém, continua: “... e a Bolívia se prestava a isso, entre outras razões, porque nós estávamos nos preparando e eles sabiam disso”. A imagem de Mario Monje é retomada e ele segue com seu longo discurso:

> Então ele me disse: “Não posso lhe dar a direção revolucionária porque você não acredita na guerrilha. Você tem outros planos, você acredita na insurreição de caráter nacional sem data, sem momento fixado, baseada na evolução das contradições”. Eu respondi: “Sim, é assim que eu penso. Não acredito que a guerrilha leve à revolução”.

Em uma nova interrupção, ouvimos agora a voz do entrevistador, que pergunta: “E se você encontrasse com Che hoje?”. Enquanto isso vemos dois planos: o primeiro, muito breve, de uma pequena casa, de construção muito simples, da qual a câmera se aproxima; o segundo um outdoor, com um desenho de Che Guevara e os seguintes dizeres: “Aqui se estabeleceu o comando geral de Che Guevara durante a insurreição”. A câmera se movimenta para a esquerda e vemos um soldado na porta do local. A imagem de Mario Monje retorna e ele responde à

pergunta: “Acho que Che entenderia melhor a situação. Em vez de ser eu a entender sua tática, eu acho que ele entenderia minhas posições de 1967. Vou mais longe: acho que ele me daria razão!”.

A imagem de Che será aqui uma espécie de dispositivo de montagem: ela mobiliza, aproxima e confronta as várias narrativas que disputam a história. O bloco se iniciou com as imagens aéreas e elas pontuam os discursos preservando o caráter enigmático da morte e do rosto de Che Guevara: ele é enigma, objeto de disputa e, posteriormente, de mitificação. Em meio ao clima festivo, movido pela energia revolucionária, a imagem de Che circula como mito, mas também como fantasma; como exemplo de luta contra o imperialismo, e também como objeto de disputas discursivas, que tomam a morte sob o modo de uma gestão estratégica.

“Porque as imagens se põem a tremer?”

Paul Vergès, um dos fundadores do Partido Comunista da Ilha da Reunião, nos pergunta: “Como um líder de tanto valor pode terminar numa tal aventura fuzilado numa ravina? Alguns podem achar que foi uma marca de fracasso enquanto outros veem nisso uma confirmação do seu sucesso”. Tendo sua fala interrompida pelo plano da inauguração de uma estátua de Che Guervara, ele continua:

> Achamos que o exemplo de Che foi cristalizar, de forma exacerbada as contradições e uma vontade de libertação. Acreditamos que é isso, e não em algum episódio que explica porque de Caracas a Buenos Aires, ou em Santiago a imagem de Che domina as manifestações. É claro que isso se deve à sua personalidade. Mas ele deu forma e inspirou um sentimento maior que a sua personalidade, que transcende qualquer análise racional e que representa um fenômeno em todo o continente: uma força latente e decisiva.

Essa fala é que dá a deixa para o breve trecho a seguir. Em pouco mais de um minuto, Marker retoma diversos planos, imagens de naturezas bem distintas e, ao aproximar essas imagens de origens e contextos heterogêneos, acaba por criar um conjunto homogêneo, que o permite desenvolver um argumento refinado sobre o que fora tratado até então nos primeiros 50 minutos de filme. Essa força latente e decisiva circula entre as imagens que, em um trecho breve, incisivo e vertiginoso sintetizam o que significam para Marker as “mãos frágeis” que nomeiam a primeira parte do filme.

Os cinco primeiros planos são de rostos, rostos dos jovens misturados aos rostos de um mito: da garota enrolada na bandeira com a imagem de Che Guevara vemos o rosto de Che estampado na bandeira, nos dois planos seguintes a mesma imagem de Che estampada em diferentes cartazes, o rosto de uma garota bonita, de cabelos ruivos e com os olhos marcados por uma maquiagem forte em uma manifestação – essa imagem foi utilizada como capa do DVD lançado em 1998 e relançado em 2008. Sobre essa imagem a narração de Simone Signoret (voz *over* 1), nos diz: “O ano de 1967 viu surgir uma raça de estranhos adolescentes. Eram todos parecidos. Eles se reconheciam. Pareciam habitados por um conhecimento absoluto sobre algumas questões e sobre outras, não sabiam nada”. O texto é ao mesmo tempo preciso e poético, algo que se intensifica na relação que estabelece com as imagens, em uma montagem ágil. É importante relembrar aqui que a voz de Simone Signoret é a mesma que inicia o filme, com uma fala na primeira pessoa. Sugere-se então um tom mais pessoal, como se Marker se expressasse pela fala de Signoret. Ou como se ela falasse pelo texto do diretor.

Segue-se, em um contraste brusco – gesto violento de montagem – a imagem do rosto de um garoto africano, com um ferimento aberto na bochecha. Outras imagens virão e parecem dizer daquelas realidades sobre as quais os estudantes, em alguma medida, desconheciam: África, Índia, Vietnã, América Latina...o Terceiro Mundo. Nesse momento há uma construção da *mise-en-scène* pela montagem que se dá não apenas pela contradição entre as duas imagens, mas também através do comentário por Signoret. Assim, percebemos que, para do diretor, o ideal das lutas estava, em alguma medida, distante da realidade. Por meio da montagem, Marker parece expor uma distância entre as mãos frágeis dos estudantes e as mãos sofridas dos oprimidos, entre o rosto maquiado da jovem e o rosto baleado da criança negra. Temos então a montagem ágil de uma série: mãos que colam um cartaz na parede, mãos algemadas, mãos trabalhando, mãos que colocam balas em uma arma, mãos repousando sobre o peito e mãos que tateiam livros em uma estante.



Nos dois últimos planos, vemos uma transmissão, um apelo: da garota que leva um cartaz ao cartaz em que os estudantes pediam aos operários que o tomem de suas mãos frágeis.

> Tinham mãos ágeis para colar cartazes, para atirar pedras, para escrever frases curtas e misteriosas que ficavam na memória e procuravam outras mãos a quem passar a mensagem recebida mas não totalmente decifrada. Essas mãos deixaram o sinal de sua fragilidade. Chegaram a escrever claramente sobre uma bandeirola: Os operários pegarão das mãos frágeis dos estudantes a bandeira da luta. Mas isso foi em 1968.

Aqui, novamente, o tom da narração mantém-se pausado, sereno, mas grave. Atenta-se aos gestos e aos objetos. O texto da narração parece atravessar as imagens como transferindo-se, ele também, de uma mão a outra. Até então, no filme, parecem predominar relações dialéticas e mais frontalmente contraditórias entre as imagens. A este trabalho mais propriamente dialético, Marker interrompe, faz atravessar as séries paratáticas: aqui, especificamente, a série de imagens de mãos, que compõe um conjunto heterogêneo: mãos que, vindas de lugares

diferentes, realizam gestos diversos – da escrita ao manuseio da arma, do trabalho manual à inscrição das frases em muros e faixas.

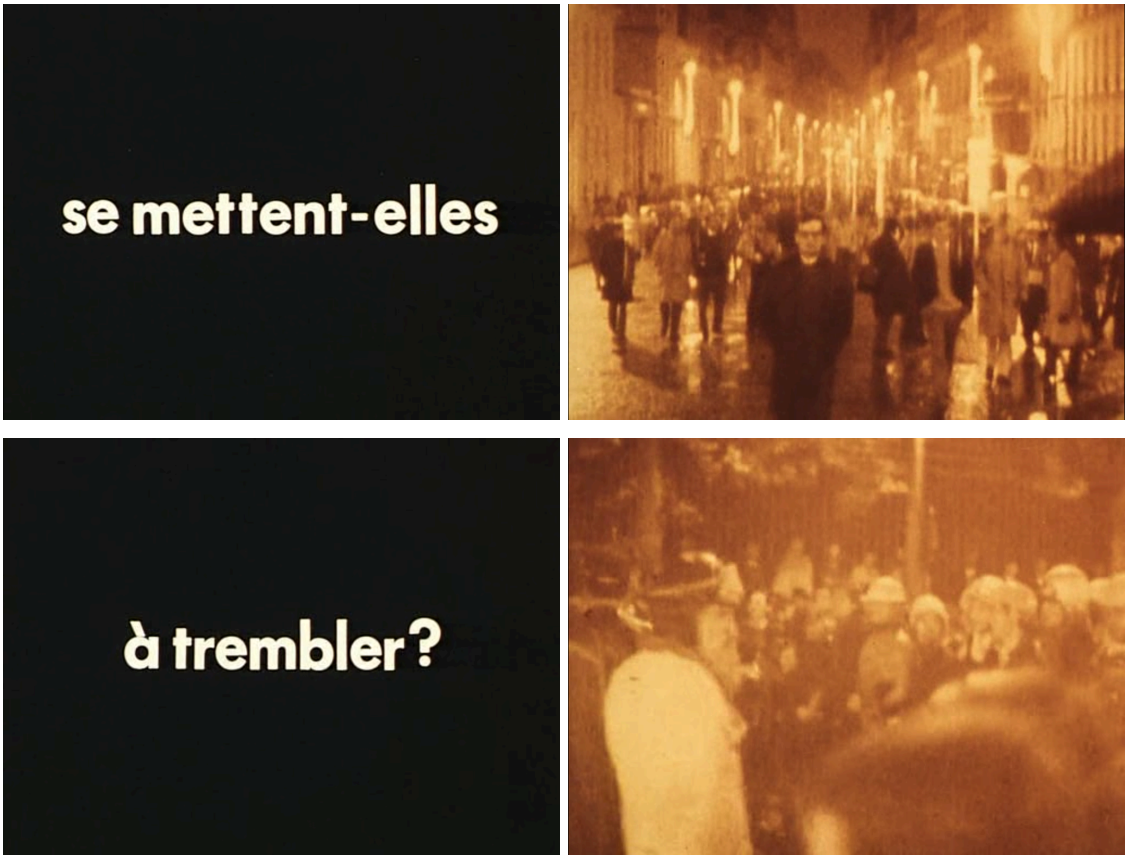
A montagem desse trecho – sua serialização – nos remete à ideia de montagem simbólica, tal como proposto por Rancière (2012). Trata-se de associar elementos heterogêneos que, a partir da relação horizontal que estabelecem com o comentário, produzem uma espécie de comunidade: comunidade fílmica, de um gesto a outro, do gesto dos estudantes aos gestos dos operários, das mãos frágeis às mãos ágeis, destas às mãos hábeis e firmes. Essa comunidade que se constrói no filme por meio da montagem serial, mostra ao mesmo tempo uma aproximação – dos estudantes aos operários – e uma distância – das mãos frágeis às mãos firmes. Trata-se assim de se expor um comum problemático, na medida em que a série aproxima, põe em contato, mas também distancia, mostra a diferença entre os gestos, sua heterogeneidade.

De um lado, a associação dessas imagens em um conjunto homogêneo – a fragilidade das mãos dos estudantes, a firmeza e habilidade das mãos dos trabalhadores – produz, entre elas, a possibilidade de uma medida comum. Por outro lado, esse comum – que se constrói e se transfere de um a outro, mostra-se cindido em suas diferenças. Encerra o trecho a imagem de Charles de Gaulle (presidente da França entre 1958 e 1969), em uma entrevista para a televisão. “Eu saúdo o ano de 1968 com satisfação, porque...”. O corte interrompe a frase antes de sua conclusão: a justificativa permanece oculta. Trata-se de um gesto irônico da montagem, já que diante das imagens vistas anteriormente e da situação de tensão em que se encontrava a França em 1968, “saudar o ano com satisfação” parece algo retórico. De fato, no ano seguinte de Gaulle renunciaria.

Sobre um som de sintetizador, vemos imagens alaranjadas e muito tremidas de policiais parados, espingardas às mãos. Corte: “*Pourquoi*” (por que). Retorno às imagens tremidas da polícia, como se à espera de um comando para agir. Outra cartela: “*quelquefois*” (às vezes). Da imagem dos policiais, a câmera desvia-se para a esquerda enquadrando os manifestantes que estão diante da barreira policial. Novo corte: “*les images*” (as imagens). Vemos agora, sob o avermelhado das imagens, os manifestantes, que caminham pela rua. Corte: “*se mettent-elles*” (se põem). Retorno aos manifestantes que caminham calmamente, agora por outro ângulo, mais frontal. E finalmente: “*à trembler?*” (a tremer?). As inscrições surgem sempre em letras grandes e brancas, sob o fundo preto. A questão, levantada por

Marker, com as inscrições na tela (e não por meio da narração), marcam um momento crítico do filme. A questão se endereça, ao mesmo tempo, à história e ao cinema: novamente uma se entrelaça ao outro. O tremor das imagens não deriva de qualquer intervenção intencional dos cinegrafistas, mas de algo que surge de seu interior, ou melhor, do interior do acontecimento em seu devir-imagem: devir do acontecimento às imagens – que “se põem a tremer” – e destas ao acontecimento – que em seu tremor as põe a tremer.





O testemunho militante e os afetos da imagem

No retorno às imagens da manifestação que antes vimos em planos curtíssimos, de um segundo, agora, em uma outra perspectiva, em um plano que enquadra, ao mesmo tempo, policiais e manifestantes, ouvimos, no áudio, a voz de Marker (voz *over* 5), que diz: “Aconteceu comigo em maio de 68”. Sabemos tratar-se da voz de Marker,[90] porém, não sabemos exatamente se foi o próprio Marker quem produziu a imagem ou se ele reproduz o testemunho do cinegrafista.

Uma nova sequência inicia-se, de outra manifestação, também acompanhada de um testemunho, como se conversasse com o cinegrafista das anteriores, dessa vez na voz de Davos Hanich (voz *over* 3), o que reforça a possibilidade de que os narradores estejam reproduzindo os testemunhos, pois Hanich é um ator (uns falam pela boca dos outros): “Comigo foi em Praga... no verão de 1968. Quando vi os *takes*, vi que estavam tremidos. Eu controlara minhas mãos, mas a câmera captara tudo”. As imagens são ainda mais tremidas, desfocadas, amareladas. O primeiro

[90] A informação consta no livro “*Le fond de l’air est rouge: textes et description d’un film de Chris Marker*” (MARKER, 1978).

plano mostra algumas pessoas caminhando pela rua, em uma manifestação. Um corte e vemos imagens do mesmo local, porém feitas do alto, as pessoas estão mais distantes. O último plano, e também o mais longo, mostra um caminhão passando pela mesma rua com muitas pessoas em sua carroceria, segurando bandeiras; a câmera acompanha, de longe, o trajeto do caminhão ao longo de aproximadamente 15 segundos.



Na cena seguinte, mais um depoimento, narrado por François Maspero (voz *over* 6): “Em Santiago do Chile, a câmera entrou em câmera lenta sozinha. Talvez pela emoção de ver ao contrário essas mangueiras que eu vira tantas vezes usadas nas manifestações de esquerda em Berlim, em Louvain, nos Estados Unidos...”. O primeiro plano é de imagens em preto e branco, porém bem azuladas, das ruas de Santiago, em câmera lenta, quando um carro de polícia dispersa manifestantes com uma mangueira. As pessoas correm em direção ao local de onde o cinegrafista filma, em câmera lenta, o que altera a percepção de um momento de fuga, da velocidade da água; sua força e violência, ressaltadas pela falha.

A imagem seguinte não é mais amarelada, e sua velocidade é normal: a câmera acompanha o carro, que passa por ela e segue adiante. Novo corte e as imagens tornam-se novamente azuladas: um manifestante bate – com algo que parece ser um cassetete – no vidro do carro. Os manifestantes se protegem do jato de água e, de um contexto a outro, as imagens variam entre o avermelhado e o azulado. Em um plano mais longo, vemos pelo movimento de câmera, que se dá de forma irregular, jornalistas e fotógrafos, e várias outras pessoas que circulam na rua,

mas não são alvo do jato. Outro corte e acompanhamos mais de perto as pessoas sob a mira da água. Um dos homens é carregado pela força da água até se prender ao pneu do carro.



Sobre essa última sequência, vale destacar alguns fatores importantes. O primeiro deles é o fato de que, à exceção para o primeiro plano da água, nenhum dos outros está em câmera lenta. O segundo fator é que, após um olhar atento, é possível afirmar que as localidades filmadas são distintas. Da mesma forma, podemos indicar certa dissociação entre as imagens e os cinegrafistas que oferecem o relato. Há, ainda as diferentes colorações das imagens. Ao variar as cores, entre o vermelho, o laranja, o amarelo e o azul, Marker altera também não só a velocidade e o ritmo das imagens – em sua estreita ligação com os acontecimentos – mas também seus afetos: os afetos que, do acontecimento às imagens e destas aos espectadores, constituem a materialidade sensível das lutas.

Ao reunir imagens em momentos de urgência, quando não é possível filmar com estabilidade um plano pré-concebido, a sequência sugere um pensamento: o de que as imagens não apenas expõem o acontecimento, mas fazem parte dele, seu resultado, sendo atravessadas por ele em sua forma mesma, no enquadramento, nos movimentos de câmera, nos ruídos. Ao se posicionar com a câmera diante do acontecimento, o cinegrafista não produz simplesmente registro, mas um ponto de vista muito específico, que se altera e se desenvolve de acordo com a própria emergência e com o desdobramento do acontecimento.

Lembremos Walter Benjamin (1994) quando, em sua breve história da fotografia, trata justamente desta dimensão que, fruto do acaso, não seria perceptível ao olhar humano no momento da produção da imagem, mas apenas posteriormente. E é essa dimensão inconsciente que, a nosso ver, intensifica a força testemunhal das imagens. Há, nos parece, algo de inconsciente no caráter emergencial destas imagens, como se a intenção de fazê-las fosse atravessada, constituída por dentro, pela força inapreensível do acontecimento. O que se inscreve na imagem – seu tremor – é o resultado dessa inconsciência.

Se, tal como aventamos, já há um pensamento que surge no momento mesmo da gênese das imagens, esse pensamento se constitui por uma relação com um não-pensamento, com um não-saber, nascido deste que Benjamin caracterizou como inconsciente ótico. Não se trata, portanto, de um pensamento acabado e bem formulado, que se produzisse à distância, mas daquele que surge de um momento de tensão, de embate; um pensamento ainda opaco que, ao ser reelaborado, no momento da retomada, solicita a distância daquele que lança o olhar à imagem, de modo que uma nova legibilidade se produza. Na relação com essa opacidade, as vozes daqueles que produziram as imagens estabelecem uma conversa, que ressalta seu caráter contingente e circunstancial; os riscos que a atravessam.

Carta de um operário

Após diversos trechos com imagens de manifestações, das retomadas e contextualizações dos movimentos estudantil e operário, há um desvio, que se dá de duas maneiras. A primeira delas é a saída das ruas, dos locais de manifestação, para a fábrica, representando aquele que era, de fato, o cotidiano dos operários. A segunda é uma passagem do coletivo do movimento ao singular, por meio da leitura da carta de um operário, não sabemos a quem, sobre Léon Nicod, um comunista militante que faleceu justamente no dia anterior à data da carta, 10 de abril de 1968, aos 82 anos. Antes da leitura da carta, na legenda, vemos a inscrição: “extratos de uma carta gravada em minicassete”. São os seguintes os dizeres da carta:

> 11 de abril de 1968,
> Em breve, quando eu sair do trabalho vou montar guarda ao lado do caixão de um certo Léon Nicod que morreu aos 82 anos, como todo verdadeiro comunista, na mais completa pobreza. O partido era sua família. O partido foi a sua vida. Ele o fundou e o carregou nos braços por mais de 20 anos.

> Apanhou 20 vezes dos policiais a cavalo ou blindados. Foi interrogado mil vezes pela polícia. Passou vários anos na prisão. Eu mal o conhecia, mas o bastante para ver que era muito inteligente, muito humilde, de uma gentileza e de uma paciência extremas. Ele sacrificou tudo em favor do partido, da classe trabalhadora. Tudo. Inclusive sua família. Ele nunca teve tempo de viver, de viajar, de experimentar qualquer das coisas pelas quais lutou.

Enquanto ouvimos a leitura da carta na voz de Pol Cèbe, militante do movimento operário (que aparece também em outros momentos do filme), vemos imagens do cotidiano da fábrica da Citroën: o trabalho na linha de produção, os momentos de descanso e almoço dos operários. Trata-se de um momento do filme que se destaca pela diferença do conteúdo e da situação de filmagem, pois apesar de tratar do movimento operário na França e conferir a ele grande importância, na maior parte do tempo as imagens do documentário são de manifestações e outros acontecimentos que escapam ao cotidiano da vida do trabalhador.

Sobre a autoria da carta, Marker afirma: "Esta "carta" autêntica, recebida na véspera do maio de 1968, permanece anônima no filme, porém, é utilizada com o consentimento do autor" (MARKER, 1978, p. 65).[91] A utilização da carta como estratégia de construção de argumento verbal é recorrente na obra de Marker, e tem como principais exemplos as narrações de *Sem sol* (1983) e *Elegia a Alexandre* (1992). No primeiro caso são cartas recebidas e lidas por uma mulher, Alexandra, de um personagem considerado álter ego de Marker, Sandor Krasna. No segundo são cartas escritas por Marker para Alexandre Medvedkine, porém nunca enviadas. Aqui, a leitura da carta promove uma reflexão que não é exatamente aquela das sequencias anteriores, concentradas na ação direta da militância, mas sobre um personagem que dedicou toda a sua vida à causa operária e que agora expressa o sacrifício que isso significou. Ao mesmo tempo, vemos os trabalhadores na fábrica, em suas tarefas cotidianas, sem acesso ao que aqueles sujeitos filmados pensam, como se engajam na luta.

O comentário em voz *over* sob o modo epistolar é uma estratégia que se tornou traço característico do ensaísmo de Marker. Como observa Consuelo Lins, essa "inflexão subjetiva", articulada a um pensamento sobre o mundo e sobre as imagens, "libera o cineasta para conversas mais íntimas e francas com o espectador" (LINS, 2009, p. 35). O texto da carta se endereça a um destinatário não presente (falecido ou fictício) e interpela, obliqua, mas intimamente, o espectador.

---

[91] No original: "Cette authentique <<lettre>>, recue à la veille de mai 1968, demeure anonyme dans le film, mais y est utilisée avec l'assentiment de son auteur" (MARKER, 1978, p. 65).

Barricadas e repressão: as cores e a abertura do contexto

Um dos principais temas tratados em *O fundo do ar é vermelho* é o movimento estudantil na França, nos anos 1960, e a noite das barricadas ocorrida no dia 10 de maio de 1968 foi, sabemos, uma data emblemática do período. Trata-se de uma das manifestações mais violentas do movimento, quando doze mil jovens cercaram a universidade e levantaram carros para criar barreiras contra a polícia, reivindicando que os estudantes presos em outras manifestações fossem soltos. De acordo com Olgaria C. F. Matos (1981), naquele ano, "a França não atravessava nenhuma crise econômica ou política e aqueles que em Maio de 1968 se sublevaram estavam recusando muito mais certa forma de existência social do que a impossibilidade material de subsistir nesta sociedade" (MATOS, 1981, p. 8). Apesar disso, é importante ressaltar, como vemos em *O fundo do ar é vermelho*, que os motivos não eram apenas internos, mas globais, algo que o filme parece abrigar em sua montagem. Uma rede de acontecimentos anteriores e posteriores, internos e externos, ofereceram motivação e inspiração para os movimentos na França. Ressalta-se ainda o forte caráter cultural na idealização dos movimentos e isso se fez presente tanto na ocupação da Sorbonne, quanto nas ocupações das fábricas durante as greves.

A passagem final desta primeira parte do filme inicia-se com o discurso inflamado de Cohn-Bendit ao megafone. Imagens documentais em tom azulado mostram uma aglomeração de estudantes em torno da escultura dos leões na Universidade de Sorbonne, em Paris. Novamente a trilha sonora gera certo clima de tensão. O plano seguinte mostra, de cima, o que parece ser uma manifestação, uma aglomeração de pessoas em uma praça. A montagem sugere se tratar do contra-campo da imagem anterior. Após outro corte, vemos agora, bem de perto, muitos policiais que parecem se organizar em forma de barreira. Uma inscrição aparece na tela: "*Paris, Rive Gauche, 6 de maio*". Sabemos, portanto, que tal manifestação ocorreu quatro dias antes da noite das barricadas. Nos planos seguintes há como que uma escalada, que se inicia com cenas tranquilas e que, aos poucos, com a ocupação do espaço pelos manifestantes, seguida pela presença ostensiva e pela repressão da polícia com gás lacrimogêneo, culmina com o momento em que os estudantes usam carros estacionados para formar uma barreira.

Após um novo corte, vemos outra manifestação, também do dia seis de maio, agora no *Quartier Latin*, em Paris. A câmera enquadra, de longe, um batalhão de policiais que marcha na rua. Um jato de água é ligado em direção aos manifestantes, que devolvem pedras nos policiais. Ouvimos então a voz de Jorge Semprun (voz *over* 2), analisando a situação: “Há um erro duplo nessas situações. O Estado revela de repente sua face repressora...”. Nesse momento, vemos imagens do conflito entre policiais e estudantes e, pela primeira vez no trecho, o áudio original do registro, o estrondo de uma bomba, interrompe a frase (como se a violência nas ruas atravessasse o comentário, interditando-o), que em seguida continua: “aquela que fica mais ou menos diluída na vida cotidiana no bairro em que se mora”. Outra vez, um barulho de bomba pontua o fim da frase da narração, como que sublinhando a aparição da repressão. “Mas eles quiseram botar medo, a polícia saiu com novos equipamentos que nem conhecíamos. Perfeito”, retoma a narração, em tom firme, algo irônico. Como uma revelação, o Estado aparece ao manifestante

> ... como a Santa Virgem para Bernadette. Em casos extremos, alguém tem o direito de decidir sobre qual calçada ele pode andar e se ele escolher a errada, quem pode impedi-lo a cacetadas? Então, o Estado é o que impede de atravessar a rua. Mas se eu a atravessar, se faço a coisa recuar, é o Estado que recua.

Durante essa última parte da narração, vemos, na continuação do plano do batalhão da polícia, um manifestante que se afasta e lança algo contra os policiais. Há um corte, e outro manifestante realiza exatamente o mesmo gesto, agora filmado de perto, por alguém que acompanha a manifestação ao seu lado. Um novo corte e mais uma cena, agora filmada de trás do manifestante, que lança algo em direção à barreira policial que se aproxima. Percebemos que as imagens não correspondem mais ao 10 de maio, os locais (apesar de não indicados) são outros. A variação dos contextos parece se ressaltar pela variação na coloração das imagens. Como se o acontecimento ecoasse em outros espaços, em outras situações, em outros continentes. No plano seguinte, em uma imagem de tom esverdeado, vemos um manifestante que se esconde atrás de dois carros para lançar algo como um coquetel *molotov*. A inscrição na tela indica ter sido filmada na Itália. Outra imagem esverdeada, ainda na Itália, o mesmo gesto. Outra, em tom avermelhado, agora feita na Índia. Um garoto, cujo ponto de vista parece coincidir com o da câmera, atira pedras contra o policial. Mais adiante, imagens também de tom avermelhado,

filmadas na Irlanda, mostram agora um grupo de homens vestidos de blazer ou terno que jogam pedras em um alvo que, dessa vez, está no fora de campo. A cena seguinte, ainda avermelhada, mostra um carro blindado sendo apedrejado e, nesse momento, ouvimos o som original da filmagem, as pedras batendo no carro. Muitos policiais fogem das pedras e tentam se proteger com escudos; alguns deles andam de costas e caem no chão. O plano seguinte retoma a primeira manifestação da sequência, enquadrando somente os policiais, que recuam, em meio a uma cortina de fumaça causada por bombas de gás.





De uma situação específica, referente às manifestações do dia 10 de maio em Paris, Marker cria, na montagem, uma serie, que abre, expande esse contexto a outros. Essa expansão se percebe na narração, mas principalmente no contato entre uma imagem e outra, na passagem de um gesto a outro, em suas semelhanças e suas variações.

Se no início do trecho notávamos uma relação dialética na montagem, entre as imagens dos policiais e dos manifestantes, sempre em lados opostos; a partir desse momento, a montagem serial parece aproximar diferenças para constituir um comum, tal como, aqui novamente, a dimensão simbolista da montagem reivindicada por Rancière. Há, na materialidade mesma das imagens, uma semelhança dos gestos dos corpos filmados, sua postura em relação à repressão do Estado; igualmente assemelham-se os modos de filmar, em que a câmera parece compartilhar com os manifestantes o espaço do embate. Trata-se, novamente, de uma comunidade de sujeitos unidos por seus gestos. Há, por outro lado, uma heterogeneidade de situações, lugares, algo que se reforça pela variação das cores, a partir da intervenção de Marker. Por meio da montagem, o que faz com que esses elementos de natureza heterogênea produzam certa comunidade é, primeiro, a percepção desta semelhança dos gestos, ainda que distantes no espaço e no

tempo. Soma-se a este primeiro aspecto o argumento que se constrói a partir daí, de que há um *modus operandi* do Estado em situações de conflito com a população, de utilizar um aparato violento que gera, como consequência, uma postura violenta, também da população.

O plano seguinte guarda uma coloração esverdeada, não é localizado e destoa completamente das imagens que vimos anteriormente. Nele, há dois policiais, um fotógrafo que caminha para o fora de campo e uma mulher. Os policiais atingem o rosto da mulher, atirando-a contra a parede; enquanto ela tenta se proteger, eles se põem a chutá-la, atingindo novamente seu rosto, fazendo com que sua cabeça se choque com a parede. Nesse plano, a trilha retorna, porém desacelerada, conferindo densidade, espessura e certo tom sombrio à cena, que se passa inteiramente em câmera lenta. Há uma oposição entre o ritmo acelerado da montagem e da trilha e a câmera lenta acompanhada do ritmo mais lento da trilha; o fato de que durante todo o trecho vemos homens – tanto os policiais quanto os manifestantes – agredindo uns aos outros e, agora, dois policiais homens agridem uma mulher. Ao mesmo tempo em que esse plano compõe a série, pois mostra uma situação de repressão e violência, a mulher aparece como diferença e a agressão a ela exige alterar, por dentro, as imagens, distorcendo e desviando a própria série.



A cena seguinte deixa o ambiente das ruas para um estúdio de televisão, em uma entrevista com Alain Peyrefitte, ministro da educação da França em 1968. Quando questionado sobre o que pretende fazer ele diz que dirá “sim” ao diálogo e “não” à violência; que é preciso acabar com a violência, e que todos precisam

recuperar a calma. No plano seguinte, muito breve, sem trilha ou falas, vemos o rosto de Daniel Cohn-Bendit, um dos líderes do movimento estudantil francês, produzindo, assim, um questionamento sem respostas sobre os dois lados envolvidos: o Estado e os estudantes. Além disso, a fala de Peyrefitte, inserida na montagem após as imagens da violência do Estado, particularmente na cena em que a mulher é espancada, mostra-se inegavelmente contraditória. Há, desse modo, uma dialética, que se estabelece na oposição entre a escalada de violência vinda do Estado – algo que essa sequência sublinha, suspende, detém – e a fala do ministro da Educação. Uma dialética que se pontua, é sublinhada pelo olhar de Cohn-Bendit.

Após a imagem de Cohn-Bendit, vemos planos avermelhados e produzidos de maneira precária, em um enquadramento distante, de uma manifestação do dia 10 de maio de 1968 – noite das barricadas – na Rua *Gay Lussac*, em Paris, enquanto ouvimos uma narração de rádio, em que o locutor diz: “A juventude está expressando seu ódio por uma certa sociedade e construindo barricadas”. Essa fala nos mostra que o discurso não partia apenas do ministro, mas havia um certo entendimento conservador que enxergava apenas os estudantes como violentos. Assim, a dialética novamente se faz presente: a violência do Estado, evidente nas imagens, e o discurso conservador, também encampado pela mídia.

O dia após a revolução

No plano seguinte vemos uma imagem em cores do calçamento de uma rua e da água que escorre margeando-o. A inscrição na tela nos localiza: “Paris, *Rive Gauche*, 1977”, ou seja, são imagens “do presente”, do mesmo ano de lançamento da primeira versão do filme. Como se, após o tumulto e a violência das imagens, o filme se aproximasse do momento de sua feitura, quando os acontecimentos na França estão em momento de “resfriamento”. Inicia-se então uma montagem que intercala imagens da noite das barricadas em 10 de maio de 1968 com imagens do local onde tudo ocorreu, quase 10 anos mais tarde, em 1977. Enquanto isso há diversas gravações de rádio do dia 10 de maio de 1968 e do dia seguinte, da repercussão dos acontecimentos. Há, nesses áudios, muitas mensagens de alerta em relação às barricadas, para que as pessoas tenham cuidado. De fato, os registros de locuções de rádio são parte importante do material do filme de Marker.

Ele mostra consciência do fato de que, como observa Pierre Nora, maio de 68 foi um festival da palavra ativa.

> (...) todas as formas coabitaram para constituir o acontecimento em si: palavra dos líderes e palavra anônima, palavra nos muros e palavra verbalizada, palavra do estudante e palavra do trabalhador, palavra inventiva ou palavra citatva, palavra política, poética, pedagógica ou messiânica, discurso sem palavras ou palavra ruidosa, desde a noite das barricadas do *quartier latin*, onde os transistores repercutiram instantaneamente nos quatro cantos da província noturna os incidentes que se tornaram um acontecimento até o discurso de 30 de maio do general de Gaulle, que não apareceu na pequena tela da televisão, mas cuja voz olímpica encera precisamente o acontecimento. (NORA, 1972, p. 163)[92]

Nas imagens de 1968, vemos desde a preparação das barricadas, quando os manifestantes arrancam paralelepípedos do chão, tentam derrubar um poste, passam as pedras de mãos em mãos (novamente, a pulsão revolucionária que se transmite pelas mãos). Alguns desses planos são inseridos em preto e branco, porém outros possuem coloração avermelhada. Já nas imagens de 1977, vemos a água escorrendo pelo calçamento e, aos poucos, a cada cena, o plano se abre para mostrar as pessoas nas ruas, em situações cotidianas. É importante ressaltar aqui que a montagem alternada entre as cenas do cotidiano em anos posteriores ao maio de 1968 – a bicicleta, as pessoas andando nas ruas, as obras – e as cenas das barricadas reforçam o gesto de rememoração. A água que corre entre os fragmentos, justamente no local onde ocorreu o enfrentamento, sugere o desdobramento da história, num momento de “esfriamento” de toda a efervescência e virulência de 1968.

[92] No original: “toutes les formes cohabitèrent pour constituer l'événement lui-même: parole des leaders et parole anonyme, parole murale et parole verbalisée, parole étudiante et parole ouvrière, parole inventive ou citative, parole politique, poétique, pédagogique ou messianique, parole sans paroles et parole-bruit, depuis la nuit des barricades du quartier latin où les transistors répercutèrent instantanément aux quatre coins de la province nocturne les incidents qui devenaient un événement, jusqu'au discours du 30 mai du général de Gaulle qui n'apparut pas sur le petit écran mais dont la voix olympienne clôt précisément l'événement” (NORA, 1972, 163).





Neste momento há um corte e, sob a imagem de um muro, o áudio de outra estação de rádio: “Estão indo de casa em casa como se faz numa guerra de verdade. Estão procurando manifestantes que se esconderam nos prédios...”. Após outra interferência, as locuções dão lugar à voz do narrador, em um texto acrescentado após a primeira versão,[93] que diz:

> E de repente, numa bela primavera, nessa cidade que na véspera se achava calma e próspera, vimos barricadas, vimos carros em chamas, vimos burgueses nas janelas aplaudindo os estudantes e insultando a polícia. Vimos aparecerem inscrições que se tornariam lendárias: ‘Sob os paralelepípedos a praia’, ‘É proibido proibir’. Vimos a polícia perseguir manifestantes até dentro das casas, um prêmio Nobel acusando o ministro da Educação no rádio, e pela rádio, justamente, toda a cidade e o país acreditaram que sua história estava se fazendo pelos choques ocorridos numa única rua do Quartier Latin

Um cinegrafista percorre as ruas a filmar o chão e os muros; uma imagem estática da silhueta do prédio da Sorbonne, ao crepúsculo. A câmera parece filmar a imagem estática e vai se distanciando cada vez mais do prédio. O crepúsculo – momento das indistinções – indica o momento posterior ao acontecimento, quando as palavras silenciam, ainda que provisoriamente. A reflexão proposta na narração é de que “toda a cidade e o país acreditaram que sua história estava se fazendo: não se corrobora e nem se nega esse fato. O enquadramento se distancia em *zoom out*, sugerindo que o resultado não foi exatamente o esperado por aqueles que ali “faziam história”. Ao mesmo tempo distancia-se também para, quem sabe, ampliar o contexto e abrir a história.

[93] As narrações existentes no filme desde a sua primeira versão puderam ser identificadas a partir das informações contidas no livro “*Le fond de l’air est rouge: textes et description d’un film de Chris Marker*”. Porém, não há, no volume, informações que identifiquem os narradores das versões subsequentes.

E então o dia seguinte: carros revirados e queimados, as pessoas circulam entre eles, observando a destruição. Uma revolução passou por ali, nos diz a narração.

A primeira cena que segue a descrição do que aconteceu na noite das barricadas é uma imagem avermelhada, de uma manifestação na Irlanda, na qual vemos um homem ferido. No plano seguinte um corpo no meio da rua está coberto por um pano. Sempre com tonalidades distintas, vemos violência e confronto com policiais em manifestações populares. O trecho dura menos de um minuto, enquanto escutamos a narração de Jorge Semprun:

> Na escala das noites irlandesas e dos afrontamentos sul-americanos a noite das barricadas foi pequena. Mas a França gaulista havia se convencido que estava isolada dos agitos do mundo. Era uma barreira imaginária. Quando as ruas de Paris se pareciam com as da Europa e da América, começaram a pensar se algo havia sido escondido.

Logo após o fim da narração, iniciam-se sons de sinos, misturados a outros sons, de sintetizadores. O áudio permanece assim pelos próximos 27 segundos, nos quais vemos, num primeiro plano, uma imagem em tom amarelado de um manifestante sendo levado por policiais; imagens esverdeadas de outro homem sendo levado por quatro policiais; imagens em tons avermelhados em que pessoas são carregadas pela polícia; outro confronto, em tom esverdeado. Nesse trecho – a forma como é associado ao que o precede e ao que o segue – há uma montagem construída por meio das cores, cada qual correspondendo a uma manifestação e a um contexto diferentes. Gestos e ações nas imagens são bem parecidos, o que dificultaria distingui-las, caso tivessem todas o mesmo matiz.





Ao fim do trecho, o áudio dos sinos vai diminuindo, mas a montagem de planos de manifestações com colorações diferentes continua. A narração é retomada:

> É aliás um ensinamento da época. A violência não tem a ver com seus resultados políticos. As brigas mais espetaculares eram as do Japão, onde o poder nem hesitou. Ao lado disso, as mini-barricadas do Chile eram pouco. Uma ficha em uma cinemateca, em março de 68. Marcha contra a inflação conduzida pela irmã do candidato à presidência, Laura Allende.

Enquanto isso, vemos imagens esverdeadas de um policial sendo rendido. Em seguida, mais um confronto em imagens avermelhadas de uma multidão, no Japão; imagens filmadas no Chile ainda são avermelhadas. A passagem se encerra com uma imagem de Laura Allende. A coloração muda novamente e a narração continua:

> Outra ficha de março de 68: No Brasil, o enterro do estudante Edson Luís, morto pela polícia durante uma manifestação. Na América Latina surge uma geração de combatentes que acabariam sob regimes fascistas. A França, decidida a descontar o atraso tinha seus ex-combatentes.

Durante a narração acima, imagens são bem azuladas, nelas vemos o enterro de Edson Luís,[94] logo depois, outras imagens de manifestações na América Latina. Nesse momento, Marker amplia a temática do filme para além dos acontecimentos de Paris, levando ao espectador as imagens de manifestações na Irlanda, no Chile, no Brasil, no Japão e na China. Há algo de comum que perpassa todas essas imagens e a forma como o diretor as associa deixa isso claro, pois vemos diversas situações que nos parecem muito similares pela semelhança plástica que possuem, por um certo gestual que se repete nos confrontos. É a variação de cores que confere um certo ritmo à montagem, marcando a diferença dos contextos: a violência não tem necessariamente a ver com seus resultados políticos.

Após todo esse percurso, fica clara a referência à montagem dialética por choque de Eisenstein. Entretanto, é preciso destacar que Marker acrescenta a montagem serial – de natureza simbolista – à dialética. Enquanto a primeira ajuda a compreender a natureza dialética dos acontecimentos da história; a segunda permite ampliá-los para além do contexto específico da França, produzir aproximações com

[94] Edson Luís foi um estudante brasileiro morto por policiais militares em 1968, durante a ditadura no Brasil. A sua morte motivou diversos protestos contra o regime militar.

outros contextos e expandir, através do contato entre as imagens, o diagnóstico e o imaginário da revolução. A montagem serial permite também apreender a experiência sensível – não imediatamente inteligível – da história: seus gestos, seus corpos, seus rostos, seus objetos, suas vozes.

5 SEGUNDA APROXIMAÇÃO (PARTE 2): DA PRIMAVERA DE PRAGA À CAÇA AOS LOBOS

Primavera de Praga: os tanques, as palavras

A primeira parte d'*O fundo do ar é vermelho* termina com uma referência ao Festival de Avignon[95] e a proibição da exibição do espetáculo *Paradise No*w na edição de 1968. Marker ressalta a forma como os estudantes se manifestaram e culparam Jean Villar – o diretor do festival – pelo ocorrido. "Mas a história não seria feita em Avignon em 68... e sim em Praga", nos diz a narração, ligando, de modo sub-reptício, um e outro acontecimento.

Após a cartela com o título da segunda parte – *Les mains coupées*[96] – Marker dará então um passo atrás na história para nos devolver o contexto específico da formação de um governo comunista na Tchecoslováquia sob influência da União Soviética. Ao contrário da maioria das imagens utilizadas por Marker, estas serão identificadas: trata-se de um cinejornal francês de 1945. Sobre imagens da resistência à ocupação Nazista, de forma acelerada e com uma entonação típica dos cinejornais da época, o narrador informa: "Na Europa, Praga foi uma das primeiras vítimas do nazismo. Essas imagens mostram os últimos dias de ocupação, quando a capital tcheca se liberou, como Paris, em maio". Este é um material factual, cuja fala está colada à imagem, abordando-a na emergência dos acontecimentos.

Em uma sucessão de planos, tomados por ângulos diversos, a sequência mostra a resistência aos nazistas, vinda de civis. Alguém caminha para recolher um corpo que está na calçada. A narração do cinejornal celebra: "Em todos os países do mundo, exceto na Alemanha os paralelepípedos formaram as barricadas da liberdade". No plano seguinte, a barricada está formada. Sobre imagens de papéis atirados do alto dos prédios, a narração descreve: "Em Praga os arquivos da Gestapo foram jogados na sarjeta. E a suástica foi incendiada". A fogueira, o ruído do fogo.

A imagem seguinte, em tom avermelhado, virá de um cinejornal soviético de 1945. Trata-se da ocupação de Praga pelas tropas da União Soviética. Um tanque encaminha-se em direção à câmera, transportando um grupo de soldados. Uma

[95] Festival de teatro anual fundado por Jean Villar.
[96] "Segunda parte: as mãos cortadas".

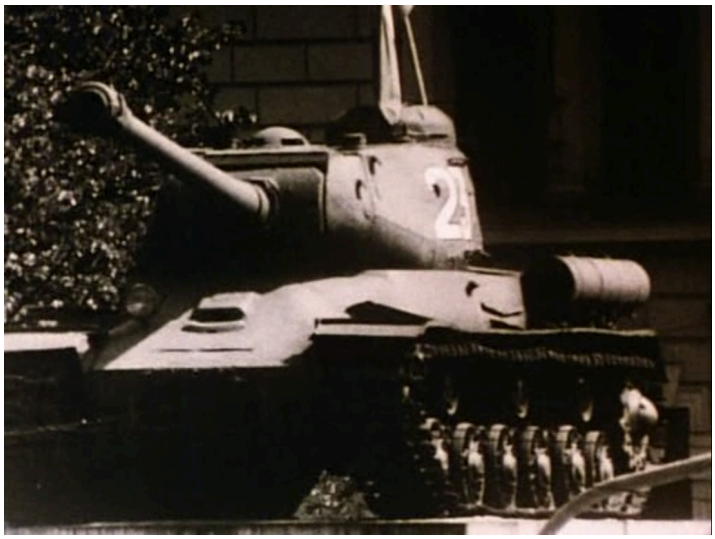
narração em russo informa: “Nossos tanques estão indo para o sul. É o último *raid* da guerra. Estão se aproximando do inimigo, que ainda está lutando”.



A narração continua, agora sobre planos em tom amarelado. Sobre um tanque que avança entre ruínas, um dos soldados ergue a bandeira da União Soviética. Muitas pessoas na rua correm e acenam para os soldados. “A salvação de Praga depende da sua velocidade. Cada hora vale 100.000 vidas”. Assistindo ao cortejo de tanques soviéticos em Praga, as pessoas acenam para os soldados e brandem bandeiras da União Soviética. Na lateral do tanque, o número 23. Enquanto o cinejornal francês ressalta a desocupação de Praga pelos nazistas, o soviético mostra o triunfo do comunismo, com a entrada dos tanques soviéticos na cidade. Essas imagens permitem retomar a história de resistência e desocupação de Praga, mostrando aquilo que precedeu os movimentos de 1968.

Em 1948 o Partido Comunista da Tchecoslováquia assumiu o governo do país, com o apoio da União Soviética, e assim permaneceu até 1989. Após 20 anos sob o comando do PC Tcheco, em 1968 ocorreu a conhecida Primavera de Praga, tentativa de ampliação de direitos pelos cidadãos e implantação de reformas pelo então presidente Alexander Dubcek, política que não foi bem recebida pela União Soviética, acarretando em posterior invasão militar.

Nesse momento, pela primeira vez na segunda parte do filme, Marker traz um argumento próprio, por meio do comentário na voz de François Périer: “O primeiro tanque soviético a entrar em Praga levava o número 23. O tanque virou monumento cercado por outros tanques em agosto de 68”. É a primeira vez que aparece a voz *over* 7 no filme, de François Périer, ator que em 1984 narrou outro filme de Marker: o curta metragem 2084. Sua voz é grave, austera, o que, aliado à trilha sonora sintetizada, confere matiz soturno à cena. Um movimento muito rápido da câmera logo enquadra manifestantes em volta do tanque-monumento, já em 1968.



Do início do cinejornal soviético até a imagem do tanque de número 23 já em 1968, Marker parece criar uma breve série a partir das imagens de tanques (o monumento, os tanques na rua). A princípio vemos perspectivas diversas de tanques no contexto da desocupação de Praga, em 1945. E se não há heterogeneidade das imagens pelo contexto, ela se dá pelo ângulo através do qual os olhamos: em uma perspectiva distante com diversos tanques enquadrados, de cima, de lado e de frente. Assim, conhecemos a sensação daqueles que os ocupam, daqueles que os observam – de longe ou de perto – e daqueles que são afrontados por eles. A última imagem de tanque, porém, distancia-se das demais: apesar de ser o mesmo tanque soviético, ele foi filmado novamente mais de vinte anos depois, o que ressalta contextos conflitantes: se num primeiro momento os tanques soviéticos eram celebrados, já que participavam da desocupação nazista, num segundo, sua presença será problemática.

A cena seguinte parece ser filmada de dentro de um carro que enquadra a inscrição em um muro. Pontuada por um som sintetizado, que confere certa estranheza e certo suspense à sequência, a narração enfatiza a “expressão legal do partido comunista tcheco” no XIV Congresso, em 21 de agosto:

> Uma câmera clandestina conservou as imagens desse congresso clandestino. É preciso repetir: não se trata de uma manifestação improvisada de opositores, mesmo majoritários. É a expressão legal do partido comunista tcheco. Um congresso previsto pelo comitê central desde 1 de junho com delegados eleitos durante os meses de junho e julho. E apesar da alteração da data, 1182 delegados estão presentes, quer dizer, ¾

> dos delegados, ou seja, estatutariamente, o congresso é o único órgão capacitado a dirigir o partido.

Nas imagens, após a leitura da inscrição no muro, continuamos acompanhando o ponto de vista do cinegrafista que filma de dentro de um carro, vendo agora as ruas da cidade, as pessoas que circulam, um cartaz com menção ao congresso – algo irônico, visto que se tratava de um congresso clandestino. Vemos agora outros pontos de vista, mas ainda são imagens da cidade, de seu cotidiano. Os delegados são transportados clandestinamente ao local do Congresso. Tudo, nas imagens, parece organizado previamente, reforçando o argumento da narração, de que o Congresso não fora improvisado. Os planos seguintes mostram as pessoas na plateia e a movimentação dos palestrantes que se organizam para falarem. A narração prossegue:

> Primeiro orador: Vaculik. Uma primeira realidade, diz ele, a ocupação de nosso país por tropas aliadas sem autorização do presidente, do governo, da assembleia e do comitê central. Segunda realidade: a reação unânime do nosso povo contra a ocupação. Essa reação unânime é o único signo, decisivo da atitude que nosso partido deve adotar. Se queremos ouvir o povo, não podemos nos exprimir de outra forma.

Após um comentário sobre a vontade do povo e sua reação diante da ocupação, encerram-se as imagens do congresso e o plano seguinte mostra o povo que está nas ruas, suas opiniões, se opondo à intervenção da União Soviética no país. Um repórter se posiciona na rua, com muitas pessoas em torno dele: a primeira entrevistada é uma mulher que diz “Chega de amizade com o povo da URSS!”, em seguida um homem diz: “Folhas mortas se limpam com uma pá”; após a frase ele empurra o microfone e se retira do quadro. A terceira pessoa entrevistada, também uma mulher, que é enquadrada de perfil, de modo que não conseguimos ver bem seu rosto, diz: “Nós esperamos... nós acreditamos durante vinte anos. Mas 100 anos é demais”. Enquanto ela fala a câmera se desvia e mostra o rosto de algumas das outras pessoas que ali se aglomeram.

O filme segue com discursos e depoimentos de líderes socialistas de outros países, tais como Fidel Castro e Georges Marchais (líder do PC francês em 1970), a respeito do comunismo na Tchecoslováquia, estendendo a repercussão daqueles acontecimentos a outros contextos. Além disso, coloca-se em relação os acontecimentos já tratados no filme, uma vez que predominam, na primeira parte, os

contextos francês e da América Latina. O essencial desse trecho de abertura da segunda parte do filme, portanto, é o esforço de Marker de retomar imagens anteriores ao período central tratado, buscando antecedentes para compreender um momento histórico de maneira ampla, em sua complexidade histórica.

Na segunda parte de *O fundo do ar é vermelho,* nos parece, os recursos de montagem se complexificam à medida que se percebem e se colocam em relação os acontecimentos de diferentes lugares, com diferentes desdobramentos, convocando os discursos que se fazem na emergência dos acontecimentos: o que está em jogo, afinal, é o futuro da luta revolucionária e do comunismo. Notamos, então, que fatos que aparentemente estavam distantes são próximos em sentido ideológico e simbólico, e isso se reforça pela montagem que não possui exatamente um investimento cronológico, mas, pelo contrário, busca construir uma rede de compreensão de acontecimentos diferentes no interior de um contexto amplo. A montagem, nesse caso, parece compor uma "colcha" ou uma "constelação" de discursos, cujos fragmentos são móveis: uma fala repercute na outra para alterá-la. Percebemos, por exemplo, que no discurso de Fidel há interferências sonoras, a imagem se põe, novamente, a tremer, torna-se instável diante da contingência da história e da dificuldade dos personagens em compreendê-la em ato. Os registros dos discursos no filme mostram o transcorrer da história e, ao mesmo tempo, a tentativa de compreendê-la – as dificuldades, impasses, hesitações – no momento mesmo em que ela transcorre.

A partir dessa ideia, retomamos o pensamento de Jacques Rancière (2012) sobre a montagem dialética e o choque de elementos heterogêneos como uma possibilidade de enxergar a contingência da história. O que a montagem de Marker nos oferece é justamente essa visão da história como lugar de dissensos e conflitos cuja resolução, cujos resultados não estão garantidos *a priori*. Diante desse pressuposto, a montagem solicita do espectador aprofundamento para posicionar-se. Para tanto, ela oferece uma multiplicidade de pontos de vista que estimule a reflexão para a qual o espectador é solicitado. Se há dialética, ela é sem síntese ou, ao menos, sua síntese não se apressa, é constantemente adiada, à medida que novos discursos e novos pontos de vista sejam convocados.

Nunca se sabe ao certo o que se filma

Emil Zatopek é anunciado por uma narração feminina. Nas olimpíadas de Helsinque, na Finlândia, em 1952, Zatopek quebrou recordes de atletismo, tornando-se conhecido como “locomotiva humana”. Quando em 1968 decidiu apoiar a Primavera de Praga, foi expulso do partido comunista – ligado à URSS – e, com isso, deixou de representar o país como atleta. Na cena, parece estar com um uniforme – o que nos leva a imaginar que a entrevista foi feita antes de sua expulsão do partido – e fala para a câmera:

> Zatopek: Eles me mandam ficar calado. Eu não preciso dizer uma palavra. Mas se me retirarem de minhas funções isso será difundido publicamente pela rádio Europa Livre, pela BBC, pela Voz da América. Eles me dizem que eu não posso dizer nada. Eu respondo que eles podem proibir tudo, mas as pessoas verão se eu não aparecer para treinar, nem ir à escola onde ensino.
> Entrevistador: O que o governo pode fazer com você?
> Zatopek: Não sei, mas eu disse que era um grande erro pois, algumas vezes... se o governo achar que precisa prender alguém, se eu for preso junto, todo mundo saberá que é um homem honesto, pois todo mundo sabe que sou um homem honesto.

Em um corte estamos novamente nas olimpíadas de Helsinque, quando o público em um ginásio se levanta e aplaude: Zatopek corre e os aplausos parecem se endereçar tanto à sua performance quanto às suas ideias.





Esta foi a primeira vez que a União Soviética participou das olimpíadas, no momento inicial da Guerra Fria. As imagens foram retiradas do filme *Olympia 52* (Chris Marker, 1952), o primeiro longa-metragem de Marker, realizado com o apoio da organização educacional *Peuple et Culture.* Marker acompanha os jogos desde a abertura até o fim, sempre relacionando, a partir do comentário, as olimpíadas ao contexto político e as relações entre os países participantes.

Após o plano da corrida de Zatopek o vemos em outras duas situações: primeiro em uma entrevista para a televisão e em seguida em um momento de

descontração, com sua esposa. No áudio, porém, ouvimos o comentário do cinegrafista, no caso, Marker (voz *over* 5), já que estas são imagens de seu filme. Variando o discurso para a primeira pessoa, ele diz:

> Eu filmara Zatopek em 52 nos jogos olímpicos de Helsinque. O que parecera uma respiração, um hiato de paz na guerra fria, talvez venha a ser considerado uma tentativa de paz entre leste e oeste. Uma prévia da diplomacia do pingue-pongue quando a guerra da Coréia parecia dizer outra coisa.

Os planos seguintes são da guerra da Coreia, todos em preto e branco, acompanhados por uma trilha de sintetizador que é recorrente no filme e que, muitas vezes, acentua o caráter obscuro e intolerável das imagens: corpos estendidos no chão, corpos sendo chutados e violentados, cenas de tortura e suplício. De fato, a dimensão testemunhal do filme recorre e enfatiza com frequência aquelas que Jacques Rancière, em outro contexto, reuniu sob a rubrica da "imagem nua", que trazem o "rastro da história", "o testemunho de uma realidade a qual comumente se admite que não tolera outra forma de apresentação" (RANCIÈRE, 2012, p. 32). Chris Marker, contudo, insiste em montar e relacionar essas imagens, buscar para elas uma legibilidade que, sem negar sua brutalidade, sua dimensão "irrepresentável", investe em um trabalho de compreensão, cujo lugar é a montagem.

No último plano dessa série, vemos o rosto de um homem conversando, mas não ouvimos o que ele diz. O choque se estabelece entre duas sequências, que mostram elementos opostos – as olimpíadas e o sucesso de Zatopek e o sofrimento causado pela guerra. A segunda sequência denuncia a pretensa paz que a primeira anuncia.

Ainda na primeira pessoa, Marker retoma a narração das sequências das olimpíadas retiradas de *Olympia 52*:

> Em Helsinque havia uma equipe da Coreia do Sul e o cozinheiro era o homem que ganhou a maratona de 1936 diante das câmeras de Leni Riefenstahl. Só que na época ele era japonês. Nunca se sabe o que se filma. Leni Riefenstahl pensara ter filmado um japonês, mas filmara um coreano.

O primeiro plano começa com a bandeira da Coreia do Sul no alto de um prédio, no que parece ser um estádio olímpico, e a câmera vai se movimentando para baixo até enquadrar o atleta que é filmado de frente. Há um corte e vemos o

mesmo homem, nas olimpíadas de 1936, com o uniforme do Japão. O gesto de filmar traz sempre, no seu interior, certo desconhecimento, certa opacidade. Nunca se sabe ao certo quem se está filmando, qual a sua história, como se relaciona com este ou aquele contexto. Algo que aconteceu com Leni Riefenstahl, que pensou estar filmando um japonês, mas filmava, na verdade, um coreano. Marker ressalta, no comentário, que “nunca se sabe o que se filma”, pois um novo olhar, posterior à tomada, pode se dar em outro contexto, quando já há um conhecimento mais amplo em torno daquilo que fora registrado.

O plano seguinte é de uma sombra, algo que não conseguimos identificar, o que complexifica a relação que estabelecemos com o conflito entre as imagens anteriores. Marker fala da “mudança de identidade” do cozinheiro e da dificuldade de se compreender aquilo que se filma. Quando vemos a imagem da sombra, a sentimos como uma sombra da história: na relação entre passado, presente e futuro, os acontecimentos e as pessoas estão em constante transformação e a compreensão do presente pelas imagens parece constituída também pelo não-saber que essa transformação impõe. O processo cinematográfico que permite questionar esse momento da tomada é a retomada – a montagem das imagens – e, nesse caso específico, a sombra cria uma abertura de sentido em relação às imagens anteriores, ou seja, em relação ao desconhecimento do cineasta no momento da tomada.





Após a cena da sombra há um corte, porém, a impressão que temos é que a sombra se transforma em um sino que badala, símbolo das olimpíadas gravado – a passagem é muito sutil e para que seja dessa forma é fundamental que o áudio seja outro, não o do sino. Aos poucos, essa imagem se funde com outra do fogo da pira

olímpica e, depois de um corte um pouco mais brusco, vemos o topo de um prédio onde se posicionam algumas pessoas com trompetes e bandeiras. As imagens adquirem agora um tom esverdeado. Vemos uma competição de hipismo e a narração de Marker explica: “Eu, seguindo o campeão de salto chileno pensava ter filmado um cavaleiro, mas filmara um putschista que se tornaria o general Mendoza da junta de Pinochet. Nunca se sabe o que se filma”. As imagens que seguem as da competição são outras do general César Mendoza, um aliado incondicional de Augusto Pinochet – general e ditador chileno – após o golpe militar de 11 de setembro de 1973, que depôs o governo democrático de Salvador Allende. Sobre fotografias de Mendoza e Pinochet, Marker reforça a ideia de que “nunca se sabe o que se filma”, pois os desdobramentos históricos podem acrescentar gravidade a imagens que a princípio parecem inofensivas. Uma simples imagem de uma competição de hipismo pode abrigar, sem o saber, uma figura central na instauração de uma ditadura, em que foram mortas mais de três mil pessoas, 80 mil foram presas e 30 mil torturadas. Assim, além de reforçar a relação contraditória entre as olimpíadas e a política, Marker enfatiza reflexivamente a ideia de que o momento da tomada é marcado por um certo desconhecimento, diante do qual a montagem é demandada, não para esclarecê-lo, mas para relacioná-lo.

O plano seguinte produz um salto de 20 anos das olimpíadas de 1952 em Helsinque para os jogos realizados em Munique, na Alemanha, em 1972. Em uma imagem em preto e branco de um estádio esportivo lotado, Marker retorna à narração para questionar: “O que mostravam as câmeras de Munique em 72? Que apesar do luto pela morte dos israelenses os jogos podem continuar? Mas no México, em 68 vi 200 pessoas serem massacradas para os jogos poderem começar”. Enquanto isso vemos – sem o áudio – o discurso de abertura das olimpíadas de Munique. A narração se refere, primeiro, ao massacre de Munique, ocorrido em cinco de setembro de 1972, quando oito jovens palestinos do grupo terrorista Setembro Negro, ligado à OLP (Organização para a Libertação Palestina), mataram 11 atletas da delegação israelense, como uma reação à Guerra dos Seis Dias, em 1967. A segunda referência é ao massacre do México em dois de outubro de 1968, apenas dez dias antes do início dos jogos olímpicos no país, como repressão às revoltas estudantis. De uma olimpíada a outra, os jogos parecem correr, a despeito dos sobressaltos da história.

O massacre e as caveiras

A sequência seguinte liga-se a este tema, mas destoa, em sua elaboração fílmica, das anteriores – e de certa forma de todo o filme – conferindo certa surrealidade ao bloco: com uma trilha de sintetizador, vemos imagens produzidas por uma câmera que circula livremente por uma exposição de caveiras caracterizadas de atletas. As caveiras são símbolos tradicionais mexicanos, principalmente nas celebrações do *Dia dos mortos*, em homenagem àqueles que já faleceram. Geralmente são muito coloridas e estilizadas: no caso do filme, elas parecem ter sido estilizadas para a ocasião dos jogos olímpicos do México em 1968. A passagem termina com o enquadramento frontal de uma caveira que aponta uma arma para a câmera.

Todo o plano parece fazer referência ao que foi tratado anteriormente: as relações entre os jogos e os acontecimentos políticos. E, nesse caso, em relação às imagens do trecho seguinte, já de manifestações no México, há uma forte referência ao massacre de *Tlatelolco*, no dia dois de outubro de 1968, 10 dias antes do início dos jogos, quando 200 estudantes foram mortos. As caveiras já apontam, portanto, para o que virá a seguir no filme: a crítica ao fato de que a competição tenha ocorrido normalmente, apesar do massacre, sem o boicote de nenhum dos países participantes.

Assim, as caveiras vestidas de atletas, inseridas dessa forma na montagem, resumem – em uma espécie de síntese visual – a hipocrisia em torno da realização das olimpíadas, que pregam – em todos os casos abordados, a saber, 1952 em Helsinque, 1968 no México e 1972 em Munique – a competição saudável entre os atletas e uma relação pacífica entre os países, como um momento de trégua dos conflitos. O que acontece, como Marker evidencia na montagem, não é bem isso: ele sugere, ao contrário, a dimensão mortífera e obscura escondida por trás do espetáculo olímpico. Nunca se sabe ao certo o que se filma: mais ainda quando se trata de uma olimpíada.

A tocha olímpica e os cassetetes

A ideia se enfatiza na montagem dialética que se segue: imediatamente após a imagem da caveira com o revólver, ouvimos o som de um tiro. Policiais correm em

uma tomada instável, muito tremida. A câmera se afasta um pouco, nos permitindo reconhecer um policial que agride um manifestante com um cassetete. Após imagens de agressão e repressão, o plano de um painel eletrônico mostra uma pomba que voa e se transforma no símbolo das olimpíadas, que logo se transforma na figura de um atleta com a tocha olímpica erguida. A narração – ainda na voz de Marker – torna mais explícito o argumento que já se faz presente na montagem: “O maio de 68 mexicano, uma provocação que rapidamente causou 200 mortos, e os jogos começaram numa capital pacificada sem que uma única nação os boicotasse”. A dialética continua, quando imagens de atletas que correm – com a tocha olímpica e em competições de atletismo – são contrapostas às imagens de estudantes que fogem da repressão policial. Novamente, a trilha confere ao filme o clima de um pesadelo.



Há aí uma montagem em série, que se baseia na analogia dos gestos – pessoas que correm, corpos que se movimentam de maneira semelhante, porém, com finalidades completamente diferentes. A série, contudo, será cindida pela

dialética, na medida em que uns correm em uma competição e outros em uma manifestação, dois modos, portanto, de mobilização. Trata-se de um encontro de incompatíveis, da associação de elementos muito distintos, mas que se unem pela semelhança plástica que seu movimento produz. Um outro fato importante é que há, no interior da série, uma relação dialética entre a competição amistosa e o confronto com o Estado.

A imagem seguinte, em preto e branco, é de uma pira olímpica e, aos poucos, ela se funde com a cena já mostrada do estádio cheio e, por último, ao plano que encerra o trecho selecionado: um retorno a Emil Zatopek, na arquibancada, agora mais velho, de terno, enxugando as lágrimas com as mãos. Um retorno ao atleta que abriu o tema da relação entre as olímpiadas e os acontecimentos políticos. A narração nos indaga: “Será que foi o pesadelo da história, como se diz, que fez chorar, no estádio de Munique em 1972 Emile Zatopek?”.

Carta a alguns camaradas

“Ou teria ele voltado ao estádio de Helsinque em 1952 que para os tchecos foi o ano do processo de Slansky?”, continua a narração, agora na voz de Simone Signoret (voz *over* 1), quase como uma resposta à pergunta anterior. Junto a Slansky, membro do Partido Comunista Tcheco julgado e condenado à morte por traição, outros 11 membros; outros três foram condenados à prisão perpétua. Após um longo trecho em que se discute o stalinismo, nota-se o tom crítico em relação aos partidos que a ele aderiram. Os depoimentos sobre o stalinismo – tratado como perigo permanente contra o qual o comunismo deve estar vigilante – são longos, fazendo detidas análises sobre o contexto: o primeiro é de Artur London, político do partido comunista tcheco e um dos advogados de defesa de Slansky, gravado em 1970; em seguida há um comentário de Chris Marker, pontuando os argumentos; o segundo depoimento é de Georges Marchais, membro do PC francês, também em 1970; o terceiro é de Jorge Semprun, escritor e intelectual, responsável pela voz *over* 2 do filme, porém, nesse momento, ocupando o lugar de personagem e não de narrador; o quarto é de Jean Ellenstein, historiador francês especialista no tema do comunismo. A partir daí, a montagem passa a intercalar os depoimentos de Semprun e Ellenstein.

Vemos então um quadro de Stálin e, ao se deslocar para baixo, a câmera revela uma sala, onde estão jovens chineses, com uniformes militares, sentados em volta de uma mesa. Não ouvimos o que eles dizem, a narração de Jorge Semprun (que retoma o lugar de narrador a partir daqui) diz: “Stálin, dizia Mao Tsé-Tung, caíra na armadilha da metafísica. A China era o retrato de Stálin e não do stalinismo ao contrário da URSS. E acrescentava que o problema do centralismo democrático estava resolvido”. A cena seguinte, em tom amarelado, inicia-se com uma trilha sonora e a inscrição na tela: “9º congresso do PC chinês, 1 de abril de 1969”. O primeiro plano que vemos é de um homem que anima uma plateia e após um corte vemos o contra plano: a entrada de Mao Tsé-Tung no auditório em que acontecia o congresso. Uma narração em chinês anuncia: “O presidente Mao e seu camarada de armas, Lin Piao, sobem à tribuna. A multidão aplaude”. A câmera desloca-se para mostrar a multidão que em parte aplaude e em parte tem em mãos os pequenos livros vermelhos de citações de Mao Tsé-Tung. “Vida longa ao presidente Mao!”, grita o público, diante do discurso. O plano segue, mas agora o áudio é substituído por uma trilha de sintetizador.

Após a guerra civil chinesa, em outubro de 1949, ocorreu a Revolução Comunista, que resultou na criação da República Popular da China, sob a liderança de Mao Tsé-Tung. O partido comunista chinês foi criado sob influência da Revolução Russa de 1917 e sua ascensão se deu após a Segunda Guerra Mundial, com a desocupação da China pelos japoneses. Mao acreditava na guerrilha como um meio de se concretizar a revolução, como afirmou Eric Hobsbawm (1995): “Nas palavras de Mao, o campo iria cercar a cidade para conquistá-la” (HOBSBAWM, 1995, p.86). Para eles, seria a forma de implantar o comunismo não só na China, mas em todos os países. Desse modo, tiveram participação também na guerra da Coreia, apoiando a Coreia do Norte que enfrentava a Coreia do Sul, que, por sua vez, tinha o apoio dos Estados Unidos. Mao Tsé-Tung e o partido comunista chinês tinham uma orientação ideológica próxima ao stalinismo, criando, com a morte de Stálin, em 1953, maior autonomia de pensamento em relação a Moscou.

Eis então o belo plano, que se distingue de boa parte do filme. Uma longa sequência sem cortes e em câmera lenta de uma dança que se assemelha ao *Xinjiang* (que significa “nova fronteira”), que sugere também uma representação teatral entre uma mulher e dois homens.




Trata-se de uma dança antiga Chinesa que foi renomeada de *Xinjiang* em 1759, quando a região de mesmo nome foi retomada pela dinastia Manchu-led Qing. A tradição foi retomada após 1949 com a criação da República Popular da China. Sobre as imagens, ouvimos a leitura da "Carta a alguns camaradas" por Simone Signoret:

> Vocês sonharam a China... Sua função é serem os purificadores da revolução, fazê-la parecer sempre imaculada, quer dizer, explicável. Como tudo mais aconteceu sem vocês, foi assim que se acharam úteis. Explicar, tudo explicar. Não lhe pareceu suficiente que a história humana como ela é com seus horrores consiga arrancar um país de 700 milhões da miséria mesmo que criando novas escravidões contra as quais uma nova onda da História lutaria depois. Não. Tudo precisava ser explicado imediatamente. A teoria política, a democracia, a filosofia e até a literatura e a arte. Não dá para dizer que vocês recusavam as contradições. Vocês faziam grande caso da luta perpétua entre as duas linhas. Mas decifravam-na sempre do ponto de vista do vencedor. Praticavam uma dialética que começava pela conclusão, quer dizer, pela palavra da facção dominante e remontava impecavelmente a uma origem até então despercebida. Cada crise acarretava num novo futuro e num passado perfeitamente claro, mesmo que monótono. Os ingênuos, os humildes, resistiam à mentira à sua maneira, ingenuamente, humildemente. Mas não vocês. Sua inteligência, ao contrário ficava mais forte. Ela enfrentava a vertigem da burrice que estimula e a faz sentir, vencida a vertigem, um orgulho de alpinista. De tanto tudo explicar, justificar se conformaram a desemprenhar as tarefas designadas aos intelectuais pelo poder. Sua única originalidade foi fazê-lo proclamando o fim dos poderes e se convencendo de que estavam contribuindo para destruí-los.

Iniciando o trecho por imagens de valor testemunhal, Marker vai utilizá-las para introduzir o registro da dança associado à leitura da carta. Ao mesmo tempo em que remetem a uma tradição chinesa, não se tratando, contudo, de uma referência clara ao espectador, de fato, tais imagens criam, na montagem, uma abertura de sentido – sentido poético e ensaístico – que é potencializada pelos dizeres da carta. O comentário sob o modo epistolar é uma estratégia cara a Marker,

marca do caráter ensaístico de seu cinema, como vemos, por exemplo, em *Sem Sol* (Chris Marker, 1983) e *Elegia a Alexandre* (Chris Marker, 1991). A carta é intitulada "carta a alguns camaradas", de modo que não conhecemos exatamente o destinatário ou o remetente e isso nos leva a imaginar se não se trata de um texto ficcional, como acontece em *Sem Sol*, por exemplo.

A carta sugere uma sutil contraposição aos longos discursos explicativos em torno do stalinismo da sequência anterior. Ela questiona justamente o imperativo da explicação, que tenta conferir uma ordem às contradições inerentes à história. Sugere ainda uma crítica à explicação redutora (presente inclusive em um pensamento dialético estrito) que começa pela conclusão para, afinal, construir a história pelo ponto de vista dos vencedores. A essa explicação redutora, a cena parece propor uma outra, que suspende a síntese pela imagem poética: algo próximo ao que sugeria Giorgio Agamben ao reivindicar a *paragem* como operação poética no cinema. A partir de Paul Valéry, ele diz se tratar de uma "hesitação prolongada entre som e sentido". Aqui, a carta articulada à dança suspende o gesto explicativo para nos devolver uma poética da história, que hesita entre som e sentido, entre gesto e montagem. A suspensão desse trecho se dá não exatamente por meio da interrupção do fluxo das imagens, mas por meio do prolongamento e da ênfase ao gesto, o corpo que dança. Uma espécie de dialética sem síntese encontra nas imagens da dança – a lentidão do gesto, sua espessura, o puro fluxo dos corpos no espaço – uma correspondência visual. Em outro texto, Agamben chama atenção justamente para a dimensão política do gesto que, exposto como pura medialidade, não se reduz nem ao fazer, nem ao agir:

> se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais,* se subtraem ao âmbito da medialidade, sempor isso tornarem-se fins. (AGAMBEN, 2008a, p. 13)

Em aliança à carta, a dança parece suspender momentaneamente o desejo de explicação intelectual, como uma espécie de interrupção poética do discurso histórico e dialético. Ou, se a dialética se mantém, ela é atravessada por uma poética do gesto e da suspensão da imagem, pela hesitação e pelo adiamento da síntese. Nesse sentido, a carta é ao mesmo tempo uma leitura poética – acentuada pelo tom de voz de Signoret – dos acontecimentos pós-68 e uma "carta de

intenções", que nos indica um pouco do próprio método de Marker no filme: aquele de suspender a síntese dialética, sua vocação explicativa, por uma dialética poética, cuja explicação é desviada e suspensa pelo contato entre as imagens e entre as imagens e o texto, pela atenção aos gestos como pura medialidade.

Signoret se refere a seu interlocutor como "vocês" e, como podemos entender, trata-se do povo chinês que fez a revolução: a carta aborda as contradições entre o que se buscava e o que se pregava, e o que aconteceu no país. Aos poucos ela vai se aprofundando e fala da história, do fato de que geralmente seja contada do ponto de vista do vencedor. Recorrendo à ficção, o texto epistolar confere caráter pessoal ao comentário. Além disso, a beleza dos movimentos da dança, associados ao texto, produzem uma relação de lateralidade entre os dois, não havendo aí uma referência simples e direta, nem hierarquia. Ambos se complementam e permitem ao espectador uma significação singular, que vem, ao mesmo tempo de uma reflexão sobre a história e de uma relação sensível com as imagens, potencializada por sua desaceleração.

Na segunda parte, e nesse trecho em particular, percebemos a expansão de uma leitura pessimista com uma constatação de que aquilo pelo que se lutava – luta que mobiliza a primeira parte do filme – se mostrou bem mais difícil, resiliente, revelando a contradição entre ideologia e realidade. A associação desse trecho com o anterior reforça a duplicidade da realização de Marker, revelando engajamento (a proximidade e participação nos acontecimentos da história) atravessado pelo ensaio (a montagem que distancia, mas se reaproxima dos acontecimentos por meio de sua dimensão sensível). O militante que monta e o montador que não deixa de se engajar.

A carta termina e há um corte, a trilha, porém, continua por mais alguns segundos. A imagem que vemos a seguir é de jovens na rua, todos filmados de costas com os punhos fechados e levantados em sinal de luta (algo que nos remete novamente às séries dos punhos levantados que pontuam o filme). O plano é muito breve e, em um novo corte, nos mostra um outro grupo filmado de frente. A câmera filma da lateral e enquadra, inclusive, os refletores: novamente, as pessoas exibem o pequeno livro vermelho em mãos. Associadas a essas imagens vemos outras, de fogos de artifício, sugerindo a celebração do maoísmo.

Nesses últimos planos, especialmente naqueles que expõem o mecanismo de produção das imagens, ocorre algo como a desmistificação de um sonho. A

impressão que temos da multidão com os livros nas mãos, no trecho anterior à carta, é diferente. Assim, o tom distanciado em relação à concretização do sonho comunista cresce. Além disso, a referência ao sonho é recorrente no cinema de Marker, como ocorre por exemplo em *Sem Sol*, quando se mostram as pessoas dormindo no metrô enquanto a narradora aventa a possibilidade de um sonho coletivo. N'*O fundo do ar é vermelho*, o sonho varia da utopia ao pesadelo e deste, novamente, à utopia. Entendemos, portanto, ao ver os fogos, ao longe, que o comunismo seria ainda um sonho não realizado. Mas por realizar. Permanece a necessidade de crer, o que não é o que há de mais reconfortante no espírito humano, "mas é onde se formam os sonhos".

Da dialética ao múltiplo: os vários regimes de enunciação

Com o encontro entre Georges Pompidou e Mao Tsé-Tung, o filme retorna ao contexto francês. O enquadramento inicia-se no rosto da esposa de Mao para se distanciar e apreender Georges Pompidou ao seu lado. Nesse momento é introduzida a voz *over* 8, o último narrador do filme, Yves Montand,[97] que diz: "Georges Pompidou, futuro morto conversa com Ching Chiang, esposa de Mao Tsé-Tung, futura viúva...". Retoma-se então a música sintética em tom fantasmagórico do trecho anterior, aquele dos fogos de artifício: o ritmo é rápido e o estilo, irônico. Corta-se para outro plano, de um carro do qual Pompidou sai, sendo recebido por uma comitiva; a narração continua: "No Grande Timoneiro, Pompidou é recebido por Wang Hong-Wen,[98] a quem a revolução cultural propulsou ao comitê central onde ele a representa simbolicamente". Pompidou cumprimenta Mao. Enquanto isso há uma pequena pausa nos comentários, que dá lugar ao som de sintetizador. Após o encontro dos líderes, a narração continua:

> Mao é então o último sobrevivente de uma espécie de homem que reina menos pelo que ele impõe, ainda que imponha muita coisa, do que por aquilo que encarna. Algo ligado à necessidade de crer, ao sentido da

[97] Ator e cantor de origem proletária, se engajou mais fortemente quando participou de filmes como *Tout va bien* (Groupe Dziga Vertov, 1972), *La solitude du chanteur du fond* (Chris Marker, 1974), sobre o golpe militar no Chile ou a trilogia de Costa Gravas que tinha como objetivo denunciar extremistas: *Z* (1969), *L'aveu* (1970) – no qual atuou ao lado de Simone Signoret – e *Estado de Sítio* (1972) – do qual veremos um trecho mais tarde no filme. Além disso realizou outros trabalhos junto a Marker, tal como a narração de *Le joli mai* (1962).

[98] Membro do Bando dos Quatro, grupo de oficiais do Partido Comunista da China que tomou o poder durante e depois da Revolução Cultural na República Popular da China.

> tragédia, ao medo do vazio, que não é o que há de mais reconfortante no espírito humano, mas é onde se formam os sonhos.

Enquanto escutamos a reflexão do narrador vemos Mao e Pompidou conversando com expressões tranquilas, sem saber exatamente sobre o que falam. A cena continua com a narração de Montand:

> Mas esta cena contém um erro de distribuição. É De Gaulle que deveria encontrar Mao. Pelo menos, era esta imagem prevista pela história. Mas a história envelheceu, não enxerga facilmente, é facilmente enganada. Sobretudo quando se é normalista matreiro, e, ainda por cima, estimulado pela ingratidão.

A cena seguinte à conversa dos dois líderes, ainda durante a narração acima, mostra Mao se despedindo e o carro que leva Pompidou afastando-se com a comitiva pela rua. Vemos as luzes de Pequim, já exibidas alguns planos antes. Enquanto isso, ouvimos um depoimento de Georges Pompidou, em uma entrevista para uma rádio suíça, em fevereiro de 1969, pouco tempo antes de assumir a presidência da França: “Não acho que tenha um futuro político. E tenho um passado político. Terei, se Deus quiser, um destino nacional”. O fim da frase é acompanhado pelo som de sintetizador que aos poucos vai-se intensificando. Os planos seguintes continuam mostrando os carros pelas ruas de Pequim, à noite, de modo que a escuridão nos permite ver apenas as luzes se movimentando. Nesse momento a narração, agora de Jorge Semprun (voz *over* 2), retorna: “Começavam as grandes guerras de sucessão, na China, como na França. Com a cumplicidade amarga ou irônica daqueles que seriam sucedidos”.

O que percebemos, nesse breve trecho, é a importância histórica que Marker confere ao encontro entre Mao e Pompidou, não exatamente por ser um encontro entre dois chefes de Estado, mas por não serem exatamente os chefes de Estado que estavam previstos para o encontro. A ausência de De Gaulle será explicada a seguir, mas a introdução do tema com esse encontro que, como se afirmou no comentário, possuía um “erro de distribuição”, aparece dessa forma na montagem, mais uma vez, como um modo de demonstrar a imprevisibilidade da história. Não se trata, nesse caso, apenas de um encontro entre os dois presidentes, afinal de contas tais encontros são comuns e o conteúdo da conversa foi retirado do filme: o que importa é a relação que se estabelece entre as circunstâncias que levaram a tal encontro e suas consequências.



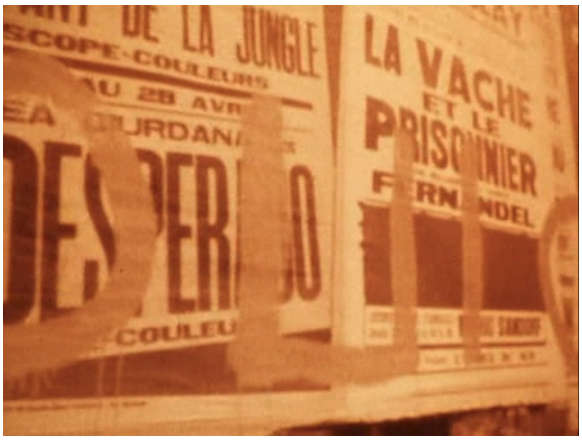


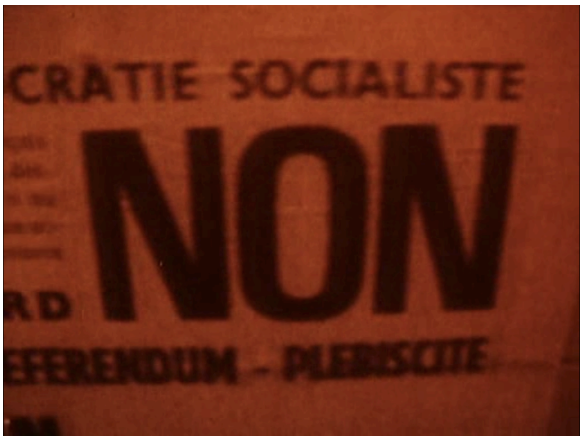
A sequência seguinte inicia-se pelo enquadramento do céu, entrevisto entre galhos de árvores, em uma imagem que tende ao abstrato. Aos poucos, com um movimento de câmera para baixo e uma aproximação, vemos um carro com um caixão coberto pela bandeira da França: trata-se do funeral de De Gaulle. No áudio, ouvimos um depoimento de Maurice Grimaud (chefe da polícia de Paris durante os eventos de 1968) sobre a morte de De Gaulle:

> Eu o vi novamente no final de junho e ele era um homem diferente. Estava cansado e obviamente incerto em relação ao futuro embora tivesse vencido a luta em 30 de maio quando virara completamente o jogo. Mas o general De Gaulle foi profundamente afetado por esses acontecimentos. E muitos de seus fiéis correligionários pensavam em abandoná-lo. Ele se tornara uma figura embaraçosa e foi finalmente abandonado.

Há um corte e a imagem seguinte é de um trecho muito breve de uma entrevista com o sociólogo Alain Touraine, em que analisa a derrubada de De Gaulle em sua relação com os movimentos de esquerda e de direita. Touraine comenta, nesse momento, o referendo de 27 de abril de 1969, que levou à renúncia de Charles De Gaulle. Diante da crise que a França enfrentava e do clima político tenso no país em razão das greves e da efervescência dos movimentos estudantil e operário, De Gaulle propõe um referendo para decidir sobre uma reforma no senado francês no sentido de uma descentralização político-administrativa como forma de acalmar os ânimos da população. Em 25 de abril – dois dias antes da votação – o então presidente afirma que, se perdesse o referendo, renunciaria, o que, de fato, acontece. O presidente morre em nove de novembro de 1970.

Os planos seguintes adquirem tonalidade avermelhada e são de cartazes colados em muros e sobre eles, muitas pichações. Algumas das palavras que lemos nos cartazes e nas pichações são “*oui*”, “*non*” e “*referendum*”. Ouvimos a voz de André Malraux, então ministro da cultura francês, defendendo o governo de De Gaulle e o voto sim no referendo. Em seguida a voz de Valéry Giscard d’Estaing, ministro das finanças e assuntos econômicos do governo De Gaulle entre 1962 e 1966, quando se afastou do então presidente. Apesar de não ter se posicionado claramente durante o maio de 1968, mostrou-se contra De Gaulle no momento do referendo. Giscard d’Estaing foi o sucessor de Georges Pompidou, sendo eleito presidente da França em 1974. Em seu testemunho, retomado por Marker, ele afirma: “Em resposta à pergunta única que consiste em aprovar com uma resposta todo o projeto de lei, naquilo que me diz respeito, com pesar, mas com firmeza, minha resposta é não”.





Imediatamente após o fim da fala de Giscard d’Estaing, há um corte nas imagens dos muros e vemos agora um homem – um cidadão comum, talvez um operário – que dá sua opinião sobre o referendo: “Acho que a resposta da maioria será não”. Quando termina a frase, o plano se abre e vemos que sua esposa está ao seu lado. O entrevistador pergunta: “O que as pessoas estão dizendo?”. A mulher é quem responde: “As pessoas estão cansadas dessa atitude. Da maneira como ele ameaça ir embora ao primeiro desacordo. Que se vá, então! A vida continuará sem ele”. A câmera agora se aproxima do rosto da mulher, que continua: “De qualquer forma, ele pode morrer de uma hora para outra e teria de ser substituído. Somos todos mortais. Meu marido quase morreu tempos atrás. Eu não ia morrer junto com ele ou me suicidar. A vida continua”.

A partir desse último trecho notamos uma preocupação recorrente em *O fundo do ar é vermelho*, que é a de garantir, na montagem, uma multiplicidade de enunciados e pontos de vista, que se aproximam e se mantêm coetâneos, menos do que por contradição do que por contato. Essencial para essa manutenção da multiplicidade de enunciados, que garante um sentido aberto ao filme, são as passagens, sem hierarquização, de regimes especialistas de enunciação e a fala dos cidadãos comuns, que enxergam o acontecimento de uma forma totalmente diversa, como fica evidente, principalmente, na fala da mulher, através da analogia entre a renúncia de De Gaulle e a possível morte do marido.

Imagens dos muros pichados, cartazes, palavras de ordem, são outro regime de enunciados que se somam aos depoimentos politicamente engajados – para um ou outro lado – de Malraux e Giscard d'Estaing, pois estabelecem ali um conflito dialético entre o interesse político e a expressão popular, que se manifesta de formas não institucionalizadas. Assim se mantém a dialética, ela parece constantemente tensionada e cindida pelo múltiplo.

Um outro fator essencial desse trecho é a inversão cronológica, que traz primeiro um acontecimento posterior à renúncia de De Gaulle, em seguida seu velório, para só então compreendermos o que levou Georges Pompidou a se tornar presidente. Trata-se de um efeito retórico, de matiz ensaístico, que nos lança no interior de um acontecimento, para depois desdobrar, pela via do múltiplo, o seu entendimento. A montagem de Marker cria idas e vindas na história, desfazendo sua linearidade cronológica, permitindo relacionar anacronicamente os eventos, produzindo saltos e buscando correspondências entre diferentes momentos da história. A compreensão dos acontecimentos e sua posta em perspectiva podem se realizar a partir de um olhar para as consequências de um acontecimento e só depois para o acontecimento. Pois a história não obedece ao programado e, por isso, nem sempre seu entendimento retrospectivo deve seguir um movimento linear.

Montagem e memória: os militantes mortos na luta comunista

Da tumultuada sequência de uma manifestação operária corta-se bruscamente para outra totalmente silenciosa. Trata-se de um registro de 25 de janeiro de 1969 em Praga – como veremos na inscrição em instantes –, do funeral de Jan Palach, um estudante tcheco que aos 20 anos de idade ateou fogo ao próprio

corpo na praça de São Venceslau em Praga, no dia 16 de janeiro, como forma de protesto contra a invasão da União Soviética. A morte de Jan Palach acabou se tornando emblema e, seu funeral, um grande protesto.

As imagens que vemos são desse protesto de 25 de janeiro: ato silencioso, em que as pessoas mal se movem, guardam expressões graves, tristes, consternadas. Em movimentos ágeis, a câmera transita pelos rostos. Um bonde passa interrompendo o silêncio, mas não dispersa a pequena multidão. Muitas pessoas seguram bandeiras da Tchecoslováquia, há velas e flores na praça onde Jan Palach cometera suicídio. Em determinado momento, na entrada do metrô, a imagem parece congelada. Como se a agitação da história fosse novamente suspensa. A câmera transita pelos rostos imobilizados. O salto se produz entre as imagens agitadas e ruidosas da manifestação (na sequência anterior) e estas congeladas, graves, do luto. Salta-se também no tempo, já que, da situação na França, volta-se à Primavera de Praga. A morte de Jan Palach se liga a outros funerais do filme, especialmente àqueles da abertura. O “motivo” da morte, dos funerais e do luto parece atravessar – como espécie de sombra, de crepúsculo – a retomada da história por Marker.

Na banda sonora, o silêncio é substituído por uma marcha fúnebre, melancólica (algo que nos lembra a música de Berio do início do filme). Sobre as imagens, inicia-se o áudio com o depoimento de uma garota, para quem Palach não se matara por razões pessoais, mas por todos, demonstrando com isso enorme coragem, que poucos compartilham. O cortejo fúnebre de Jan Palach segue com uma banda e jovens que caminham de braços dados, bandeiras da Tchecoslováquia atravessadas pela faixa preta em sinal de luto.





Há, na cena seguinte, uma quebra temática com a transmissão da ORTF[99] (Ofício de Radiodifusão Televisão Francesa), da comemoração de 2500 anos da coroa do Irã em Persépolis. No primeiro registro vemos o Xá do Irã com sua esposa recebendo os convidados e a narração da televisão descreve exatamente o que se vê. Estão presentes chefes de Estado de diversos países, tais como o presidente da URSS e o Marechal Tito, presidente da Iugoslávia. A comemoração acontece nas ruínas de Persépolis: a câmera se desloca horizontalmente mostrando a plateia ilustre. Nessa cena, como em poucas ao longo de todo o filme, o áudio que ouvimos é o mesmo da fonte original, talvez pela necessidade de identificação das pessoas ali presentes e da situação filmada. No corte brusco de uma cena à outra – de materialidades e contextos tão distintos – nota-se o choque entre aquelas imagens silenciosas e melancólicas dos protestos em Praga e estas da celebração de um regime monárquico de 2500 anos, algo que nos parece destoar em relação ao que temos visto até então no filme. A contradição se explica parcialmente pelo o fato de que estavam ali presentes, nas festividades de um país extremamente conservador, líderes comunistas, como por exemplo Leonid Brezhnev, então presidente da URSS, justamente o país que dominava a Tchecoslováquia e contra o qual Jan Palach protestava quando de sua morte.

A cena seguinte mostra dois arautos – mensageiros medievais – que se aproximam para dar início à celebração. O narrador diz a palavra “arauto” em francês e depois a soletra, o que ironicamente reforça o caráter anacrônico da presença de mensageiros medievais em 1971. Os arautos estavam lá justamente para anunciar a “realeza imperial” o Xá-em-Xá, Arya-Mehr, que significava a “Luz dos Arianos”.

A narração original não permanece em todo o trecho: aos poucos vai diminuindo para dar lugar à narração também irônica de Sandra Scarnati (voz *over* 4) que aparece muito pontualmente no filme: “Rei dos reis, Luz dos Arianos, as declarações de fidelidade que a polícia iraniana faz as famílias dos condenados assinar em troca da clemência do soberano que aqui vemos com seu colete à prova de balas”. Um corte e nos deparamos com um cartaz de recompensa pela captura de Ulrike Meinhof, uma das fundadoras do grupo de Baader-Meinhof. Novamente, as imagens parecem distantes, não se relacionam, a princípio. Entretanto, ao

[99] Órgão público responsável por fornecer rádiodifusão e televiseo na França entre 1964 e 1974.

observarmos atentamente a montagem, é possível perceber como os acontecimentos se interligam: Baader-Meinhof surgiu como uma reação à morte do estudante alemão Benno Ohnesorg em dois de junho de 1967, em uma manifestação em Berlim contra a visita do Xá do Irã à cidade. Na época, Ulrike Meinhof, que era jornalista, escreveu um artigo criticando a visita do Xá, já que este apoiava os Estados Unidos na Guerra do Vietnã (PREECE, 2012). Há uma inusitada rede de relações geopolíticas, na qual o Xá parece ser um importante nó, uma importante conexão.



Após a fala da narradora, o áudio da televisão retorna dizendo (em referência à esposa do Xá): “...penteada por um cabelereiro francês, e todas as damas importantes aqui presentes foram penteadas por um cabelereiro parisiense e foram maquiadas...”. Durante essa fala, a imagem da televisão é interrompida e dá lugar ao cartaz de recompensa. A câmera aproxima-se do rosto de Ulrike Meinhof, estampado no cartaz com expressão desolada. Esse momento nos revela a importância da banda sonora para Marker, não só na produção de seu próprio argumento verbal, mas na relação irônica, critica, entre um arquivo de áudio e uma imagem, que se relacionam lateralmente.

A cena seguinte é de uma entrevista de Larry Bensky, jornalista e ativista político, em que diz:

> Quando você se envolve numa atividade revolucionária, está sujeito não só à repressão como à morte. Se você quer se tornar um revolucionário, deve

> se lembrar, embora não seja um pensamento alegre, que um dia qualquer você pode simplesmente...

...morrer, é o que sugere o gesto de Bensky. Essa entrevista serve como introdução para os planos seguintes que compõem uma série – das mais belas do filme – por meio da qual se rememora e homenageia os militantes, ou revolucionários, como diz Bensky, que foram presos ou morreram em luta: espécie, portanto de luto da luta. Na primeira parte do filme, Marker insere na narração um testemunho de Che Guevara ressaltando que na revolução "é vencer ou morrer". Na segunda parte, marcada por um viés mais distanciado, um pouco desiludido em relação aos rumos das lutas populares e revolucionárias, essa fala de Bensky acaba reverberando, em contexto posterior, aquela de Che.

São as mulheres que abrem a série, algo que reforça a atenção de Marker à presença feminina nas lutas: não à toa, na narração em *voz over*, Simone Signoret será protagonista. Como indicado pela inscrição na tela, a imagem seguinte mostra a prisão de Margrit Schiller, que se juntou ao grupo de Baader em 1970 e em 22 de outubro de 1971 foi presa em Hamburgo. Na imagem a vemos sendo carregada por policiais e muitas pessoas, inclusive outros cinegrafistas acompanham a prisão. Ela abaixa a cabeça para que seu rosto não seja fotografado ou filmado, mas um dos policiais força sua cabeça, obrigando-a a se expor. Nos dois planos seguintes, outras duas mulheres em situação de violação semelhante: na primeira delas, um policial usa um cassetete para manter o queixo de uma senhora levantado; a segunda é de Ulrike Meinhof que, com os olhos fechados, os dentes cerrados e as sobrancelhas raspadas parece tentar resistir ao policial que segura seu rosto. Essa violação, que passa pela obrigação de exposição do rosto, nos lembra das mulheres argelinas fotografadas por Marc Garanger: ele era soldado do exército quando, durante a guerra da Argélia, obrigava as mulheres a retirar o véu de modo a fotografá-las para a carteira de identidade. Anos depois, Garanger recupera as fotos e as expõe, expondo também o quanto uma imagem pode ser violenta. As fotos mostram também como, submetidas a essa violação, as mulheres resistem, resistência inscrita em seus rostos. Ulrike foi presa em dois de junho de 1972 e em nove de maio de 1976 foi encontrada morta na prisão.

Vemos então um cartaz com o desenho do rosto de Tamara Bunke, conhecida como Tania, guerrilheira comunista que lutou junto a Che Guevara e faleceu em 31 de agosto de 1967 em uma emboscada na Bolívia. Uma marcha de

mulheres em Cuba homenageia Tania. Uma mulher negra agita a bandeira por cima de um caixão no enterro do cantor cubano Beny Moré, músico que faleceu no dia 19 de fevereiro de 1963, causando grande comoção no país. As imagens que vemos a seguir também são de seu funeral, variando sua tonalidade, ao retornar ao filtro azul.

Sob as imagens do funeral, uma intervenção sonora sombria, produzida por sintetizador, reitera a trilha que pontua todo o filme. Lentamente, os nomes são enunciados, cada um por um narrador diferente, sempre na língua nativa do militante – o que pode ser percebido pelos diferentes timbres e pronúncias: Ulrike, Tania, Sarita, em referência à cineasta militante cubana Sara Gomez; Nguyen Van Troi, guerrilheiro vietnamita morto em 15 de outubro de 1964; Javier Héraud, poeta, professor e guerrilheiro peruano, morto em 15 de maio de 1963; Malcom X, já mencionado na primeira parte do filme, um dos principais líderes da luta pelos direitos dos afro-americanos nos Estados Unidos, assassinado em 21 de fevereiro de 1965, em Nova Iorque; Camilo Torres, cuja imagem também já havia aparecido na primeira parte do filme, padre católico e guerrilheiro colombiano, morto no dia 15 de fevereiro de 1966; Txiki, como era conhecido Juan Paredes, militante do ETA (Pátria Basca e Liberdade) durante a ditadura do general Franco na Espanha, condenado à morte e fuzilado em 27 de setembro de 1975. As mortes guardam em comum o período em que ocorreram e a precocidade das vítimas que tinham, todos entre dezenove e quarenta anos de idade.

A série permite enumerar, nomear, colocar lado a lado as militantes e os militantes mortos pela repressão à luta revolucionária, exibindo seus rostos, seus funerais tornados protesto: a série monta, evitando hierarquizar ou explicar as histórias ali inventariadas. Trata-se de um gesto paradigmático, no qual as vidas exemplares são colocadas lado a lado. A série, portanto, busca guardar a singularidade das vidas dedicadas à luta, através das nuances na enunciação dos nomes. Ao mesmo tempo, coloca-os em um contexto comum, das lutas sociais e, assim, estabelece entre eles uma relação que os atravessa: a saber, o engajamento até a morte. Por força da repressão violenta ao seu engajamento político, a morte é o que engaja a todos.

Em um desvio, vemos um plano brevíssimo de Ben Barka. Não havia imagens dos militantes mortos citados até então e agora a narração não diz o nome, mas vemos o nome de Barka inscrito na tela. Trata-se de um político marroquino, chefe do partido de esquerda do país, de cuja morte não há registro, apenas de seu

desaparecimento em circunstâncias obscuras, em 29 de outubro de 1965, em Paris. Ao contrário dos outros militantes mortos, a forma escolhida para homenagear Ben Barka, pela inscrição e não pela narração de seu nome, enfatiza o fato de que sua morte não tenha sido oficialmente constatada. Assim, o que restou foi apenas a imagem e aquilo que ela desperta: a possibilidade de se imaginar o que aconteceu com Ben Barka.

Continuamos então a acompanhar outros velórios: Miguel Enríquez, morto em Santiago, no Chile, em cinco de outubro de 1974. Uma mulher beija sua testa. Enríquez foi o fundador do partido marxista-leninista e do Movimento da Esquerda Revolucionária no Chile, tendo protagonismo na resistência à ditadura de Augusto Pinochet. Seguem-se outras cenas de cortejos fúnebres não identificados, uns de grande dimensão, outros menores, assemelhando-se a manifestações. Em um plano muito breve, um corpo na rua coberto por um pano. Na mudança de um plano a outro, há alterações também na tonalidade das imagens, que se alternam entre o azulado e o amarelo.





Ao mesmo tempo, retorna a menção aos nomes dos militantes: Victor Jara, um professor, poeta, músico, compositor e ativista político chileno, assassinado em 16 de setembro de 1973 por militares da ditadura de Augusto Pinochet; Julian Grimau, político comunista espanhol condenado à morte pela ditadura franquista e executado em 20 de abril de 1963; George Jackson, ativista político afro-americano, membro dos Panteras Negras, morto a tiros por guardas na prisão em que estava encarcerado, em 21 de agosto de 1971; Carlos Marighela, guerrilheiro brasileiro, um dos principais militantes contra a ditadura militar no Brasil, assassinado pela polícia em quatro de novembro de 1969, em emboscada para prendê-lo; Roque Dalton, poeta, intelectual e militante salvadorenho, morto em 10 de maio de 1975; e o último dos militantes mencionados, Pierre Overney, proletário militante maoísta, que

trabalhava na fábrica da Renault e, em um protesto ocorrido em 25 de fevereiro de 1972, foi morto por um agente de segurança da fábrica. Durante todo o trecho, ao fundo e nos intervalos entre as narrações dos nomes dos militantes, a trilha de sintetizador é mantida.

Após ouvirmos o nome de Pierre Overnay a trilha aumenta, ganhando uma pequena alteração de ritmo, o que acrescenta um tom ainda mais grave à sequência. Vemos uma imagem de manifestação pelo assassinato filmada de cima, em que as pessoas portam bandeiras vermelhas enquanto marcham pela rua. A mesma manifestação, em uma perspectiva "interna": em plano fechado, as bandeiras e os rostos das pessoas que as carregam. Em certo momento, quase todo o enquadramento é preenchido pelo vermelho das bandeiras, como se elas se movessem sozinhas. Na passagem de uma delas, vislumbramos um homem da sacada de um prédio que observa a manifestação. Inicia-se uma narração de rádio, em que o locutor diz:

> Há quem diga que Pierre Overnay foi morto sem que ameaçasse o responsável administrativo e que este atirou sem ter sido atacado. Paralelamente à investigação, muitos foram os comentários. Para a CGT trata-se de uma provocação. Tais atos, dizia ela, tentam desviar os trabalhadores de suas reivindicações.

Enquanto ouvimos o arquivo de áudio, continuamos vendo as imagens do cortejo fúnebre de Pierre Overnay. Logo em seguida, um corte brusco: imagem, narração e trilha são interrompidas. Surge então outra imagem de aspecto distinto, em preto e branco. O plano, assim como o do cortejo de Overnay, inicia-se com uma tomada feita de cima. Trata-se agora de um velório, na catedral de Notre-Dame, em Paris, onde um caixão está exposto em um altar. Sob o fundo de uma música sacra, cantada por um coral, as imagens mostram personagens políticos importantes, tais como Giscard D'Estaing e Jacques Chirac (primeiro ministro da França entre 1974 e 1976). Enquanto vemos esses homens com expressões graves, Jorge Semprun (voz *over* 2) narra a situação: "6 de abril de 1974. Morre Georges Pompidou. Foi quando Chirac, dizem, para fazer o Gaulismo triunfar no futuro, decidiu apoiar Giscard D'Estaing para presidente". A trajetória e morte de Georges Pompidou, então presidente da França, faz assim contraste com as biografias e mortes de todos aqueles – alguns deles retirados do anonimato pelo filme – nomeados na série.





Frente ao ocaso da revolução tão sonhada, o filme inventaria aqueles que sucumbiram em seu engajamento revolucionário e, como previu Che, morreram, muitos deles, assassinados. O próprio Che foi morto em sua luta na guerrilha: sua morte, entretanto, teve um caráter diferente, pois não simbolizou o fracasso da revolução, acabando por se tornar simbólica da esperança revolucionária. Todo o trecho possui uma montagem extremamente complexa, reflexiva e ensaística, na medida em que associa imagens de contextos diversos com os nomes de pessoas que tinham em comum a militância. Ao colocar lado a lado os jovens mortos na luta revolucionária, Marker explicita, em uma montagem por contato, dois motivos essenciais ao filme: o luto e a luta. De um lado, cabe nomeá-los, conferir a eles um lugar na história. De outro, a série pode ser vista como um lugar de elaboração do luto pela montagem.

Em seu conhecido ensaio, “Luto e melancolia”, Freud (2011) estabelece uma relação entre os dois sentimentos: “A consideração conjunta de melancolia e luto parece justificada pelo quadro geral desses dois estados. As influências vitais que os ocasionam também coincidem, sempre que podemos discerni-las” (FREUD, 2001, p. 45). Segundo o autor, o luto é ocasionado pela perda de alguém, ou de uma abstração, tal como por exemplo a pátria, a liberdade, um ideal. Por vezes, porém, a perda ocasiona uma disposição patológica, a saber, a melancolia. Freud caracteriza a melancolia como um desânimo profundamente doloroso, persistente como uma sombra que acompanha o sujeito. Se, ainda que seja marcado por um tom crepuscular, tomado de certa melancolia, o filme não cede a esse sentimento, é por conta da elaboração da história que ele constrói na montagem. Se a perda de tantas militantes e tantos militantes dedicados à luta poderia resultar em um sentimento de desespero, desilusão e melancolia, não só pelas vidas perdidas, mas porque elas

significariam o fracasso da revolução, aqui, a elaboração é um modo enaltecer estas vidas, nomeá-las, retirá-las do anonimato a que a história poderia relegá-las; criar o espaço fílmico para o seu luto.

A série, de algum modo, produz uma leitura, de viés subjetivo, fazendo encontrar o militante e o ensaísta. O que percebemos, portanto, é uma exigência de rememoração, como se aqui se construísse uma espécie de memorial aos jovens mortos na luta. O trecho evidencia a relação entre Chris Marker, o cineasta militante, que se engajou nas mesmas lutas que estes jovens, e o ensaísta e montador, que confere a eles um nome e um lugar na história, possibilitando, por meio das imagens, realizar o seu luto. O ensaio, portanto, surge como uma forma de reelaboração da luta militante, de trabalho do luto diante daqueles que morreram por ela, e a montagem da série será o modo de realizá-lo.

Os gatos e o poder

Os gatos, animais pelos quais Marker possui explícita admiração – algo que tem repercussão cinematográfica, já que em alguns filmes eles serão protagonistas –, aqui também protagonizam toda uma sequência do filme. Mais uma vez, a série paradigmática aparecerá, algo que se aproxima da montagem simbólica definida por Rancière (2012): Marker percorre um caminho que vai desde o funeral de Georges Pompidou (que se relaciona também ao trecho anterior) até as manifestações em Minamata, no Japão, utilizando imagens de gestualidades semelhantes e, de forma enfática, dos gatos.

O primeiro plano que vemos é a imagem de Richard Nixon, o então presidente nos Estados Unidos, no funeral de Georges Pompidou, em 1974, no fim da cerimônia, do lado de fora da catedral de Notre Dame. Sintetizador ao fundo, o Chris Marker, como a quinta voz *over* do filme, diz: “Nixon está de cara feia na catedral de Notre Dame. Está preocupado. Aliás, todos os chefes de estado estão pálidos”. Ao narrar, ele próprio, o trecho sobre os gatos, Marker reforça a sua fixação pelos animais. Um corte e vemos outro plano do funeral, agora mais aberto, enquadrando vários dos chefes de estado ali presentes. Marker continua em tom irônico, quase sarcástico:

> O poder não traz saúde. Basta olhar para eles para ver. Ou comparar com o olho de um gato. Essa é a prova da verdade, o critério absoluto. Um gato nunca fica do lado do poder. A prova, a cerimônia de exorcismo que Baudouin celebra todo ano na cidade de Ypres, acusada pela Idade Média de adorar os gatos.

Baudoiun, a quem se refere o texto, foi rei da Bélgica entre 1951 e 1993; a *Cat Parade* inicia-se em 1955 e até hoje acontece em Ypres, no segundo domingo do mês de maio. A tradição surgiu como referência à outra tradição, vinda da Idade Média, que consistia em se atirar os gatos de uma torre, o que era considerado pela Igreja Católica como bruxaria.

Após as imagens do funeral, inicia-se então uma sequência da *Cat Parade*, na qual pessoas fantasiadas de gatos tocam trompetes e tambores. Outras lutam com espadas; alguns gatos têm o pescoço comprido; um carro alegórico carrega o rei – o faraó – dos gatos. Junto a uma outra ala de instrumentos musicais, duas alegorias gigantes de gatos.





A sequência dos gatos nos pareceria absurda não fosse a conhecida fixação de Marker por estes animais e também a desconfiança que, por meio do olhar felino, o diretor endereça ao poder. Jacques Rancière nos lembra que este fetiche é compartilhado por outros diretores de cinema, especialmente os “dialéticos”: de Sergei Eisenstein a Chris Marker, o gato é “aquele que converte uma besteira em outra, que remete as razões triunfantes às superstições burras ou ao enigma de um sorriso” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

As imagens dos gatos são inseridas estrategicamente por Marker, de modo a introduzir um novo tema, que se inicia por uma série de gatos em convulsão. Assim como formulou Rancière, a aproximação de imagens tão distantes expõe e mantém um conflito, cria-se ali um dissenso. Há um choque patético de imagens, pois em ambas vemos gatos, mas os contextos são tão distintos a ponto de arriscar levar a

imagem à borda da linguagem. Há, porém, uma passagem da montagem dialética à montagem simbólica: uma série de gatos inicia-se, aproximando situações distintas, heterogêneas, em um espaço fílmico comum – a série paradigmática. O tema seguinte refere-se aos efeitos da intoxicação de parte da população de Minamata no Japão devido ao despejo de mercúrio na água pela Companhia Chisso. Assim se produz a série paradigmática: dos gatos desconfiados do poder aos gatos loucos, em razão da ação do mercúrio.

Assim, após as imagens do desfile, o primeiro plano que vemos, com uma tonalidade amarelada, é de um gato que gira em torno de si mesmo. A voz *over* de uma mulher enuncia, em japonês: “Ele ficou louco. Eu não podia fazer nada além de olhá-lo rosnar e se debater. Ele trombava em tudo”. Os planos seguintes, montados em série, são desse e de outros gatos em convulsão. A série, que se iniciou formada por imagens de gatos, primeiro aqueles desconfiados, os gatos do desfile e os gatos convulsionados, segue, porém, agora, a partir da semelhança de gesto: as imagens que vemos são de um garoto em convulsão por efeito do mercúrio, situação antecipada pelos gatos nos planos anteriores. Quando se vira, vemos, em quadro, uma senhora que o ajuda. Em um plano que dura, a câmera filma de perto o rosto do jovem e, novamente, nos deparamos com uma “imagem nua”, nos termos de Rancière. Enquanto isso, Sandra Scarnati (voz *over* 4), pausadamente, explica:

> Até hoje, os poderes oprimiam ou matavam diretamente. Agora, a morte e a demência podem ser um subproduto de sua atividade. No Japão, a cia Chisso envenena as águas de Minamata com mercúrio. Os pescadores e suas famílias sofrem com o que eles chamam de “doença”. Crianças doentes vêm ao mundo.





Se antes, diante do poder, os gatos podiam olhar desconfiados, hoje eles são vítimas de um poder insidioso, que se esquiva na mesma medida em que deixa consequências danosas para a vida das pessoas. É esse, portanto, o caminho que Marker faz desde a primeira menção aos gatos diante do olhar de Nixon até a associação entre imagens dos gatos e do garoto, para acessar o tema dos danos causados pela Companhia Chisso. Trata-se de um gesto de montagem simbólica que associa acontecimentos aparentemente distantes através de sua semelhança sensível. Se Marker não cai no risco anunciado por Rancière – o de associar universos tão distantes que solaparia a produção de sentido – é porque o que atravessa a heterogeneidade das imagens é o diagnóstico e a crítica ao poder: um poder que se transforma e que se torna mais e mais insidioso. Se no início da série, o narrador afirma que "o poder não traz saúde", no fim, após a última imagem do gato, afirma-se, novamente e em outro contexto, que os poderes deixaram de oprimir diretamente e agora fazem mal à saúde (no caso, de toda uma população). Cria-se, dessa forma, um fio condutor que perpassa não somente esse trecho, mas todo o filme: as formas de poder e suas variações históricas.

Além disso, o gato é um personagem importante, pois revela o duplo movimento do filme: o primeiro se faz presente no gato dialético, que produz conflito e dissenso no interior do que parece homogêneo; o segundo, o gato patético (ou paratático), que produz comunidade para imagens que parecem demasiado heterogêneas – Pompidou, Nixon, a *Cat Parade*, os efeitos danosos da Chisso no Japão. O gato também olha de fora a cena do poder, para destinar a ela um olhar desconfiado; mas, será ele também tragado para o interior da cena, sofrendo seus efeitos.

Após as imagens do garoto há um corte e, com ele, uma mudança da situação filmada: um protesto contra a Companhia Chisso durante uma reunião de acionistas. A imagem ainda possui a tonalidade amarelada e ao fundo ouvimos muitas vozes em japonês sem saber, no entanto, o que dizem. Nesse momento uma outra narração – acrescentada após a primeira montagem – se inicia, na voz de um homem. O tom da narração é assertivo em seu diagnóstico acerca de uma mudança em curso:

> Não se trata mais de tomar o poder num futuro longínquo mas de se opor ao poder no mesmo local onde ele se opõe a você. Em Minamata, os

> habitantes se cotizam para comprar ações da Chisso e durante a assembleia de acionistas em Osaka eles estão lá para atacar.

Nesse momento há uma interrupção da narração e várias pessoas começam a subir no palco, onde estão reunidos os acionistas, reivindicando um lugar de fala. Inicia-se, assim, uma enorme confusão no palco e a câmera se movimenta de um lado para o outro, tentando acompanhar o acontecimento. Os homens empurram uns aos outros e a reunião acaba sendo interrompida. A câmera se desloca para cima e enquadra, agora, uma bandeira com dizeres em japonês (a legenda não a traduz), que é retirada do lugar de destaque que ocupava pelos novos acionistas. Quando a câmera volta-se para o lado oposto do palco, vemos pessoas a entoar o cântico das vítimas de Minamata.

Após um corte retornamos ao palco e agora um homem está em pé, tentando afastar as pessoas. Atrás dele, está o presidente da Chisso, como nos informa uma inscrição na tela. Ele permanece imóvel e tenta permanecer calmo, indiferente em relação ao que se passa. Há um grupo de seguranças que o cercam, para protegê-lo; muitos flashes são disparados. Corte para um registro em que, por meio de uma câmera instável, afetada pelo acontecimento, a indiferença do dirigente é confrontada pela manifestação de uma das vítimas de Minamata. Exasperada, uma mulher se dirige ao executivo.

> Você também é pai! Entende o que isso quer dizer? Você e eu somos pais. Você entende isso? Consegue imaginar como estou me sentindo? Pare de sorrir! Os pais cuidam dos filhos e os filhos cuidam dos pais! Para os velhos, sem crianças, está tudo terminado!

Nos últimos instantes, a câmera se aproxima bem para expor, de uma perspectiva interna, a oposição entre o desespero da mulher e a impassível tranquilidade do presidente da Chisso. Novamente, a tomada nos traz para dentro dos acontecimentos: mas agora trata-se de uma situação que destoa da maioria das imagens de manifestações até então. O poder – o modo de sua exposição – parece ter-se alterado, esquivo, indiferente. A reação a ele é direta, local. O gesto da mulher tem valor de testemunho, de exemplo: sozinha, recortada pelo enquadramento da câmera, ela expõe o desamparo e, ao mesmo tempo, a revolta de toda uma comunidade afetada pela negligência da empresa.

A desmemória coletiva e o sonho militante

Em uma brusca mudança de contexto, passamos da manifestação em Minamata, no Japão, para um depoimento, em uma entrevista coletiva, com John N. Mitchell, então Procurador-Geral dos Estados Unidos, o primeiro dos condenados no escândalo político *Watergate*, que culminou na renúncia do presidente Richard Nixon, em 1974. Em seguida, Arthur Penn (diretor de cinema e televisão norte-americano), fala sobre as mudanças na perspectiva dos norte-americanos, que, a partir do *Watergate,* abandonaram uma visão maniqueísta do mundo por outra mais complexa e nuançada, em que não se sabe exatamente quem tem razão: o justiceiro ou aquele que é punido. Ao longo da fala de Penn há uma breve inserção de uma imagem televisiva em que John Kennedy e Richard Nixon aparecem lado a lado. A narração de Jorge Semprun fará uma ressalva: "Nenhuma manifestação no território dos EUA. Nenhuma intervenção popular, espontânea ou organizada. A maior falha num poder permanentemente contestado nos anos 60 pelo Movimento não foi explorada. Tudo se passou diante da TV". Enquanto isso, extratos de programas de entretenimento da emissora americana, CBS, com uma música ao fundo em que uma voz canta: "*You have a good, good time with CBS*".[100]

A brusca mudança de contexto e a referência ao fato de que os acontecimentos passaram a ser televisionados, por vezes exibidos ao vivo, para se dizer das mudanças políticas, apontam também para as mudanças culturais do período. Com a popularização da televisão, a possibilidade de se veicular uma informação torna-se um lugar de poder ainda maior: poder de estabelecer a agenda política, em sua relação com o entretenimento, desviando estrategicamente o telespectador para um espaço de evasão. Como dirá incisivamente o próprio Marker, as imagens televisivas são "imediatamente absorvidas pelas areias movediças, sobre as quais se edificam seus impérios: passar de um acontecimento para outro, substituição do sonhado pelo percebido, e a queda final na "desmemória" coletiva" (MARKER, 1978, p. 5).[101]

Larry Bensky (jornalista e ativista político) – que já havia aparecido em outros momentos do filme – relativizará a tese da alienação: se não há mais tantos

[100] "Você se diverte com a CBS".
[101] No original: "immédiatement absorbées par les sables mouvants sur lesquels s'édifient ces empires: balayage de l'événement par un autre, substitution du rêvé au perçu, et chute finale dans l'immémoire collective" (MARKER, 1978, p. 5).

protestos de rua como aqueles de 1967, contra a Guerra do Vietnã, a luta continua de uma outra forma. A montagem retoma, mais uma vez, o ano de 1967, com imagens de uma manifestação no Pentágono, em Washington, provenientes do filme *A sexta face do Pentágono* (Chris Marker, 1967). Em oposição às imagens pertencentes a um filme militante, ouvimos o áudio de uma entrevista com um almirante do exército americano sobre o ocorrido, dizendo que quem realizava a manifestação eram os comunistas, em um tom acusatório. Ao que Marker (voz *over* 5) responderá:

> Revendo essas imagens, percebemos os truques utilizados pelos poderes. O cordão de isolamento era instransponível para gente desarmada. Atrás de nós, o Pentágono, designado como meta de uma "ação direta" nos panfletos. E na hora marcada para a ação, surpresa... Nenhum soldado, nenhuma baioneta, nenhuma garrafa do gás que queima os olhos e a garganta. Somente alguns policiais sobrepujados pelos manifestantes eufóricos por ultrapassar uma barreira que não existia mais.

Ouvimos os gritos dos manifestantes que atravessam a barreira. Até então, víamos planos da passeata que ocorria tranquilamente. Até o encontro com os policiais.

> E tudo se estabilizou ali, sobre os degraus após uma tentativa de penetração simbólica. A polícia estava assustada, não deve ter sido avisada. Eu filmei isso e apresentei as imagens como uma vitória do Movimento. Mas comparando essas imagens ao relato dos policiais como eles próprios incendiaram as delegacias e maio de 68, pergunto-me se algumas vitórias dos anos 60 não foram exatamente como essa.



Os planos a seguir, durante a segunda parte do comentário de Marker, são todos de repressão da polícia. A reflexão permite a Marker transitar pelos dois lugares que ocupa: o cineasta militante que oferece um testemunho daquilo que vivenciou e, ao mesmo tempo, o montador e ensaísta que, ao retomar as imagens, repensa o seu significado e as confronta com outras narrativas. Trata-se, portanto, de valorizar aquilo que foi filmado, a presença da câmera no momento de repressão inesperada e as diferentes versões dos acontecimentos a partir de narrativas distintas.

Se as imagens televisivas substituem o sonhado pelo percebido, as imagens militantes parecem enfrentar o percebido pelas lentes do sonhado: por isso, em sua emergência, aparecem como ambíguas e menos palatáveis aos espectadores. A importância de retomar ambas as imagens, as da televisão e as dos cineastas militantes, é justamente de confrontar versões e narrativas, ao que se quer objetivo, factual, confrontar o emergente e o ambíguo. Como afirma o diretor: "o documento rejeitado de um filme militante, por ser muito ambíguo, se colide com o mesmo acontecimento descrito "objetivamente" por uma agência de imagens" (MARKER, 1978, p. 5).[102]

Os tiques de Fidel e o microfone rígido

Dos gatos a Fidel Castro. Nesse bloco retoma-se o tema da guerrilha e dos movimentos revolucionários, porém, sob uma outra perspectiva, em contexto tardio. O primeiro plano é de uma entrevista, em 1970, com o guerrilheiro venezuelano Douglas Bravo, quando já haviam completado oito anos de sua chegada na montanha de Falcón, na Venezuela, em 1962. Ele faz um balanço desse tempo e de como as lutas evoluíram desde então: "A situação da guerrilha, hoje... pode-se dizer que está se recuperando da longa e penosa crise e dos problemas que vivenciou nos últimos anos". A fala de Douglas dá lugar a um balanço desiludido pelo narrador Davos Hanich (voz *over* 3): "Em 70, Douglas Bravo ocupa a montanha há oito anos. Hoje, faz 15 anos. Não tem mais apoio de ninguém". Estamos, portanto, em 1977, quando foi realizada a primeira montagem d'*O fundo do ar é vermelho*. Enquanto isso vemos imagens das poucas pessoas que ainda vivem na montanha junto a

[102] No original: "le document rejeté d'un film militant parce que trop ambigu se heurtant au même événement décrit « objectivement » par une agence d'images" (MARKER, 1978, p. 5).

Bravo, uniformizadas e armadas. Na montagem, Marker retoma o depoimento de Douglas, como em resposta ao comentário do filme:

> Achamos que a origem dessa crise é a seguinte: No início da luta, o movimento aplicou táticas de insurreição. Queríamos fazer uma revolução na Venezuela com base no modelo da revolução russa. Assaltar o poder em três a cinco dias nas maiores cidades. Posteriormente, o movimento venezuelano cometeu outro grave erro, sem dúvida em menor grau que outros países latino-americanos, mas ainda assim um erro. Ele aplicou um conceito que podemos chamar de "foquista", um conceito explicado pelo filósofo e jornalista Régis Debray em seu livro "Revolução na Revolução".

O testemunho de Douglas Bravo é filmado na montanha. Ele fala sentado no chão, com uma espingarda em mãos. Em função da menção de Douglas Bravo a Régis Debray, Marker insere uma entrevista com o pensador, realizada quando ainda estava preso em Camiri, na Bolívia, em 1970 (Debray ficou preso de abril de 1967 a dezembro de 1970). "Revolução na revolução" foi escrito em 1968, durante esse tempo, e, em 1970 já servia como referência para Douglas Bravo, assim como para boa parte dos revolucionários da época. "Não há dúvidas", nos diz ele um pouco cabisbaixo, "de que a luta é cara..." diante da longa pausa, o entrevistador o interpela: "Acha que irá continuar?". E ele então responde: "Claro! Talvez de outras formas, mas será sempre a mesma luta, na América Latina, pelo menos". O entrevistador pergunta, em seguida: "Não acha que a próxima década será diferente da que passou?", e Debray responde positivamente:

> É claro que será! Será outra década. Mas a luta revolucionária irá continuar na forma que cada país inventará, de acordo com a tradição e a identidade de cada país. Elas serão tão dramáticas e difíceis quanto as do passado. Meu trabalho não é de caráter particular. Gostaria que fosse um fragmento de uma ação mais ampla. Mas no momento, não estou ativo. Portanto, não há dúvidas.

As falas de Douglas Bravo e Régis Debray, apesar de possuírem tons muito diferentes, contribuem para a construção de uma visada interna em relação àquele momento político, sendo essencial que sejam eles próprios que falem de suas lutas: cada enunciado se explicita em sua singularidade, sua própria modulação. Há diferenças entre eles, podemos perceber, pois enquanto Douglas Bravo insiste na luta da guerrilha e permanece na montanha por 15 anos, mesmo sem apoio – como nos informa o comentário –, Debray aponta para uma luta que virá, no futuro, de outras formas. Ele está preso e o tom de seu depoimento acusa uma, não evidente,

mas sintomática, descrença. O filme parece tocar em certo esgotamento da luta revolucionária e da guerrilha.

Após um corte vemos a imagem da primeira página de um jornal, anunciando a soltura de Debray e sua chegada a Santiago, no Chile. O motivo da viagem ao Chile era um encontro com Salvador Allende, que diz a Debray:

> Eu estava em Cuba em 20 de janeiro de 1959, um momento bem curioso. Havia um desfile encabeçado por 200 policiais de Miami e o prefeito m carro aberto, acompanhado, eu acho, pelo prefeito de Havana. No dia seguinte eu voltaria para o Chile, quando encontrei Carlos Rafael Rodriguez.

A entrevista foi realizada por Régis Debray em 1971 e as filmagens resultaram no filme *On vous parle du Chili: Ce que disait Allende* (Miguel Littin e Chris Marker, 1973). Allende continua, dizendo que Carlos Rafael Rodrigues perguntou o que ele estava fazendo em Cuba, ao que respondeu: “Vim ver a revolução, mas como não há nenhuma...” Carlos Rafael Rodrigues teria retrucado: “Você está errado, Salvador, fale com os líderes”. Allende continua: “Ele me apresentou a Raul Castro e logo em seguida eu vi Fidel”. Nesse momento há um corte na fala de Allende, para a inserção de um brevíssimo plano de Fidel em que ele diz apenas uma palavra: “institucionalizará”. Aqui se trata da aparição de Allende, que narra sua visita a Cuba. Allende aparece como uma nova aposta – em contexto democrático – do pensamento e dos movimentos de esquerda. A institucionalização dos processos revolucionários ou de esquerda aparece como questão: daí, talvez, a inserção da fala de Fidel.

Além disso, essa inserção aponta para as sequências que virão depois, colocando em perspectiva duas experiências diferentes, porém fundamentais (trata-se aqui de um encontro): há, de um lado, uma nova abordagem da figura de Fidel – diferente daquela da primeira parte do filme – e de Cuba como um exemplo bem-sucedido do comunismo; e, de outro, a emergência de Salvador Allende como uma aposta para o Chile e para os movimentos de esquerda na America Latina. “Entramos numa sala onde camponeses jogavam xadrez no chão”, continua Allende. “Metralhadoras por toda a parte. Tenho a foto algures. Sentamos onde pudemos, em uma chaminé. E então conversamos”. Nesse momento há um corte e a câmera mostra a foto à qual Allende se refere. Ele continua: “Logo me impressionou com sua inteligência exuberante e sua força que irradiava como uma catarata humana”.

Após essa fala enfática de Allende sobre Fidel, vemos o próprio, em uma performance muito mais descontraída do que todas as outras em que aparece no filme. A sequência inicia-se pelo enquadramento das mãos de Fidel Castro, que faz um gesto enumerando ingredientes para uma receita culinária com os dedos. A narração se sobrepõe ao áudio em direto: “Aqui, Fidel ensina os segredos da cozinha italiana ao editor italiano Feltrinelli”. O entrevistado continua sua receita: “Molho bechamel, cinco camadas, carne... 30 minutos numa temperatura adequada. Quase esqueci, sobre o bechamel, o queijo!”. Todos riem ao escutar Fidel, que gesticula muito, mostrando-se desenvolto. Um corte nos devolve o plano brevíssimo de Fidel em pé, em uma montanha. Ele está em silêncio. Na mão esquerda segura um lança-granadas e na direta, um cigarro.



A fala de Allende, interrompida brevemente na montagem para a inserção do plano de Fidel; o momento de descontração do dirigente cubano, diferente de todos os que havíamos visto até então; as últimas imagens, de um Fidel grave, introspectivo: tudo isso contribui para forjar uma visão um pouco diferente daquela

do jovem Fidel, guerrilheiro, que defendia a luta revolucionária, em situações filmadas, muitas vezes, na selva. Afinal, agora, o socialismo havia se instaurado e institucionalizado em Cuba e era tomado como um exemplo de sucesso para aqueles que defendiam a bandeira da esquerda, como por exemplo Salvador Allende, um dos fundadores do partido socialista Chileno. Vemos, então, após os desdobramentos da luta comunista e socialista em diversos lugares do mundo, um retorno à América Latina, que se inicia com Douglas Bravo, sua persistência na guerrilha, até o governo estabelecido em Cuba.

Inicia-se então uma montagem em série, de diversos momentos em que Fidel discursa para grandes públicos. Essa série parece marcar a passagem do guerrilheiro ao líder socialista no qual se transformou, personagem de relevância mundial. A montagem ágil, em planos curtos, sem os áudios dos discursos, mostra Fidel diante de tribunas, sempre a corrigir ligeiramente a posição dos microfones, em uma espécie de tique. Algo que a narração vai enfatizar e desdobrar:

> Fidel sabia como transformar algo acidental em algo lendário. Esse gesto, nascido da necessidade de ocupar suas mãos quando ainda não era um exímio orador, tornara-se um ritual, uma assinatura esperada por todos os cubanos. Só uma vez os microfones recusaram-se a mexer: em Moscou.

A associação dos planos muito breves, separados do conteúdo dos discursos, a ressaltar a dimensão patética pela semelhança entre os gestos, é rompida gerando o desconcerto da série: em Moscou, o microfone é rígido, não cedendo aos toques ágeis de Fidel. Algo que sugere as relações de afinidade e apoio mútuo, mas nem sempre amistosas, entre o regime comunista cubano e aquele da União Soviética. Algo que sugere o enrijecimento de um processo emergente, diverso e difuso, com as experiências de institucionalização do comunismo.

A figura de Fidel mobiliza, neste e em outros filmes, o interesse e certo fascínio da parte de Marker. Os filmes acompanham a trajetória do líder, interessando-se por seus discursos, por sua personalidade e pelos seus gestos os mais banais. Dentre as imagens da série, há algumas retiradas de *Cuba sí* (Chris Marker, 1961) e outras de *La bataille des dix millions* (Chris Marker – SLON, 1970): o primeiro foi lançado apenas dois anos após a revolução cubana e o segundo mostra o retorno de Marker ao país dez anos depois. De um a outro, os gestos que permanecem, mas também sua variação histórica.



Com o último plano da série, e a impossibilidade de alterar a posição dos microfones, interrompe-se a narração, que dá lugar à fala de Fidel, em um trecho retirado do filme *Cuba sí*: “Viva... o internacionalismo proletário! Viva... a amizade entre os povos soviético e cubano! Viva... a União Soviética!”. Há muitos aplausos e o plano seguinte é de uma entrevista de Fidel retirada do filme *La bataille des dix millions*, em que ele reafirma a ideia de uma institucionalização da revolução:

> Chegará o momento em que a revolução, que é um processo dinâmico que destrói o velho e constrói o novo se tornará uma instituição. Nós não somos eternos. O momento que vive a revolução não é eterno. Chegará o dia em que tudo que a revolução criou se tornará institucional. Quando essa democracia real e profunda também criará novas formas...

Nesse momento há uma breve interrupção da imagem de Fidel, que faz um gesto com as mãos, com o dedo indicador para cima. Marker insere, então, um breve plano de uma cortina que se abre para cima e os movimentos dos dois planos parecem se complementar na montagem. O plano se abre à medida que a cortina sobe e vemos que se trata de um grande teatro em que as pessoas estão todas de

pé e aplaudindo. O áudio é de um sintetizador e não dos aplausos. Após outro corte, a montagem retorna à entrevista de Fidel, que segue dizendo: “À parte isso, temos uma eleição pública por mês”. E assim o plano termina. É importante notar aqui que, enquanto as imagens de *Cuba sí* tem um preto e branco tradicional, como no primeiro filme, as imagens retiradas de *La bataille des dix millions* tem uma tonalidade avermelhada, que difere daquela da fonte original. A estratégia pode ser apenas uma forma de diferenciar as fontes, porém, notamos que nas imagens com essa tonalidade, a fala de Fidel tem um tom mais exaltado e mais combativo e o filtro reforça essa característica.

Na cena seguinte vemos Fidel uniformizado, em uma tribuna; logo no início do plano as pessoas aplaudem e ele responde com um aceno ao público. Sorrindo, ele aguarda até que os aplausos cessem para continuar seu discurso: “Então poderíamos perguntar: alguém é contra?”. Mais uma vez há muitos aplausos e saudações da plateia, Fidel continua sorrindo: “Alguém se abstém? Então há unanimidade em favor das resoluções do congresso!”. Nesse momento, além de ouvir os aplausos vemos a multidão que saúda Fidel acenando muitas bandeiras de Cuba.

Após um corte, Marker retorna à imagem da cortina do teatro que subia e, enquanto vemos a imagem do teatro, de cima, a narração contextualiza: “1975, o ano da institucionalização. Primeiro congresso do PC cubano”. A cortina termina de se abrir, há um corte, e vemos um plano mais aproximado do palco. O narrador continua: “Entre os oradores, Mikhail Souslov, Janos Kadar, o general Giap”. A cada nome mencionado, um plano é inserido na montagem, mostrando a pessoa a quem o narrador se refere. Mikhail Souslov era segundo secretário do partido comunista soviético; Janos Kadar, secretário geral do partido socialista da Hungria que, à época, estava sob comando da União Soviética; e o general Vo Nguyen Giap, fundador e comandante do Exército do Povo do Vietnã, tanto durante o fim da colonização francesa no país, quanto durante a guerra do Vietnã. O último deles, general Giap, é cumprimentado por Fidel na imagem. O líder cubano inicia seu discurso de Fidel:

> Tudo se resume ao partido. Ele sintetiza o sonho dos revolucionários através de nossa história. Ele concretiza as ideias e a força da revolução. Ele absorve nossos individualismos e ensina-nos a pensar em termos coletivos. Ele é nosso educador, nosso mestre, nosso guia, nossa

> consciência vigilante quando não somos capazes de enxergar nossos erros, nossos enganos, e nossos limites...

Florestan Fernandes (1979) esclarece que é só na década de 1970 que, de fato, se realiza uma reestruturação política de Cuba, envolvendo a participação mais efetiva dos trabalhadores. Para o autor, nesse momento, a revolução superou sua relutância em constituir um novo estado, um estado efetivamente revolucionário "(concebido literalmente como a maioria no poder)" (FERNANDES, 1979, p. 191).

Vive-se então um longo processo até que se instaurasse, de fato, um estado revolucionário, processo que terá no Congresso de 1975 um importante marco de institucionalização (palavra tantas vezes dita por Fidel, não antes, mas na segunda parte do filme). Ainda segundo Fernandes, era preciso resolver questões prioritárias, tais como aquelas relacionadas à economia, à defesa militar, entre outras ligadas aos trabalhadores.

Em duas séries complementares, Marker retoma a figura de Fidel Castro, articulando seus gestos aos discursos, que testemunham o processo histórico em Cuba. Essas séries estabelecem relação estreita com aquela da primeira parte do filme, ligando o guerrilheiro ao líder de amplitude mundial.

Na sequência seguinte, a montagem desvia-se de Fidel, sem abandonar, contudo, o tema da revolução cubana e de todo o processo até os anos 1970. Pessoas de outras nacionalidades diversas comentam a situação de Cuba. Héctor Mujica, jornalista e membro do partido comunista venezuelano; Volodia Telteboim, poeta e político filiado ao partido comunista chileno, e o Sr. Wallander, do Pentágono, que já conhecíamos da primeira parte do filme. Lideranças de esquerda e o militar americano compartilham um diagnóstico semelhante, o de que a experiência cubana é única e não se repetirá.

Nesse momento, Marker retorna à fala de Telteboim: "É por isso que no caminho chileno, onde a revolução é preparada por todo o povo, é muito menos vulnerável, face ao ataque imperialista. E ele é infinitamente mais eficaz do que o heroísmo de alguns jovens lutando numa montanha ou numa cidade". A experiência chilena, objeto do otimismo de Telteboim, mobilizará as sequencias finais do filme e novamente a história mostrará sua dimensão inesperada.

O cinema e a morte

Uma longa fala de Georges Marchais, que foi secretário geral do partido comunista francês de 1972 a 1994, mostra entusiasmo diante da experiência de Salvador Allende no Chile:

> O governo da unidade popular que subirá ao poder no Chile, que deverá subir ao poder no Chile, com a designação de Salvador Allende como presidente da república não é por si só um governo de obediência marxista. É um governo de união que reunirá comunistas, socialistas, radicais...

Jovens e crianças nas ruas de Santiago indicam com os dedos o número três, símbolo do partido da União Popular, nas eleições que levaram Salvador Allende à presidência, em quatro de setembro de 1970. Há uma interrupção dessas imagens e, agora sim, vemos a imagem de Georges Marchais, que continua seu discurso em Lille, na França, em 1970, antes de se tornar secretário geral do PC francês. Ele segue dizendo:

> De nossa parte, consideramos que a experiência chilena confirma a tese do PC francês. A tese de que a aliança dos partidos de esquerda, com base num programa claro, com perspectivas claras pode permitir a formação de uma união popular suficientemente forte para vencer a burguesia.

A fala de Marchais deixa clara a aposta de que o Chile se tornasse uma via para um modelo de implantação do socialismo, a partir de uma união popular, e não por meio da guerrilha, uma vez que os recursos da luta armada se mostravam precários e exauridos diante do potencial bélico norte-americano. Além disso, a fala sugere também uma reorientação para os movimentos de esquerda na Europa, diante da expansão e do fortalecimento do capital.

No plano seguinte, vemos imagens do filme *On vous parle du Chili: Ce que disait Allende* (Miguel Littin e Chris Marker, 1973), filmadas no dia da posse de Salvador Allende, quatro de novembro de 1970. A legenda ainda especifica tratar-se da primeira imagem de Allende como presidente, já que aquele é o exato momento em que recebe a faixa presidencial de Eduardo Frei Montalva, que terminava seu mandato.



A forma como Marker insere a inscrição da legenda, ressaltando se tratar da primeira imagem de Allende presidente, liga-se, em retrospecto, ao fato de que aquele seria um mandato interrompido de maneira prematura e violenta. Por essa razão, o valor testemunhal desse plano se fortalece, uma vez que ele é marcado pelo tom celebratório e de esperança, não só para o povo chileno, mas para os movimentos de esquerda em outros países do mundo. No entanto, quando olhadas, em retrospecto, após o golpe de estado no Chile, três anos mais tarde, estas imagens tornam-se obscuras, como se sobre elas se projetasse uma sombra. No filme, o golpe parece tingir as imagens de um sentimento de frustração, como se a esperança ali inscrita já se visse como decepção diante de sua violenta interrupção.

Durante as imagens, continuamos escutando o discurso de Marchais, com o áudio da posse, mais baixo, ao fundo: “Eu gostaria de salientar que desde o sucesso de Salvador Allende, um certo número de democratas, inclusive de democratas cristãos, que no início estavam reticentes com a união popular, agora manifestam seu apoio”. As imagens da posse são então interrompidas pelo enquadramento de Marchais, que continua:

> Isso confirma totalmente a tese dos comunistas. A união dos partidos e das forças de esquerda é capaz de dar partida em qualquer país... e acho que isso nos incluí... à formação dum modelo majoritário capaz de vencer a burguesia. Nós saudamos a experiência chilena. E, deixem-me acrescentar: como essa experiência é muito perigosa para o capitalismo, há riscos de pressão, para não falar de intervenção, sobretudo por parte do imperialismo americano. Estou convencido de que se uma tal intervenção acontecer no Chile, o PC francês, com os outros partidos de esquerda, saberá como levar apoio total dos democratas franceses aos nossos camaradas chilenos.

Marchais termina sua fala e acende um cigarro, enquanto escutamos muitos aplausos vindos do fora de campo. Ele já antecipava, portanto, o fato de que ideias tão progressistas como as propostas por Allende em seu governo suscitariam uma reação contrária por parte do capital.

O clima de euforia dos movimentos de esquerda diante da experiência chilena foi a razão que levou Régis Debray ao Chile em 1971 para entrevistar Salvador Allende. Da entrevista, resultaram um filme – *On vous parle du Chili: Ce que disait Allende*, já mencionado – e um livro: "*Conversación con Allende*", que, além da entrevista na íntegra, traz uma extensa introdução, escrita por Debray. Nela, além de uma contextualização política, Debray (1976) manifesta todo o seu entusiasmo em torno da eleição de Allende, ao dizer, por exemplo, que se tratava de uma expressão da história, mesmo com tantas contradições constituintes do contexto.

> Não é por acaso que Salvador Allende foi chamado por seus compatriotas – como chefe de Estado e de um governo legalmente constituído – para lançar uma ponte entre a sociedade do passado e a sociedade do futuro, sobretudo, e em alguma medida *com a ajuda* das contradições da sociedade atual. (DEBRAY, 1976, p. 35)[103]

De acordo com Debray, tais contradições se davam entre as formas políticas da democracia burguesa e um amplo movimento social proletário que levou ao governo a União Popular. O texto de Debray, além de seu conteúdo histórico, possui forte caráter militante, como já podia ser constatado em sua obra anterior, "Revolução na revolução". Junto ao trabalho de testemunho dos acontecimentos históricos, permanece a busca dos caminhos através dos quais seria possível ampliar a experiência do socialismo no presente.

Em janeiro de 1970, quando foi escolhido como candidato às eleições presidenciais, Allende já havia perdido por três vezes as eleições. Em 1964, foi vencido por Eduardo Frei Montalva, do partido da Democracia Cristã. Naquele momento, viaja para Cuba, onde se encontra com Che Guevara e com Fidel Castro; engaja-se na luta pela solidariedade com o Vietnã e se encontra com Ho Chi Minh.[104] Em seu governo, Frei propunha uma divisão de terras que foi recebida com

[103] No original: "No es por un azar que Salvador Allende haya sido llamado por sus compatriotas – como jefe de Estado y de un gobierno legalmente constituido – para lanzar un puente entre la sociedad del pasado y la sociedad del future, por encima, y en alguna medida con la ayuda de las contradiciones de la sociedad presente". (DEBRAY, 1976, p. 35)

[104] Estadista e revolucionário vietnamita.

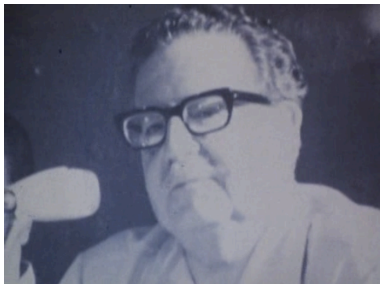
muita resistência pelos latifundiários, o que contraditoriamente – como mencionou Debray – fez com que os partidos de esquerda ganhassem força. E assim, nas eleições de 1970, com o apoio de toda a Unidade Popular,[105] Allende foi eleito presidente. As principais preocupações do governo, no princípio, eram de realizar uma reforma econômica, a constituição de uma área estatal dominante e a estatização de empresas, tais como mineradoras, bancos privados e grandes monopólios. Além disso, havia propostas de aprofundamento da reforma agrária, soluções para os problemas da previdência social, habitação, alimentação e saúde pública. (ALEGRÍA, 1983)

Um longo trecho de um encontro de Allende com os trabalhadores da empresa estatal têxtil Sumar, em Santiago, em 1972, sugere o modo carismático de atuação do presidente, assim como as contradições que enfrentava. Depois de cenas da chegada dos jornalistas, muitos com equipamentos de filmagem e gravação de áudio, a narração feminina de Sandra Scarnati (voz *over* 4) explica: "Santiago, 1972. O presidente Allende diante dos operários da estatal Sumar". Allende, já posicionado, discursa para os operários, com o dedo indicador em riste.

> Eu disse o que vi de bom e de mal e aqui será a mesma coisa. Vejo que há repórteres aqui, que bom! Chilenos e estrangeiros. Que fiquem! Sobretudo os estrangeiros. Eles poderão testemunhar que aqui reina uma verdadeira democracia que não encontramos em países que tanto falam dela.

Ouvimos muitos aplausos e a câmera rapidamente se desvia de Allende para o público. Um corte e agora vemos Allende através do visor de uma das câmeras que o filma. A câmera retorna ao rosto de Allende em plano fechado. O discurso é consciente da importância da experiência do Chile para o contexto mundial, posicionando-se em favor da democracia, que ali só se mostra autêntica na medida em que se acompanha de um projeto socialista. Chama atenção também a presença da TV, como o filme sugere, crescentemente protagonista da cena política naquele momento.

[105] "A unidade popular era uma coalizão que incluía o Partido Socialista, o Partido Comunista, o Partido Radical, o Partido Social-Democrata, o MAPU (Movimento de Ação Popular Unitária) e a Ação Popular Independente". (ALEGRÍA, 1983, p. 62)





> Passei dois dias aqui. Vi lados positivos e lados negativos. Lados negativos: não há participação direta dos trabalhadores. É um erro grave! É preciso corrigi-lo. Um dos princípios básicos dos comitês de produção é que cada companheiro, homem ou mulher, onde quer que trabalhe, saiba qual é sua tarefa, assim como a tarefa de toda a sua seção, dentro de um programa que precisa ser analisado e criticado em reuniões locais e depois em assembleias gerais aos domingos ou aos sábados de tarde. Entenderam isso? [Risos do público]. Portanto é muito amargo descobrir que tão poucos camaradas vão às reuniões de estudo do programa da fábrica. Isso demonstra falta de consciência política. O processo de mudança para uma nova sociedade repousa sobre o quê? Sobre os trabalhadores! Sobre a produção! Sobre a produtividade!

Ao longo da fala de Allende a montagem alterna as imagens do presidente com imagens do público, planos mais abertos e gerais e outros mais fechados, atentando-se a reações específicas dos trabalhadores e trabalhadoras – por vezes, entusiasmados, por vezes, graves – ao discurso do presidente. Nesse momento há uma interrupção na cena do encontro e, enquanto continuamos ouvindo o áudio de Allende, acompanhamos um homem caminhando sozinho por uma calçada. Grafites nos muros pelos quais ele passa parecem dialogar livremente com a fala de Allende sobre a importância dos trabalhadores para o projeto em curso.

> O trabalhador que participa entende que antes ele era apenas uma máquina ou ainda menos. Agora é uma pessoa que entende que a fábrica lhe pertence, porque pertence ao povo, e ele faz parte do povo. Então, é muito triste ver que há trabalhadores capazes de roubar sua própria fábrica.

A imagem do presidente é retomada, novamente intercalada aos planos do público que o escuta, enquanto continua seu discurso:

> Uma fábrica que pertence a vocês! Mas pude ver como são desprezados quem trabalha mal e é pago como se trabalhasse bem e fico feliz que isso tenha sido dito. Não poda haver bônus para a preguiça nem prêmios para a negligência. Nenhuma bandeira política pode proteger os incompetentes. A carteira do partido não dá títulos nem honras. Todos têm que conquistar o direito de ser respeitado!

Nesse momento a câmera se volta rapidamente para a plateia, como a reagir ao entusiasmo dos trabalhadores e trabalhadoras. Há um corte e agora vemos um plano fechado de um homem que aplaude efusivamente. Um corte brusco interrompe os aplausos para mostrar o plano brevíssimo de uma pessoa – tudo indica que seja um policial – caminhando na rua com uma máscara protetora anti-gás. Em seguida, Marker retoma a imagem de Allende na fábrica. O discurso segue: “Alguns camaradas pleitearam com muita insistência a nivelação salarial. Achamos que isso não pode ser feito”. Da plateia ouvimos algumas pessoas que, no fora de campo iniciam uma vaia e alguns assoviam. Allende faz um gesto com as mãos pedindo que parem, e segue dizendo:

> Não vim para ser aplaudido nem vaiado. Vim para falar de bom senso. Não é possível. Pois se fizermos a nivelação na indústria têxtil... se os salários da Sumar subissem 47%, em outras fábricas seriam mais de 200%. Quanto teríamos que aumentar os preços? Não podemos continuar reajustando os salários. A menos que em troca obtenhamos aumento de produção. Caso contrário, a inflação acabará conosco.

Nesse momento a imagem de Allende novamente dá lugar a outra, inserida de modo disruptivo na montagem: são dois homens que brigam na rua. Trocam tapas e empurrões. Em um outro plano, vemos o corpo de um homem estendido na calçada, até que alguém vem ajudá-lo a se levantar. Novamente, o policial com a máscara, e agora, por onde ele passa, várias pessoas protegem seus rostos, provavelmente pelo efeito de bombas de gás lacrimogênio. “Seria aceitável ouvir vocês dizerem: “aumento ou greve?”. Seria justo? Não! Seria eficaz? Não! Será que eu mandaria a polícia para fazê-los trabalhar? Não! Será que eu despediria os trabalhadores? Não!”.





Essa montagem, retoma a experiência de Allende para abordá-la por meio de um olhar retrospectivo, que já conhece o fim da história: o golpe por vir. Ao longo da

fala de Allende aos trabalhadores da Sumar – um discurso de aspecto sincero e esperançoso, o que fica expresso pelas reações daqueles que escutam – Marker insere, aos poucos e de maneira crescente, imagens que estabelecem uma relação contraditória com aquilo que é dito. Como se o tom esperançoso e unificador do discurso de Allende fosse sendo, novamente, invadido por imagens ameaçadoras, tensas, acenando para a violência por vir. Não se trata, portanto, de uma utilização da imagem para contradizer o discurso: nesse caso, as imagens surgem como um presságio do golpe militar, mais um duro e inesperado baque para a história da esquerda.

As imagens da tensão que vai tomando conta das ruas são contraditórias a certa descontração da fala de Allende, mas ali ele já parece expressar um ponto frágil de seu governo em construção; já parece também antever o que virá. “Não é possível. Na verdade, temos todas as desvantagens de um regime capitalista e nenhuma das vantagens do socialismo. Estamos presos no meio... como sanduíches”. As pessoas riem e Allende continua: “Ontem comentei com amigos: “Como é dramático para mim só poder circular entre dois carros, por razões de segurança, pois parece que há gente incomodada por minha boa saúde””. A câmera se vira para o público, as pessoas riem parecendo ainda desavisadas quanto ao futuro tenebroso que estava por vir.

Trata-se da fala mais longa do filme, um momento significativo concernente aos desdobramentos históricos abrigados no Chile. Ao dar a palavra a Allende por sete minutos, Marker – o militante – não parece crer naquilo que ele dizia? O diretor cede a palavra como a se colocar – e os espectadores – no lugar dos trabalhadores que ouvem o discurso. Marker, o montador e ensaísta, contudo, precisa se distanciar minimamente, para incluir na montagem, sob o modo de imagens-alerta, imagens-presságio, a catástrofe que virá.

Allende acena da sacada do *Palácio de La Moneda*, sede da presidência da república do Chile, se vira e desaparece. A inscrição na legenda nos informa: “11 de setembro de 1973: última imagem filmada de Allende presidente”. Ao fundo, o som de sintetizador, que, muitas vezes no filme, possui a função de prenunciar os desdobramentos tensos, violentos, obscuros da história.



Essa imagem, com a inscrição, possui relação direta com aquela da posse de Allende, sua primeira como presidente do Chile. Estabelece-se aí um contraponto, marcando o quão breve foi a passagem de Allende pela presidência do Chile, interrompida de maneira prematura pelo Golpe Militar. O dia 11 de setembro de 1973 foi também a data da morte do presidente. Há duas teorias em torno de sua morte, sem confirmação: a primeira de que ele havia se suicidado e a segunda de que fora assassinado durante o golpe de estado. O golpe foi articulado por oficiais do exército chileno e financiado pelos Estados Unidos, que trabalhava por eliminar qualquer tentativa bem-sucedida de governos comunistas no mundo, com atenção às Américas Central e Latina. O general Augusto Pinochet governou o Chile de 1973 a 1990, e causou mais de três mil mortes, além das 30 mil pessoas torturadas.

Beatriz Allende (ou Tati Allende como era conhecida), filha de Salvador Allende, discursa diante de uma tribuna, em Havana, 1973. Ao seu lado, está Fidel Castro. Ela diz: “Eu vim aqui para dizer a esse povo irmão o que aconteceu no palácio presidencial na manhã de 11 de setembro”. Tati Allende era médica e após a ascensão de seu pai à presidência tornou-se sua assessora e colaboradora. Após o golpe, em 1973, mudou-se para Cuba. Pela imagem filmada de cima, vemos a grande multidão que a ouvia falar: “Neste dia de solidariedade quero-lhes dizer o que meu pai pediu para lhes transmitir quando estávamos sendo atacados: “Diga a Fidel que cumprirei meu dever””. A fala é interrompida por muitos aplausos. Beatriz, porém, mantém uma expressão abatida, o olhar cabisbaixo.

Ainda sob aplausos, Tati Allende termina seu discurso e deixa a tribuna. Ela passa por Fidel e sua mãe, Hortensia Bussi, que abraça a filha. Os aplausos

continuam e a câmera acompanha seu percurso até retornar à sua cadeira, no palco, quando começa, também, a bater palmas. Os sons dos aplausos, porém, são substituídos pelo do sintetizador, adicionando tom de gravidade à cena, como a marcar a morte anunciada. A câmera permanece fixa em seu rosto e após um sorriso muito discreto ela não contém as lágrimas e as enxuga com as mãos.

Um pouco antes, uma inscrição na tela – acrescentada ao filme na versão de 1988 – nos informava: “Em 12 de outubro de 1977, Beatriz Allende se suicidaria em Havana como seu pai no Chile, quatro anos antes”.



Antecipar, por meio da legenda, o suicídio de Beatriz Allende, lança a sombra da morte sobre sua imagem, a despeito de seu chamado à luta. Em seu célebre ensaio, Roland Barthes (1981) ressalta a relação entre a fotografia e a morte. Se as fotos permanecem, ninguém escapa à morte. “Ele vai morrer”, este é o *punctum* da foto do jovem Lewis Payne, que tentou assassinar o secretário de Estado americano e que aguarda o enforcamento.

> Leio ao mesmo tempo: *isto será* e *isto foi*. Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. Diante da foto da minha mãe criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer. (BARTHES, 1981, p. 133-135)

Para Barthes, esse olhar para o futuro da fotografia a coloca sempre como uma catástrofe.

A inscrição sobre a morte de Tati Allende é uma atualização pontual e rara no filme, apesar dos inúmeros acontecimentos que separam as versões. Há, na montagem de Marker, à medida que o filme se aproxima do fim, uma espécie de conflito entre crença e descrença, entre a aposta muito concreta e material na luta de esquerda e a distância – temporal e fílmica – que torna essa luta difícil, quase insustentável. O gesto de retomada, contudo, parece reafirmar que, apesar de tudo,

mesmo nos momentos de derrota, diante dos acontecimentos mais terríveis como as mortes de Salvador e Beatriz Allende, a luta é possível e necessária: o montador reencontra nos rostos e corpos dos militantes e dos trabalhadores um lugar onde parece depositar sua esperança.

Allende: o aceno para a multidão, o gesto de adeus

Um corte nos leva a uma última imagem de Salvador Allende, em um carro aberto, com a faixa presidencial a acenar para o público. A imagem possui uma máscara circular preta, à semelhança da íris dos olhos, e aos poucos o diafragma da câmera se fecha até que a tela se escureça completamente. Marker descreve a imagem: “Assim, seu aceno para a multidão se transforma em um gesto de adeus” (MARKER, 1978, p. 192).[106]

Enquanto vemos a imagem, escutamos a voz de Allende: “Duas pessoas me impressionaram, entre tantas outras coisas, por seus olhares: Chou En Lai e Che Guevara. Ambos tinham uma força interior... Ambos eram resolutos e irônicos”. Chou En Lai era um dos líderes do partido comunista chinês e Che Guevara, personagem recorrente no filme. A fala de Allende, apesar de não sabermos exatamente seu contexto, revela uma filiação política, porém com um caráter íntimo, de admiração por outras duas personalidades políticas. Por que justamente elas: talvez, porque Allende se veja parte desse grupo raro de líderes, que conseguem aliar firmeza e ironia, que se revelam pelo modo de olhar. É revelador que Marker – o militante, o montador – se atente para isso.

O escorpião e a tartaruga

O trecho abrange os últimos cinco minutos do filme e, além de mostrar imagens dos acontecimentos mais recentes filmados – correspondentes ao ano de 1977 – funciona também como um argumento conclusivo que se constrói verbalmente e, ao mesmo tempo, por meio da montagem. É essencial lembrarmos que as imagens de todo o trecho são as mesmas em todas as versões, desde a primeira, de 1977; o argumento verbal, no entanto, é refeito em 1993, e, assim,

[106] No original: “Son salut à la foule devient un geste d’adieu” (MARKER, 1978, p. 192).

retoma alguns acontecimentos passados entre 1977 e 1993, um intervalo de 15 anos, apontando para o futuro do filme, tal como havia sido inicialmente pensado.

A sequência inicia-se por uma manifestação realizada em primeiro de maio de 1977 em Paris, com imagens coloridas. Na abertura, um casal participa da manifestação caminhando tranquilamente, a moça a levar uma flor vermelha entre os lábios. A câmera se desloca um pouco, vemos que atrás deles há muitas pessoas. Há um corte e agora sim, o quadro é ocupado por um grupo de pessoas agachadas, segurando faixas e gritando palavras de ordem contra o desemprego. Uma banda de jazz toca na carroceria de uma caminhonete. A câmera se desvia para o lado e então o argumento final: "Nesse dia nenhum manifestante imaginava que estava assistindo ao último primeiro de maio da 5ª República. Na verdade era o último da união da esquerda". Há uma breve interrupção e o som do jazz se expande enquanto continuamos a acompanhar a manifestação. O argumento retorna, já com uma primeira menção a um acontecimento posterior a 1977: "Um ano depois, um cortejo triste seguiria o mesmo itinerário ainda sob o choque de uma eleição perdida". Trata-se das eleições legislativas de 1978 na França em que, mais uma vez, a esquerda fora derrotada.

Somos levados a outra manifestação, agora em preto e branco: o rosto de uma mulher que compartilha uma manifestação com outras. A legenda nos informa: "Estados Unidos, 1970". Um cartaz em que está escrito: "Greve das mulheres pela paz e pela igualdade".[107] O argumento segue: "Quatro anos depois, tão inesperada quanto, a vitória, e outras derrotas, e outras vitórias, mas o cortejo jamais seria o mesmo e em volta, as coisas jamais seriam as mesmas".

A situação agora é outra, como nos informa a legenda: trata-se de uma imagem filmada na Irlanda em 1972, que possui tonalidade avermelhada, o que a distingue das demais. Uma mangueira dispara água para dispersar manifestantes e do fora de campo já ouvimos alguns gritos. Aos poucos o enquadramento se amplia e vemos as pessoas aglomeradas na calçada e a rua esvaziada pelo jato d'água. Os manifestantes têm pedaços de madeira nas mãos e discutem com policiais fardados. Uma mulher é agredida por um deles. Trata-se, aqui também, de uma manifestação de mulheres. A narração continua:

[107] O texto original, em inglês diz: "Women strike for peace and equality".

> Imagine agora que quem fez essa montagem em 1977 de repente tenha a oportunidade de rever essas imagens anos depois. Poderia ser, por exemplo, em 1993, 15 anos depois, o espaço de uma juventude, a idade que tinham vários dos heróis desse ano lendário: 1968. [Sons de gritos e bombas]. Poderíamos meditar sobre o tempo e medir as mudanças com um instrumento simples, enumerando as palavras que não faziam sentido nos anos 60:

Há, nesse momento, um corte, que dá lugar a uma imagem em cores, de uma greve em Cerisay, na França, em 1973. Nela, uma mulher ferida é carregada por outras. Ela tem expressão de dor e chora. A câmera está do outro lado de uma grade e produz uma imagem oscilante. As mulheres ajudam a outra, que agora está no chão e parece ter o braço machucado. Uma delas diz (o som da fala se mistura com a narração): “Eu tive sorte. Teve gente puxada pelos cabelos”. No plano seguinte, vemos o rosto de uma mulher idosa que olha diretamente para a câmera com um leve sorriso. O cinegrafista se desloca, de modo que agora acompanhamos as mulheres que marcham em greve. O narrador finalmente enumera:

> ... boat-people, aids, tatcherismo, Aiatolá, territórios ocupados, perestroika, coabitação, ou a sigla que substituiu a URSS e ninguém consegue decorar: CEI. A poderosa União Soviética deixara de existir. A motivação dessa transição havia sido “Direitos Humanos” e agora era a “economia de mercado”. O terrorismo substituíra o comunismo como encarnação do mal absoluto. Ainda se compreendia que em certa época não era tão errado sequestrar o embaixador dos EUA para libertar uma brasileira dos seus carrascos.

Esse trecho começa com a imagem mais atual do filme, de uma manifestação de 1977, ano em que o documentário foi montado. É importante ressaltar esse fato, pois, apesar de terem sido acrescentados vários comentários ao longo dos anos, com as remontagens do filme, nenhuma nova imagem é adicionada. O que ocorre, portanto, nesse trecho, é uma atualização que se dá por meio do comentário, sempre em diálogo com as imagens. Dessa forma, os comentários passam a conferir às imagens certa potência de abertura histórica para o futuro. Elas são imagens urgentes, de manifestações, filmadas diante de um acontecimento que convocava a câmera ao registro. Mas com o comentário, elas passam a se relacionar e apontar, de certa forma, a tudo aquilo que se passou nesse intervalo de ao menos 15 anos entre as imagens e o texto.

Mais uma série se abre: imagens de manifestações, semelhantes às que vimos diversas vezes no filme, agora, com o recorte específico, a predominância das

mulheres. As imagens variam em suas texturas, entre fragmentos em cores e em preto e branco.






Trata-se do crescimento do movimento feminista nos anos 1960 e 1970. Eric Hobsbawm (1995) ressalta que no movimento predominavam mulheres intelectuais e de classe média. O período de efervescência cultural acabou gerando a sensação de que era o momento da liberação e autoafirmação feminina. Trata-se, como nos lembra Hobsbawm, de uma súbita revolução moral e cultural, na qual as mulheres desempenharam papel crucial. “As mulheres foram cruciais nessa revolução cultural, que girou em torno da família tradicional e nas atividades domésticas – e nelas encontraram expressão – de que as mulheres sempre tinham sido o elemento central” (HOBSBAWM, 1995, p. 313).

A cena a seguir, já anunciada no fim na narração, é um trecho do depoimento da brasileira Maria Augusta Carneiro Ribeiro, filmado para *On vous parle du Brèsil: Tortures* (Chris Marker, 1969), mas não inserido na montagem daquele filme. Ela descreve a tortura que sofrera no período em que esteve presa, no Brasil, durante a ditadura militar. A entrevista foi gravada em Cuba, logo após o exílio de Maria Augusta e outros companheiros. Em uma imagem com tonalidade azulada, ela é filmada de frente, mas não endereça o olhar para a câmera: descreve a tortura especificamente nas mulheres, com uso de choques elétricos. Esse testemunho fecha a série referente às mulheres, fazendo atravessar as manifestações feministas e as formas históricas da repressão, o contexto da Europa e o da América Latina.



A imagem seguinte é um extrato de *Estado de Sítio* (Costa Gravas, 1972). Filmado no Chile, o filme trata do sequestro do embaixador americano Dan Mitrione durante a ditadura no Brasil, ao qual se refere o comentário no trecho anterior; e de outro sequestro, do diplomata brasileiro Aloysio Gomide por guerrilheiros uruguaios em 1970. Ambos exigiam em troca a libertação de presos políticos. Na cena o que vemos é uma pessoa em um palco sendo torturada, enquanto uma plateia cheia de soldados uniformizados observa. Enquanto isso, uma voz feminina diz: “Sempre falam de repressão, mas é uma guerra. Uma guerra diferente, de eliminação seletiva”. Há um corte e o argumento final da narração retorna:

> Hoje, o Brasil é uma democracia, o Chile também, até certo ponto. O sonho comunista implodiu. O capitalismo ganhou uma batalha, senão a guerra. Mas uma lógica paradoxal faz com que inimigos do totalitarismo soviético, homens da nova esquerda, a quem este filme é dedicado, tenham sido levados no mesmo turbilhão. Revanche dos stalinistas. Sua oposição de esquerda morreu com eles. Estavam ligados dialeticamente como escorpião e tartaruga. Lembrem-se de Orson Welles. Era o seu caráter.

A narração remete à fábula do escorpião e da tartaruga, de autoria desconhecida e, provavelmente, datada do século III a.C. Trata-se do encontro entre um escorpião e uma tartaruga à beira de um rio, situação em que o escorpião pede ajuda à tartaruga para atravessá-lo, prometendo não picá-la, pois, nesse caso, os dois morreriam. No entanto, ao longo da travessia o escorpião descumpre sua promessa e, quando questionado pela tartaruga sobre o porquê de sua atitude, justifica que não pôde se conter, já que essa é sua natureza. Orson Welles citou a fábula em seu filme *Grilhões do passado* (1955). Seria a nova esquerda o escorpião

que picou o stalinismo tendo sido levado com ele “no mesmo turbilhão”? Ou o contrário. Qual a relação dialética entre eles? O fato de que se opunham, mas precisavam atravessar o mesmo rio?

Ainda há lobos

Voltamos ao primeiro de maio de 1977, as pessoas continuam caminhando nas ruas com muitos cartazes, algumas com máscaras vermelhas. As palavras de ordem se relacionam ao desemprego e aos direitos trabalhistas. Em certo momento a câmera se vira para o alto e reencontramos, além dos cartazes, mãos com os punhos fechados, em sinal de luta, como vimos em quantidade mais expressiva na primeira parte do filme. Outra manifestação, ocorrida em Portugal, em 1974: trata-se da Revolução dos Cravos, de 25 de abril, que destituiu a ditadura no país sob o comando de Marcello Caetano, e possibilitou a instauração de um regime democrático. A câmera mostra a multidão e em seguida se aproxima do rosto de algumas das pessoas.

Novamente os armamentos e máquinas de guerra da repressão são objeto das imagens d’*O fundo do ar é vermelho*. A sequência traz imagens transmitidas pela ORTF, emissora de televisão francesa, e mostra uma exposição de armamentos terrestres filmada em um terreno baldio. Vemos então vários planos seguidos de diferentes tipos de tanques que desfilam diante de alguns espectadores. Há ainda uma narração da televisão que diz: “Pela quarta vez, a exposição de armamentos terrestres aconteceu em Satory para promover a exposição das últimas novidades em armamentos. 150 expositores apresentaram cerca de 700 materiais militares a 40 delegações estrangeiras...”.





A narração televisiva tem seu volume diminuído para um retorno ao argumento final de Marker, narrado por Maspero:

> Nosso autor ficaria maravilhado com os recursos da história que tem mais imaginação que nós. Ele pensaria no fim do filme como o concebera em 1977, quando comparava o tráfico de armas com grandes potências a estes caçadores que devem manter pequena a população de lobos. Adivinhem quem elas armam hoje.

As imagens da exposição de armamentos são associadas a imagens não identificadas de lobos que correm em um campo enquanto fogem de tiros disparados do alto de helicópteros (a mesma imagem que apareceu, de relance, na sequência da captura e assassinato de Che Guevara). Há um breve intervalo na narração em que a música de fundo tem seu volume elevado enquanto vemos os lobos correndo, até que um deles é cruelmente atingido. O plano seguinte acompanha a fuga de outro deles. Nesse momento retorna a narração: “Um consolo, entretanto: 15 anos depois ainda havia lobos”. Os dois últimos planos do filme são de um lobo que é atingido pelo tiro e, em seguida, de um homem, que de dentro do helicóptero atira.





Imagens que, no que diz respeito a seu propósito e contexto, são heterogêneas, são aproximadas: a exposição de armamentos (em contexto da Guerra Fria) e a matança dos lobos, à distância. As imagens da perseguição dos lobos cifram algo que o filme tentou sub-reptíciamente demonstrar: a desmesura do aparato militar e do poder bélico da repressão (o tiro à distância é emblemático nesse caso), diante da fragilidade dos militantes. Essa desmesura parece no filme intransponível. Mas, as imagens próximas, internas às manifestações e mobilizações dos militantes, paradoxalmente, mostram sua persistência, a força e resiliência dos coletivos.

No sétimo episódio de *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Le contrôle de l'univers*, após os créditos finais, há uma mulher com um exuberante vestido vermelho correndo em câmera lenta, como que fugindo da câmera e a inscrição na tela: "*à suivre*" ("a seguir"). As imagens seguintes são retomadas d'*O fundo do ar é vermelho*: trata-se do funeral de Pierre Overnay, agora, com a palavra "*oublié*" ("esquecido") sobreposta à imagem. Após alguns outros planos e palavras inscritas, como "desconhecido", "maldito" e "filme impossível"; Godard insere o plano do qual tratávamos acima, dos lobos que fogem dos tiros à distância. O trecho é cortado e intercalado à expressão "filme impossível". O que se repete algumas vezes, até que o episódio termina com o retorno da expressão "*à suivre*". Trata-se portanto, de um novo momento de retomada dessas imagens, porém, dessa vez, não parece manter-se a esperança da frase final de Marker: seria impossível o filme da história?

Como notou Céline Scemama (2015), a perseguição é recorrente em *História(s) do cinema*, assim como a caça, como por exemplo na imagem da caça ao coelho de *A regra do jogo* (Jean Renoir, 1939), retomada no primeiro episódio. Nesses gestos de retomada, e no monumental trabalho realizado em *História(s) do cinema*, fica marcado aquilo que para Godard era a força – *fraca* – que restava ao cinema:

> Ela é precisamente a possibilidade de fazer com que as imagens retornem, como se faz com que os mortos retornem. A força que resta ao cinema, a da montagem ("uma ressurreição da vida", segundo ele), nunca existiu verdadeiramente, e o que ele chama de "o dizer próprio ao ver" nunca pôde se completar de fato. No entanto, se a imagem não pode salvar ou ressuscitar os mortos, ela pode trazê-los de volta à imagem e assim "salvar a honra de todo o real" [1^A, 32'40"-32'55"]. (SCEMAMA, 2015, p. 246)

As imagens não poderiam trazer de volta Pierre Overnay ou impedir os efeitos da expansão e sofisticação do aparato bélico; não poderiam ressuscitar os lobos que se foram, mas permitem salvar a "honra" do real, o que significa salvar sua história, fazê-la incidir no presente da política.

Para além dessa passagem em específico, acreditamos haver, nesse episódio, um diálogo mais amplo, apesar de oblíquo e sutil, com *O fundo do ar é vermelho*. Com duração de 27 minutos, predominam no episódio imagens de rostos de mulheres e de mãos. Cyril Béghin (2007) nos lembra que as mãos são abordadas por Godard em mais de um momento: "O cinema é a mão (2B e 4A), ou seja, o que

faz, o que está em ato" (BÉGHIN, 2007, p. 32). No episódio 4A, *Le contrôle de l'univers*, Godard não só faz referência às mãos, mas de maneira particular à sua fragilidade, quando diz na narração em um plano de duas mãos que se encontram em câmera lenta (uma aberta e outra fechada):

> A verdadeira condição do homem é de pensar com suas mãos. Eu não vou denegrir nossas ferramentas, mas gostaria delas utilizáveis. Se é verdade que o perigo não está nas nossas ferramentas, mas na fraqueza das nossas mãos. Um pensamento que se abandona ao ritmo de seus próprios mecanismos, se proletariza.

A atenção que Marker confere aos rostos, às mãos e aos testemunhos dos trabalhadores nos permitiria dizer que *O fundo do ar é vermelho* seria, em alguma medida, um trabalho – sensível e material – de proletarização do cinema. Essa seria, talvez, uma parte do esforço do filme.

Após essa breve digressão, consideramos importante notar também, sobre o encerramento de *O fundo do ar é vermelho*, que, do retorno das imagens do primeiro de maio de 1977 até o final do filme, uma música persiste ao fundo, a saber, *Le temps des cerises*, escrita em 1866 por Jean Baptiste Clément e composta em 1868 por Antoine Renard. A música é fortemente associada à Comuna de Paris, primeira tentativa de implantação de um governo socialista, em 1871, na França.[108] A versão escolhida por Marker para o filme é cantada por Yves Montand (voz *over* 8) e gravada originalmente para *La solitude du chanteur du fond* (Chris Marker, 1974). Na primeira e na segunda versões do filme, de 1977 e 1988, o encerramento se dá apenas com a associação das imagens com a música. A partir de 1993, o comentário é acrescentado e, dessa forma, estabelece-se uma relação entre o passado, na referência à Comuna de Paris, o presente daquelas imagens (o momento da tomada), o presente vivido por Marker no ano de 1977, ao montar as imagens pela primeira vez (momento da primeira retomada) e o futuro das imagens, ao qual se refere no comentário (na remontagem de 93). A referência ao ano de 1871 nos mostra que não se trata de uma luta que começava ali, nos movimentos

[108] A Comuna de Paris, de acordo com Eric Hobsbawm (2012), foi mais importante pelo que simbolizou do que pelo que realizou, pois em termos concretos, foi muito breve – apenas dois meses de governo operário. O autor explica que a Comuna foi uma insurreição operária, uma revolução socialista, porém a resposta à essa tentativa foi de se estabelecer um regime sitiado, derrubado pelos republicanos com mais de 43 mil prisioneiros e um número oficial de 17 mil mortos, que pode, na verdade ser muito maior.

sociais dos anos de 1960 mas, mais ainda, nos indica que ela também não terminaria ali.

Jacques Derrida (2001), como já mencionamos, dizia que o arquivo não coloca em questão apenas o passado, mas principalmente o futuro, o momento em que será revisitado e rememorado. Em *O fundo do ar é vermelho*, as imagens trazem para o presente as lutas do passado, mantendo-as vivas. Com elas, por meio delas, o engajamento do diretor, assim como sua análise deste engajamento, não se deixam tomar absolutamente pelo niilismo. Como se o fio – frágil – da luta revolucionária atravessasse a história, assim como a música que liga a luta popular em 1871, àquela dos anos 1960 e 1970. Esse fio parece, vez ou outra, interromper-se. Mas, como a música, que retira-se momentaneamente da trilha sonora para retornar adiante, ele aparecerá novamente. Nesse fio, abrigam-se matilhas.

Os verdadeiros realizadores deste filme

Após a última imagem d'*O fundo do ar é vermelho*, há ainda um letreiro final, que surge em letras brancas sobre fundo preto, acompanhadas pelo retorno de *La musique nocturne* de Luciano Berio, trilha que abre e encerra o filme. Nos créditos, os seguintes dizeres:

> Os verdadeiros autores deste filme, embora nem todos tenham sido informados sobre o uso que fizemos de seus documentos, são os inumeráveis câmeras, operadores de áudio e militantes, cujo trabalho se opõe constantemente ao dos poderes que nos prefeririam sem memória.

Em seguida, vemos na tela uma lista com os nomes dos militantes responsáveis pela produção das imagens. Esse texto final reforça alguns dos argumentos que tecemos ao longo do texto, ao analisar as imagens. O primeiro deles é a preocupação de Marker com a autorrepresentação dos trabalhadores e militantes que, ao produzirem suas próprias imagens, participam do modo mesmo como sua história será contada. O segundo é a polifonia construída por meio da montagem, resultado de uma pesquisa vasta de fontes muito diversas de imagens (aquelas que foram utilizadas nos filmes e, principalmente, aquelas que não o foram; a ponta do iceberg e sua parte submersa). O terceiro fator é a militância em si daqueles que se dispuseram – e muitas vezes se arriscaram – para produzir

imagens que se opõem, que confrontam os poderes, imagens da contra-informação. Tudo isso – os créditos explicitam esse desejo – diz do esforço de Marker em produzir uma enunciação coletiva e em manter, na retomada da montagem, o esse caráter coletivo da enunciação: cinema-matilha.

CONCLUSÃO

Iniciamos a tese com uma carta de intenções de Chris Marker, na qual ele compara a o material com o qual pretende trabalhar em *O fundo do ar é vermelho* a um iceberg: ambos possuem uma parte invisível muito maior do que sua porção visível. Marker se mostra interessado, portanto, principalmente, nessa parte invisível, redescobrindo imagens não utilizadas em outros filmes e buscando para elas relações inauditas. Nossa segunda aproximação ao filme buscou lidar com essa parte invisível – das imagens vistas e não vistas, das relações sugeridas – sem, contudo, querer explicá-la totalmente, ou exauri-la.

Tendo em vista o objetivo inicial da pesquisa – quer seja, investigar como a militância e o engajamento político atravessam a obra de Chris Marker e, ao mesmo tempo, como essa militância e esse engajamento são retomados por um trabalho ensaístico, construído na montagem e associação lateral entre imagem e comentário verbal – foi necessária uma série de aproximações detidas e cuidadosas ao filme.

A tarefa de lidar com este documentário foi desafiante e árdua: não apenas pelo enorme e heterogêneo material – visual e sonoro – mobilizado no filme; não apenas pela sofisticação do trabalho de montagem; mas, também, e principalmente, por conta das relações que esse material convoca com contextos políticos e históricos os mais diversos, muitos deles distantes de nossa realidade mais imediata. Para além das leituras teóricas e do aporte histórico, buscamos acessar esses contextos e relações com a história a partir do próprio filme, daquilo que ele nos ensina. Ao longo das aproximações ao filme, essa inesgotável dimensão invisível –, das imagens residuais e das relações não evidentes – vai se tornando visível, pelo menos parcialmente, sem nunca se esgotar totalmente. Esse foi o sentido das várias aproximações que fizemos ao filme.

Na primeira aproximação buscamos situar o lugar do filme na obra de Marker, em razão da realização de suas quatro versões, sendo a primeira de 1977 e a última de 1998, em um intervalo de 21 anos entre elas. Em relação a esse período, portanto, foi possível perceber, nas alterações entre as versões – que passaram de quatro para três horas de duração –, transformações históricas e, diante delas, alterações no pensamento do diretor sobre a história, no caso, aquela da luta revolucionária e dos rumos da esquerda na França e no mundo. Além disso, os outros filmes que realizou nesse intervalo nos permitiram perceber características

que atravessam a obra de Marker de uma maneira mais ampla, estas que se mostraram ligadas, de modo mais marcante, à militância – que aparece ora mais próxima ora mais "perspectivada" – e o ensaio – um trabalho minucioso e reflexivo de montagem e de associação entre as imagens e os comentários.

O fundo do ar é vermelho foi tomado, nessa primeira aproximação, como filme-processo, no qual se inscrevem as relações entre experiência militante do diretor, experiência histórica (e suas transformações) e experiência fílmica. Em suas quatro versões, a retomada dos arquivos no filme se mostrou dupla (ou múltipla). Primeiro, a montagem das as imagens e sons de documentários feitos por cineastas-operários, cineastas-militantes, entre eles, o próprio Marker (imagens efetivamente utilizadas nos filmes e outras que só agora são recuperadas); imagens provenientes de outras fontes cinematográficas, estatais, midiáticas (tendo a televisão e o rádio papel destacado). Em segundo lugar, a retomada da primeira versão em remontagens posteriores, uma versão se referindo à outra em uma espécie de *mise-en-abyme* da montagem.

Nossa segunda aproximação ao filme, dessa vez privilegiando aquela versão considerada por Marker como a última e definitiva, lançada em DVD em 1998, objetivou perceber, num corpo a corpo imanente com o filme, a fonte dos arquivos e as inúmeras, diversificadas e sofisticadas operações de montagem. Esse trabalho demandou um olhar mais detalhado àquilo que é interior àquelas imagens de um período de efervescência e intensa militância, mas também à maneira como elas se relacionam entre si, com os comentários e com a dimensão menos evidente dos acontecimentos históricos. Trata-se, então, de acompanhar, sempre numa relação muito próxima, como os arquivos são retomados e articulados também aos textos, aos registros de áudio, às entrevistas e às músicas.

Buscamos examinar os textos escritos, os letreiros, os créditos iniciais e finais. *O fundo do ar é vermelho* se mostrou um trabalho de elaboração atenta e minuciosa daquilo que as imagens e os sons legaram como testemunho da história da luta revolucionária, do pensamento e da organização da esquerda no período. Elaboração da luta e também do luto, já que o filme se interessa pelos rostos e pelos gestos de engajamento e enfrentamento, mas também por aqueles que morreram diante do aparato e da violência da repressão policial.

Somente após estas duas primeiras aproximações ao filme é que pudemos iniciar uma terceira aproximação, que nos permitiria acessar uma dimensão mais

estrutural ou estruturante do filme: elencar os gestos que constituem as imagens; elencar as operações de montagem que o diretor realiza (entre a dialética e a parataxe); reconhecer os "motivos" recorrentes no filme. Aqui, mais do que desenvolver ou explicar cada um destes elementos estruturantes do filme (algo já passível de se apreender nos capítulos anteriores), trata-se de se montar um mapa, ou um diagrama que permita um olhar, agora, mais distanciado ao filme.

A fenomenologia d*os gestos*

Relacionado à gênese das imagens, um primeiro aspecto que nos parece estruturante d'*O fundo do ar é vermelho* diz respeito aos gestos que se inscrevem nas imagens no momento da tomada, e que se repetem ao longo do filme, a partir de sua retomada e articulação na montagem. Os gestos constituem uma dimensão fenomenológica, ligando-se ao momento da tomada e, como consequência, em muitos casos, da militância daqueles produziram as imagens. Trata-se de certos movimentos – corporais, materiais – que ao longo das três horas de duração tornam-se reconhecíveis ao espectador. A reelaboração dos arquivos que estes gestos permitem acrescenta a eles um pensamento que nem sempre está no que é dito, mas na materialidade mesma da imagem e na forma como se transforma em escritura fílmica. Os gestos permitem apreender os momentos de crescimento, acirramento, apreensão, hesitação e refluxo da luta política.

A maior parte das imagens do filme foram filmadas pelos coletivos cinematográficos nos anos 1960 e 1970, com os quais Marker mantinha uma relação muito próxima. Os gestos são apreendidos em momentos críticos, de disputa, expressando, nos corpos, o modo como a história se faz. Mas, eles aparecem elaborados pela montagem, seja articulados em séries, seja tendo sua singularidade enfatizada, marcada. Exemplo disso é a interferência na velocidade das imagens: usados muito pontualmente, a câmera lenta ou o congelamento (a suspensão de um instante) de um plano atribuem aos gestos uma força enfática e poética.

No filme, a gestualidade – aqui tomada de modo amplo – confere materialidade, forma e modulação à luta revolucionária, aos confrontos com a repressão, à violência contra os corpos. Ela diz respeito aos rostos dos operários e estudantes, sua escuta, aos modos como se discursa e se testemunha.

As mãos



Os rostos



As inscrições nos muros



Os confrontos



A violência da repressão





Os discursos



As multidões



Os motivos

Ao longo do vasto repertório de imagens acessado por Marker para compor a montagem de *O fundo do ar é vermelho*, notamos que alguns temas – que poderíamos melhor nomear como *motivos* – são recorrentes, atravessando e pontuando o filme. Aparecendo, desaparecendo e reaparecendo em momentos

diferentes do documentário, cada motivo varia e se modula diferentemente a partir do contexto de sua aparição. Eles acabam por revelar os temas (sempre indissociáveis do modo como aparecem nas imagens) que interessam a Marker e que ele vai retomar explícita ou sutilmente ao longo da montagem.

As manifestações

Como um dos principais motivos, as manifestações aparecem ao longo de todo o filme. Acompanhá-las nos permite conhecer as mudanças históricas da luta de esquerda, dos protestos contra a Guerra do Vietnã ao feminismo emergente, da noite das barricadas à Primavera de Praga.



As imagens aéreas

A possibilidade de abertura de sentido pela montagem se reforça a partir de outro motivo recorrente, que são as imagens aéreas. Elas aparecem na sequência sobre o Vietnã, naquela que trata da morte de Che Guevara e em outros momentos do filme, pontualmente, sempre no sentido de se distanciar de um acontecimento, mesmo que nunca demasiadamente.



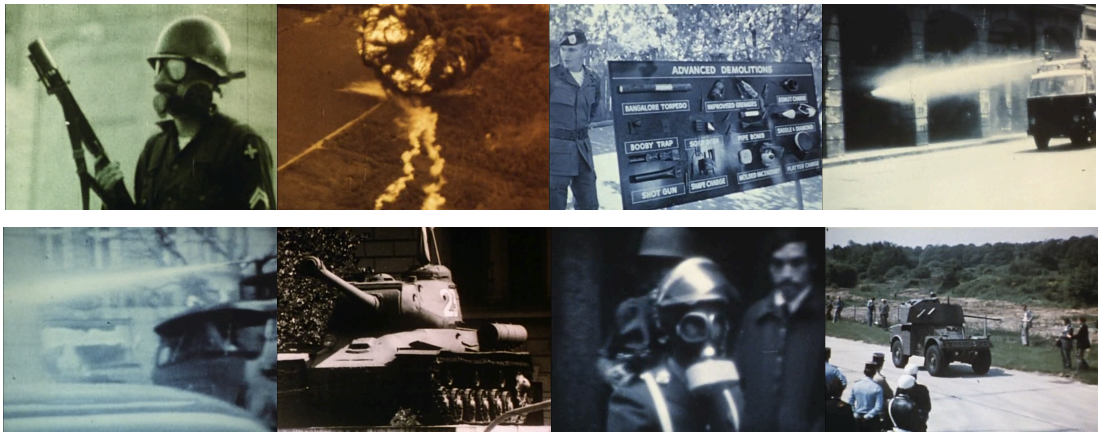
Os cortejos fúnebres

Os cortejos fúnebres permitem a Marker nomear e homenagear aqueles que morreram lutando, garantindo a estes personagens – mais ou menos anônimos – seu lugar na história. Possibilitam também uma elaboração fílmica do luto, passando do lamento melancólico à reivindicação.



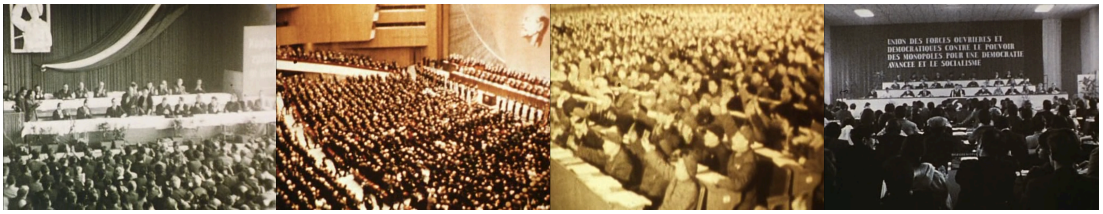
A repressão e seu aparato técnico

As imagens retomadas por Marker, não por coincidência, revelam a desmedida da repressão (a tecnologia que ela mobiliza) diante da fragilidade dos movimentos populares. Estes, contudo, valem-se do que têm à mão para construir a luta (pedras dos calçamentos, barricadas, bombas artesanais, cartazes etc.).



Os congressos

Trata-se da dimensão mais institucional da implementação do comunismo nos seus diversos países. Esses congressos são sensíveis e respondem – positiva ou negativamente – aos movimentos da história, tal como ela se realiza nas ruas.



Fidel Castro

Ainda que várias lideranças e intelectuais sejam relevantes e recorrentes no filme – tais como Régis Debray, Salvador Allende, Che Guevara, Daniel Cohn Bendit, Rudi Dutschke, dentre outros –, nenhum deles parece ter o espaço assumido por Fidel Castro, que aparece e reaparece em momentos distintos do filme. Para além da figura carismática de Fidel, suas aparições encarnam problemáticas e impasses vividos pela luta revolucionária.



Os animais "arquetípicos" ou "totêmicos"

Assim como, nas palavras de Mauricio Lissovsky (2014), o pensamento dialético de Walter Benjamin se articulava por meio de dois animais totêmicos – a lontra e o tigre –, o de Marker, neste filme, parece se articular por meio de outros dois: os gatos e os lobos. Os gatos são animais dialéticos, tomam distancia da história, desconfiam do poder. Ao final do filme, parecem eles também tragados – tomados pela convulsão – afetados pelos novos modos como o poder afeta a vida das comunidades.



O outro animal é o lobo, ou os lobos, já que andam sempre em matilha. Os lobos representam a militância, aqueles que se engajam nas lutas revolucionárias e guerrilheiras, que fazem as imagens e dão seu testemunho no filme e que muitas vezes sucumbem. Os lobos são alvejados à distância pelo poder, mas permanecem para retornar em matilha.



Comentários na montagem

A retomada das imagens por Marker procura preservar sua fenomenologia, sua emergência e sua multiplicidade, mas não se exime de elaborá-las por meio de uma série de intervenções, que podem ser vistas, cada qual à sua maneira, como comentários às imagens: comentários em sentido ampliado, verbais, visuais e sonoros.

Comentários em voz over

As oito vozes *over* que compõem o argumento do filme produzem uma multiplicidade dos regimes de enunciação. Dentre atores, atrizes, intelectuais e o próprio Marker, cada voz possui uma função narrativa no filme e estabelece um tipo de relação com as imagens. As falas de Jorge Semprun e François Maspero, por exemplo, guardam um caráter mais distanciado, em abordagem mais analítica. Em algumas passagens elas ganham uma inflexão irônica, às vezes, sarcástica. A voz de Simone Signoret, que abre o filme, na primeira pessoa, possui um caráter reflexivo, e confere às cenas um tom ensaístico e poético; Sandra Scarnati tem narrações muito pontuais, concisas e fragmentárias, tingindo as imagens de um matiz grave e melancólico. O próprio Marker também narra algumas cenas, muito pontualmente, para descrever uma imagem que filmou, um acontecimento que vivenciou ou, ainda, para falar de questões ou fixações muito pessoais: como no caso dos gatos. Há ainda uma outra narração, não identificada, que se acrescenta à versão de 1993: trata-se de uma voz masculina que traz viés mais reflexivo, no sentido de que trata dos acontecimentos a partir de uma outra perspectiva, 15 anos depois da primeira montagem. Esse comentário se volta menos aos arquivos, digamos, primários do que às versões anteriores do filme. É um comentário ao filme incluído no próprio filme: ali, o diretor do presente reflete sobre o trabalho do diretor de outrora.

É interessante notar, ainda, que o fato de que narradores que enunciam os comentários sejam próximos a Marker, e que alguns deles mantenham também um engajamento político, faz com que eles estejam fora do filme – para comentar as imagens – e, às vezes, dentro do filme, como personagens dos acontecimentos narrados – como por exemplo Jorge Semprun, que aparece, em cena, emitindo uma opinião própria sobre o stalinismo. Isso torna o comentário um lugar de distanciamento em relação às imagens, evitando, contudo, que este distanciamento seja demasiado.

A variação dos regimes de enunciação se faz presente também no gênero textual do comentário: há os mais descritivos, outros mais analíticos e reflexivos, marcados, como dissemos, pela ironia; outros, ainda, mais pessoais ou poéticos. De modo pontual, mas relevante e contundente no filme, recorre-se ao modo epistolar, ao recurso da carta, que, como vimos, é caro a Marker. A primeira delas, escrita por um operário, é lida por Pol Cèbe, também operário e, a segunda, endereçada ao povo chinês, é lida por Simone Signoret. A carta possui uma dimensão pessoal,

produz uma indistinção entre documento e ficção (já que não se explicita sua autoria) e se endereça a alguém, sem deixar de interpelar o espectador. Há, ainda, a leitura que Fidel faz, em público, de uma carta que recebeu de Che Guevara.

Sempre em diálogo com as vozes *over*, estão todos os depoimentos convocados por Marker no filme, sejam eles entrevistas ou arquivos de áudio. Esses depoimentos constituem uma matéria-prima testemunhal, que contribui para criar a polifonia sustentada e elaborada na montagem, trazendo análises e pontos de vista muito diversos. É possível dizer de um contraponto entre esses depoimentos e as vozes *over*, não exatamente no sentido de corroborar ou não aquilo que é dito, mas no sentido de certo engajamento nas situações tratadas, de modo que, como dissemos, a voz *over* se distancia, porém, nunca totalmente, dos acontecimentos que narra.

Variações cromáticas

Um primeiro e importante conjunto de comentários, que já se faz presente no início do filme, é a variação cromática. Ao longo de todo o filme Marker utiliza diferentes colorações nas imagens que, muitas vezes, variam a cada mudança de registro. Essas mudanças podem ser interpretadas de várias formas. A alteração cromática marca regimes diferentes de imagem (ficcionais e documentais), deslocamentos espaciais ou temporais, e ainda uma variação dos afetos, que se expressam, não literalmente, através das cores (a revolta, a paixão, a nostalgia, a melancolia, o sofrimento...).

A trilha sonora

Como procuramos mostrar, um outro aspecto importante é a trilha sonora. A trilha de Luciano Berio, *La musique nocturne,* emoldura o filme, tendo um importante papel no ritmo da montagem do trecho inicial e retornando nos créditos finais. Porém, ao longo de toda a montagem, Marker trabalha com trilhas de sintetizadores, que conferem intensidade, tensão e, por vezes, também um tom sombrio, fantasmagórico ou até surreal às cenas. As trilhas, portanto, se relacionam com as imagens lateralmente, atribuindo sentidos e, assim como as cores, fazendo variar os afetos que o filme suscita ao espectador. Podemos dizer, nesse sentido, que a trilha

possui, em alguma medida, o papel de comentário às imagens. Mas sua incidência sobre o sentido é, assim como no caso da variação cromática, mais afetiva do que reflexiva.

Letreiros e cartelas

Por fim, a inserção de inscrições e cartelas no filme podem ser vistos como uma forma de comentário, que aparece de maneira pontual, porém marcante, no filme: trata-se de um comentário entre o verbal e o visual. No primeiro trecho, destacamos a forma crepuscular como o título surge na tela e como aos poucos os outros créditos vão surgindo, intercalados às imagens. Há ainda a emblemática inscrição: “Porque algumas vezes as imagens se põem a tremer?”, que caracteriza fortemente a militância daqueles que as produziram no interior dos acontecimentos políticos. E, por último, a inscrição final, na qual Marker divide os créditos do filme com todos aqueles que produziram as imagens por ele retomadas.

Operações e modos da montagem

Ao longo do processo de análise detalhada dos trechos escolhidos – particularmente através da descrição das imagens e de sua articulação – foi possível perceber e, a partir daí, nomear algumas operações de montagem. São elas a montagem dialética, a montagem serial (paratática), a montagem lateral e, por último, a montagem reticular (multiplicadora). Esses tipos de montagem compõem a escritura fílmica d’*O fundo do ar é vermelho* e são articulados de forma a produzir um resultado complexo na forma de abordar cada um dos acontecimentos tratados, relacionando-os dentro do contexto mais amplo das décadas de 1960 e 1970. Não se vê, nesse caso, um objetivo didático ou explicativo em nenhuma dessas operações, que visam questionar a história, dialetizá-la, colocar os acontecimentos em perspectiva.

Além disso, elas visam, também, articular as imagens por contato, por meio de sua matéria sensível, produzindo relações horizontais ou laterais entre elas. A montagem toma distância das imagens, mas não deixa de preservar a multiplicidade dos pontos de vista e dos discursos, mantendo uma visada interna aos acontecimentos.

A montagem dialética

O primeiro tipo de montagem identificado no filme é a dialética. A referência à Eisenstein logo de início já indica certa filiação a ela. Porém é sempre importante ressaltar que, apesar da importância da referência, Marker se apropria de alguns princípios da montagem eisensteiniana para desenvolvê-la em seus próprios modos: ainda que haja conflito e oposição entre as imagens, a síntese é sempre adiada por um desvio e uma abertura de sentido (um novo testemunho, uma nova imagem, uma série, um comentário verbal, visual ou sonoro). Desse modo, a dialética nunca se fecha totalmente, em um permanente adiamento da síntese, que marca o processo histórico como contingente, aberto e em transformação.

A montagem serial

O segundo tipo de montagem que identificamos é a montagem serial. Durante todo o filme percebemos que há sequências que são articuladas em série de imagens, que se ligam parataticamente pelo gesto ou pelo tema. Tomamos como ponto de partida a série paradigmática, tal como proposta por Agamben (2008) para compreender e analisar as séries compostas por Marker na montagem, na medida em que a imagens, em sua singularidade, são dispostas lado a lado, montadas por contato. Esse tipo de montagem surge como um recurso de linguagem que permite a Marker aproximar elementos muito heterogêneos, criando entre eles uma medida comum: a série atravessa contextos e situações diversos para associá-los, mantendo sua especificidade. Muitas vezes a série atravessa a dialética para conferir a ela uma inflexão sensível, baseada nos corpos, nos gestos e nos rostos.

A montagem lateral

O terceiro tipo de montagem, já apontado por André Bazin em 1958, ao escrever sobre *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1958), é a montagem horizontal, ou lateral, característica que se sofisticou ao longo da obra de Marker. Em *O fundo do ar é vermelho* percebemos uma lateralidade na articulação das imagens com a banda sonora, seja nos momentos de narração, quando arquivos de áudio são

convocados, ou, ainda, em relação à trilha sonora. Essa lateralidade ganha força poética em dois momentos particulares do filme, que são aqueles, já mencionados, das leituras de cartas como recurso narrativo. Isso ocorre pois não há, nos trechos, uma correspondência direta entre texto e imagem, o que faz com que a hierarquia entre um e outro se desfaça. Além disso, as variações de enunciações fazem com que as relações entre imagem e texto se deem de forma singular, a cada momento, com uma intenção que se expressa não só no conteúdo da narração, mas também nos tons, timbres e ritmos da voz, conferindo ora um tom grave, poético, melancólico, ou irônico às imagens. É preciso ressaltar ainda a lateralidade que se estabelece também entre trilha e imagem: o trabalho realizado com o sintetizador ao longo de todo o filme é, como antecipamos, assumidamente um comentário sensível às imagens.

Montagem reticular (multiplicadora)

O quarto e último tipo de montagem é a montagem reticular, que produz e intensifica a multiplicidade de discursos e pontos de vista. Já mencionamos por diversas vezes o caráter polifônico do filme, algo que se constrói por meio das diversas operações de montagem. A cada tema tratado, juntamente à articulação dialética, serial ou lateral das imagens, nota-se uma multiplicação de pontos de vista e discursos que coabitam uma sequência. Nos trechos sobre a guerrilha e a morte de Che Guevara, por exemplo, vemos depoimentos dos guerrilheiros, de Fidel Castro, de membros do Pentágono em Washington ou de partidos comunistas de países da América Latina. Quando discute o stalinismo, Marker convoca militantes de partidos comunistas, mas também sociólogos e historiadores. Para tratar dos movimentos estudantil e operário, convoca membros de ambos (Daniel Cohn-Bendit, Rudi Dutschke, Pol Cèbe, Georges Frischmann, dentre outros). Essa montagem de caráter multiplicador permite a Marker mostrar um acontecimento em sua complexidade, acessando as nuances, os impasses e dificuldades que o constituíam no momento em que ele emergia.

As imagens militantes e a matilha

Após essa terceira aproximação ao filme, de maneira a se extrair alguns elementos que o estruturam, é possível retomar os dois eixos principais que o atravessam, e que atravessam também a obra de Marker em sua totalidade: a militância e a montagem (que dá forma ao ensaio). *O fundo do ar é vermelho* é um filme que só poderia ter sido feito por um militante. Só poderia ter sido feito, em contrapartida, por um cineasta militante. Se, por um lado, há, 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 durante todo o filme e, assim, há momentos em que uma ou outra aparecem com mais força, porém, nunca se ausentam na intenção que Marker coloca na montagem, nos comentários e nas escolhas formais que resultam no filme. 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. Se por um lado há algo – uma evidência – intrínseco à imagem, para que ela se torne uma memória, de fato, seria preciso suscitar uma leitura, ou várias:

> O pedagogo dialético Marker raramente deixou de salientar para nós a evidência apresentada pela imagem "em si" daquilo que nossa memória tende a esquecer, ou que nosso pensamento repugna em conceitualizar, ou, ao contrário, a insignificância ou a ambivalência da imagem isolada e a necessidade de explicitar suas possíveis leituras. (RANCIÈRE, 2013, p. 168)

Rancière nos lembra que o cinema é o símbolo de uma ideia de história atribuindo essa recuperação histórica a cineastas como Godard e Marker. Ao se referir a *História(s) do Cinema*, de Godard, em um texto anterior, Rancière dirá que, no contexto em que foi realizado, a frase-imagem simbolista arriscava devorar a frase-imagem dialética, desfazendo a oposição entre as imagens. "O "sem medida comum" leva agora à grande fraternidade ou comunidade das metáforas" (RANCIÈRE, 2012, p. 73). Trata-se, portanto, de um deslocamento da frase-imagem. Como já dissemos, quando Godard retoma as imagens dos lobos no

penúltimo episódio do filme, *Le contrôle de l'univers*, a esperança depositada por Marker nos animais já não estava mais lá.

De forma particular e diversa àquela de Godard, o que Marker realiza, ao montar *O fundo do ar é vermelho*, é a manutenção de uma tensão entre os dois modos de montagem: a dialética e a simbolista. De um lado, não se exime de indicar e enfrentar as contradições, os conflitos, choques e oposições que a história abriga. Ele permanece sendo, nos termos de Rancière, um "pedagogo dialético." De outro, ele tensiona essa dialética. A sua síntese é adiada por meio da aproximação simbolista das imagens: há, portanto, a aposta em uma comunidade de imagens, que foram produzidas em contextos de luta e enfrentamento os mais diversos. Encontra-se aí a importância dos registros e testemunhos da luta.

O argumento de Marker não busca explicar a história através das imagens, pelo contrário, busca um entendimento da história – que nunca é completo ou fechado – que é construído *com* as imagens. Em *O fundo do ar é vermelho*, Marker contrapõe a desaparição e reaparição da matilha ao crepúsculo que a repressão dos movimentos lança sobre a história da revolução. A multiplicidade característica aos lobos remete ao trabalho coletivo dos operários, como um cinema-matilha. O diretor reconhece, nos créditos finais, que o filme não poderia se fazer sem as imagens dos cineastas-militantes, dos cineastas-operários que fizeram cinema assim como faziam a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord.* Texto publicado no Blog Intermídias, em 11 de julho de 2007. Disponível em: http://www.intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html. Acesso em: 07 de setembro de 2013.

_____. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, N. 4, p. 09-14, jan. 2008a.

_____. *Signatura Rerum:* Sur la methòde. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2008b.

_____. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009

AGUIAR, Carolina Amaral de. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França.* Tese. (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

ALBERA, François. La chute de la dynastie Romanov: de E. Choub à Chris Marker. *BDIC/Matériaux pour l'histoire de notre temps*. nº 89-90, 2008.

_____. *Eisenstein e o construtivismo russo.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ALEGRÍA, Fernando. *Salvador Allende*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ALTER, Nora. *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press, 2006

ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-).* Tese. (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

AUTRAN, Arthur. Vent d'est (Vento do leste). In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (orgs.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços.* Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

BAECQUE, Antoine de. "Le fond de l'air est rouge" de Chris Marker, les années rebelles. *Rue 89*, 15 de abril de 2008. Disponível em: http://www.rue89.com/prise-de-baecque/le-fond-de-l%E280%99air-est-rouge-de-chris-marker-les-annees-rebelles. Acesso em: 15 de maio de 2017.

_____. *Cinefilia:* invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944 – 1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, André. Carta da Sibéria. Texto traduzido por Mário Alves Coutinho, publicado pela primeira vez na revista *France-Observateur*, 30 de outubro de 1958.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.

BÉGHIN, Cyril. História(s) do cinema: invenção da animação. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 4, nº 1, jan/jun 2007.

BELLOUR, Raymond. *L'entre-images:* Photo. Cinéma. Vidéo. Paris: Éditions de la Différence, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 3, p. 36-57, dez 2006.

_____. *Cinéma d'avant garde.* Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

_____. Edouard de Laurot: Engagement as Prolepsis. *Third Text*, V. 25, N. 1, 2011.

_____. René Vautier: devoirs, droits et passion des images. *La Furia Umana*, n. 14, 2012. Disponível em: http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/121-nicole-brenez-rene-vautier-devoirs-droits-et-passion-des-images. Acesso em: 13 de agosto de 2015.

_____. *Films militants expérimentaux des années 60 et 70.* Paris: Mairie de Paris, 2014.

CASANOVA, Vincent. Écouter l'histoire ou la clé des luttes passées: Sur le générique du Fond de l'air est rouge, de Chris Marker (1977). *Écrire l'histoire:* Histoire, Littérature, Esthétique, p. 75-81, Dezembro de 2013. Disponível em: http://elh.revues.org/34/. Acesso em: 07 de maio de 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. Fim do fora-de-campo? In: *Catálogo do 10º Festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2006.

_____. *Ver e poder.* A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COOPER, Sarah. *French film directos:* Chris Marker. Manchester: Manchester University Press, 2008.

_____. Montage, Militancy, Metaphysics: Chris Marker and André Bazin. In: KRAVANJA, Peter. Chris Marker (II) Special issue of the intelectual jornal. *Image & Narrative*, V. 11, N. 1, 2010.

DANEY, Serge. *A Rampa.* Cahiers du Cinéma 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE LAUROT, Yves. La composition comme práxis de la revolution: le tiers monde et les U.S.A. *Revue Cinéaste*. “Special Issue: Latin American Militant Cinema”. V. 4, N. 3, 1971.

DEBRAY, Régis. *Conversación con Allende.* México: Siglo Veintiuno, 1976.

_____. *Revolução na revolução.* São Paulo: Centro Editorial Latino Americano, 1980.

DEBUYSERE, Stoffel. Notes on militant cinema (1967-1977). *Diagonal thoughts*. Texto publicado em 22 de março de 2014. Disponível em: http://www.diagonalthoughts.com/?p=2075. Acesso em: 02 de maio de 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1914 – Um só ou vários lobos? In: _____. *Mil Platôs – Capitalismo & Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Disponível em: https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/27/1914-um-so-ou-varios-lobos-gilles-deleuze-e-felix-guattari/. Acesso em: 14 de julho de 2017.

DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo, viagem. In: _____. *Conversações.* Rio de Janeiro: 34 Letras, 1990.

_____*. A imagem-movimento.* Cinema I. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all.* Four photographs from Auschwitz. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

_____. *Quand les images prennent position:* L’œil de l’histoire. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural. In: NAZARE, Leonor; SILVA, Rodrigo (orgs.). *A República por vir:* Arte, Política e Pensamento para o Século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

DREYER, Sylvaine. Autour de 1968, en France et ailleurs: Le Fond de l’air était rouge. In: KRAVANJA, Peter. Chris Marker (II) Special issue of the international journal. *Image & Narrative*, V. 11, N. 1, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.

ESPARBES, Julie. *L’engagement dans le cinéma français.* Tese (doutorado no Institut d’Etudes Politiques de Lyon). Lyon: Université de Lyon 2, 2004.

ESTEVES, Leonardo; FRANÇA, Andrea. Un film comme les autres (Um filme como os outros). In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (orgs.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços.* Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

FAIRFAIX, Daniel. Le montage comme résonance: Chris Marker et l'image dialectique. *Senses of cinema*, N. 64, setembro de 2012. Disponível em: http://revueperiode.net/le-montage-comme-ressonance-chris-marker-et-limage-dialectique. Acesso em: 07 de maio de 2017.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo:* a revolução cubana. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

GIRAUD, François. *Le fond de l'air est rouge de Chris Marker (1977) – Analyse et critique du film.* In: DVD Classik: Critique de film. Texto publicado em 30 de outubro de 2013. Disponível em: http://www.dvdclassik.com/critique/le-fond-de-l-air-est-rouge-marker. Acesso em: 07 de maio de 2017.

GRANT, Paul Douglas. Just some of the ways to shoot a strike: Militant filmmaking in France from ARC to the Groupe Medvedkine. *Situations*: Project of the Radical Imagination, vol. 4, nº1, 2011.

_____. *Cinèma Militant:* Political filmmaking & may 1968. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.

GUIMARÃES, César. Ici et ailleurs (Aqui e acolá). In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (orgs.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços.* Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

HALLIN, Daniel C. *The "uncensored war":* the media and Vietnam. Berkeley: California University Press, 1989.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos:* o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A era do capital:* 1848 a 1875. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.

LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. *Chris Marker e as barricadas da história: comentários em torno de Le fond de l'air est rouge.* Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Artes). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010.

LINS, Consuelo. O documentário entre a carta e o ensaio fílmico. In: *Marker:* bricoleur multimídia. Rio/Brasília/São Paulo: CCBB, 2009.

LISSOVSKY, Maurício. História, fotografia, adivinhação. In: _____. *Pausas do destino:* teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin:* aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker:* Memories of the future. Londres: Reaktion Books, 2005.

MACCABE, Colin. O Grupo Dziga Vertov. In: *Catálogo da mostra Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: CCBB, 2005.

MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge:* textes et description d'un film de Chris Marker. Paris: François Maspero, 1978.

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

_____. Pour Mario. In: *Les Groupes Medvedkine.* Le film est une arme. Paris: Les Éditions Montparnasse, 2006.

_____. Sixties. *Critical Quaterly*. V. 50, N. 3, outubro de 2008. Disponível em: https://chrismarker.org/chris-marker/sixties-chris-marker/. Acesso em: 02 de maio de 2017.

MATA MACHADO, Thiago. Coletivo/68. In: *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010.

MATOS, Olgaria C. F. *Paris, 1968:* as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? Transcrição da fala que integrou o ciclo *Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões*, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no dia 5 de maio de 2011, no Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php. Acesso em: 27 de abril de 2017.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia.* As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOREL, Guillaume. *Histoire des images et images de l'histoire.* Texto publicado em 29 de outubro de 2013. Disponível em: www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-fond-de-l-air-est-rouge-2/. Acesso em: 07 de maio de 2017.

NORA, Pierre. L'événement monstre. *Communications*, 18, p. 162-172, 1972.

PERRON, Tangui; ROUDÉ, Catherine. A propos de “Le fond de l’air est rouge” de 1973 à 2008. In: *Patrimoine*: Chris Marker, 2014. Disponível em: http://www.peripherie.asso.fr/patrimoine-chris-marker/propos-de-le-fond-de-l-air-est-rouge-de-1973-2008. Acesso em: 15 de março de 2016.

PREECE, Julia. *Baader-Meinhof and the novel:* Narrative of the Nation / Fantasies of the Revolution, 1970 – 2010. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento:* Política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O destino das imagens.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: _____. *A fábula cinematográfica.* Campinas: Papirus, 2013.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando. (org.). *História do cinema mundial.* Campinas: Papirus, 2006.

SCEMAMA, Céline. 1988-1998. Histoire(s) du cinéma. In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (orgs.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços.* Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

SCHOOTS, Hans. *Living Dangerously.* A biography of Joris Ivens. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

TRAFORETTI, Henri. In: *Les Groupes Medvedkine.* Le film est une arme. Paris: Les Éditions Montparnasse, 2006.

VAN CAUWENBERGE, Geneviève. *Chris Marker and french documentary filmmaking: 1962-1982.* Tese. (Doutorado em Filosofia). Nova Iorque: New York University, 1992.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

17th Parallel: Vietnam in war (Joris Ivens, 1968)
A Chinesa (Jean-Luc Godard, 1967)
A greve (Sergei Eisenstein, 1925)
À pas lentes (Cinélutte, 1977-1979)
A regra do jogo (Jean Renoir, 1939)
A sexta face do Pentágono (Chris Marker, 1968)
Afrique 50 (René Vautier, 1950)
As estátuas também morrem (Alain Resnais e Chris Marker, 1953)
Até logo, eu espero (Chris Marker e Mario Marret, 1967)
Avec le sang des autres (Groupe Medvedkine Sochaux, 1975)
Berlin 68 (ARC, 1968)
Black Liberation. Silent Revolution. (Edouard de Laurot, 1967)
Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)
Carta da Sibéria (Chris Marker, 1958)
Chaud! Chaud! Chaud! (Cinélutte, 1974)
Cinétracts (produções coletivas e anônimas, 1968)
Classe de lutte (Groupe Medvedkine Besançon, 1969)
Comment Yukong déplaça les montains (Joris Ivens e Marceline Loridan, 1976)
Cuba sí (Chris Marker, 1961)
De Brug (Joris Ivens, 1928)
Elegia a Alexandre (Chris Marker, 1992)
Estado de sítio (Costa Gravas, 1972)
Filmtract n^{o} 1968 (Jean-Luc Godard, 1968)
Grilhões do passado (Orson Welles, 1955)
Histórias do Cinema (Jean-Luc Godard, 1988-1998)
Ici et ailleurs (Jean-Luc Godard, 1974)
Images de la nouvelle société (Groupe Medvedkine Besançon, série, 1969-1970)
Junkopia (Chris Marker, 1981)
Jusqu'au bout (Cinélutte, 1973)
L'Aveu (Costa Gravas, 1970)
La bataille des dix millions (SLON, 1970)
La Chute de la dynastie Romanov (Esther Choub, 1927)
La Commune (Cinéma du Peuple, 1913)
La Fabuleuse (Alexandre Medvedkina, 1936)
La jetée (Chris Marker, 1962)
La Russie de Nicolas II et de Leon Tolstoi (Esther Choub, 1928)
La solitude du chanteur du fond (Chris Marker, 1974)
La vie est à nous (Ciné Liberté, 1936)
Le Bonheur (Alexandre Medvedkine, 1934)
Le ciel, la terre (Joris Ivens, 1966)
Le droit à la parole (ARC, 1968)
Le grand chemin (Esther Choub, 1927)
Le joli mai (Chris Marker, 1962)
Le joli mois de mai (ARC, 1968)
Le train en marche (Chris Marker, 1971)
Le traîneau-échelle (Groupe Medvedkine Besançon, 1971)
Le trois-quarts de la vie (Groupe Medvedkine Sochaux, 1971)

Le vieux docker (Cinéma du Peuple, 1913)
Level five (Chris Marker, 1997)
Longe do Vietnã (SLON, 1967)
Lutas na Itália (Grupo Dziga Vertov, 1970)
Mémoires pour Simone (Chris Marker, 1986)
Nantes Sud Aviation (ARC, 1968)
O ano passado em Marienbad (Alain Resnais, 1961)
O encouraçado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)
O fundo do ar é vermelho (Chris Marker, 1977/1988/1993/1998)
O primeiro de maio em Saint Nazaire (Hubert Knapp e Marcel Trillat, 1967)
Olympia 52 (Chris Marker, 1952)
On vous parle du Brésil: Tortures (Chris Marker, 1969)
On vous parle du Chili: ce que disait Allende (Miguel Littin e Chris Marker, 1973)
Oser lutter, oser vaincre (Jean Pierre Thorne, 1968)
Outubro (Sergei Eisenstein, 1928)
Quando on aime la vie, on va au cinéma (Cinéthique, 1975)
Rhodia 4/8 (Groupe Medvedkine Besançon, 1969)
Roma, cidade aberta (Roberto Rossellini, 1945)
Sem Sol (Chris Marker, 1983)
Sochaux 11 juin 1968 (Groupe Medvedkine Sochaux, 1970)
Tout va bien (Grupo Dziga Vertov, 1972)
Um corpo que cai (Alfred Hitchcock, 1958)
Un film comme les autres (Grupo Dziga Vertov, 1968)
Une histoire de vent (Joris Ivens, 1988)
Vento do leste (Grupo Dziga Vertov, 1970)
Vladmir e Rosa (Grupo Dziga Vertov, 1971)
Week-end à Sochaux (Groupe Medvedkine Sochaux, 1971-1972)
Z (Costa Gravas, 1969)

