



O cinema de Chris Marker e o duplo gesto de retomada em *O fundo do ar é vermelho**

JULIA FAGIOLI

Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, da linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem, sob orientação do Prof. André Brasil. É mestre pela mesma instituição.

Resumo: O que propomos neste artigo é uma comparação entre as duas versões do filme *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker, 1977/1993), de modo a investigar as diferenças entre as duas montagens e, ainda, se há, de uma à outra, uma mudança de perspectiva. Para realizar essa análise, será imprescindível refletir sobre o trabalho de montagem de Marker, característica essencial do seu cinema.

Palavras-chave: Montagem. *O fundo do ar é vermelho*. Retomada.

Abstract: What we propose in this article is a comparison between two versions of the film *A grin without a cat* (Chris Marker, 1977/1993) in order to investigate the differences between the two montages, and also if there is a change in perspective. For this analysis, it will be essential to reflect on Marker's work with montage as a hallmark of his cinema.

Keywords: Montage. *A grin without a cat*. Retake.

Résumé: Nous procédons dans cet article à une comparaison entre les deux versions du film *Le fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977/1993), en vérifiant les différences entre les deux montages, et l'éventuel changement de perspective du cinéaste par rapport à l'histoire. Pour effectuer cette analyse, il sera essentiel de réfléchir sur le travail de montage de Marker, marque de son cinéma.

Mots-clés: Montage. *Le fond de l'air est rouge*. Reprise.

Introdução

O trabalho de montagem de Chris Marker é a característica mais marcante do seu cinema. É através da articulação entre imagens e textos que ele desenvolvia os argumentos de seus filmes. Em *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker, 1977/1993), podemos perceber de forma particular esse gesto de Marker, primeiro, pois há uma densa reflexão sobre os anos 1960 e 1970. Ao retomar essas imagens, em 1993, ele mostra que as questões políticas são uma preocupação permanente em sua obra. Sobre sua relação com a história e a política, em uma de suas raras entrevistas, Chris Marker afirma:

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.¹

Ao montar um filme como *O fundo do ar é vermelho*, Chris Marker deixa claro esse entendimento da política como “marca da história no presente”. O diretor retoma imagens da história, mais especificamente aquelas referentes aos movimentos sociais dos anos 1960 e 1970, não simplesmente para uma reconstrução factual dos acontecimentos da época, mas para uma análise de um contexto social e político, a partir das imagens, visando não só o passado, mas o próprio presente.

O filme, sabemos, possui duas versões. Uma primeira montagem, de 1977, com quatro horas de duração, foi realizada logo após um período de militância mais intensa, em que Marker elabora uma espécie de balanço, uma reflexão em retrospecto de tudo o que se passou, como, por exemplo, os movimentos estudantis dos anos 1960, a organização do movimento operário e dos partidos comunistas e a guerra do Vietnã. Porém, num gesto de retomada, ou de repetição, quinze anos depois, Marker

* Este artigo faz parte de pesquisa de doutoramento, ainda em processo. Quando foi escrito, tínhamos conhecimento de duas versões do filme: uma de 1977 e outra de 1993, como reforça a maior parte da bibliografia sobre a obra de Chris Marker. Porém, após um aprofundamento da pesquisa, descobrimos outras duas versões, de 1988 e 1998, sendo esta, na verdade, aquela que acreditávamos ter sido montada em 1993. A segunda montagem, de 1988, foi realizada para um canal de televisão alemão e, em 1993, uma nova versão foi realizada para o britânico *Channel 4*. Entre 1988 e 1993, foram feitas mudanças de tradução da legenda e inscrições nas imagens para situar o espectador em relação aos lugares e personagens. A quarta e última é realizada em 1998, por ocasião da retrospectiva “*Marker mémoire*” organizada pela cinemateca francesa e considerada por Marker a única versão de referência.

1. 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. Acesso em: 14 de Maio de 2015

remonta o filme e chega a uma segunda versão, com três horas de duração. Uma comparação entre as duas versões do filme não apenas mostra que há diferenças nas imagens e na montagem, mas revela, também, uma mudança de perspectiva do montador, uma mudança de tom do argumento central. Trata-se de um gesto significativo na obra do diretor, pois o filme de 1977 remete a um ciclo de sua carreira que muitos já acreditavam fechado. A retomada da montagem, em 1993, desmistifica a separação completa entre o cinema militante e o cinema ensaístico de Chris Marker. Por isso, buscamos analisar mais detalhadamente as semelhanças e diferenças entre as duas versões, levando em consideração os acontecimentos históricos e os outros filmes de Marker produzidos nesse intervalo, sendo essencial para realizar esta análise compreender a importância da montagem em sua obra, de modo geral.

O que podemos perceber ao comparar as duas montagens de *O fundo do ar é vermelho* é que há mudanças pontuais, no entanto significativas e reveladoras. Para comparar as duas versões, foi preciso ver os dois filmes simultaneamente. Quando havia diferenças, 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 93, de modo que o encadeamento dos acontecimentos na montagem foi respeitado. Há um eixo fílmico e uma organização lógica das imagens dos acontecimentos que estão nas duas versões do filme. Ao longo da comparação, percebemos que, apesar das diferenças entre as duas versões, há uma forma de organizar os acontecimentos e os temas tratados que é mantida. Além da divisão em duas partes, há uma outra divisão temática, bem mais sutil, em blocos temáticos. Dentro dos blocos é que detectamos as principais diferenças entre as duas montagens, como veremos adiante com mais detalhe.

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, serializações, analogias, mimeses de gesto, associações entre arquivos de imagens e de áudio. Assim, ao longo do filme – nas duas versões – os efeitos produzidos pela montagem são diversos e complexos. Por essa razão, a memória evocada no filme 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 será possível compreender melhor como o diretor realiza esses gestos e as implicações sensíveis produzidas por eles.

O gesto de montagem de Chris Marker

O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker, além de um gesto expressivo de montagem, é um filme exemplar de como a temática da revolução atravessa a obra do diretor, pela riqueza de materiais de arquivo reunidos e também pelo fato de que foi montado em 1977, com quatro horas de duração e remontado em 1993, com três horas. Trata-se de um filme, com duas versões, que mostra enfaticamente o caráter militante do cinema de Marker e a importância do seu trabalho de montagem dos arquivos, retomado no filme de 1993, quando reinicia um processo reflexivo em relação às imagens, aos contextos em que foram produzidas e como devem ser articuladas. Nas duas versões, mantém-se a divisão em dois blocos: *As mãos frágeis* e *Mãos cortadas*. O primeiro bloco tem como ponto de partida a guerra do Vietnã e trata do surgimento e fortalecimento do socialismo. Já o segundo bloco, parte da primavera de Praga para abordar o declínio do socialismo ao redor do mundo.

O intervalo de 15 anos entre as duas versões incitou-nos a analisar as diferenças entre as duas montagens e, ainda, buscar indícios na obra de Chris Marker – tanto nos filmes anteriores a 1977, como naqueles realizados entre 77 e 93 – 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, causada, principalmente, pelo tratamento dado pela televisão ao tema, quando os ideais são substituídos por um relato frio – pretensamente neutro – dos fatos. Ao contrário, o filme consiste em um processo contínuo de recontextualização e reinterpretação dos fatos (tomados em seu inacabamento) através da montagem e do comentário.

O trabalho de montagem de Marker toma um acontecimento passado e cria uma abertura para esse inacabamento da história. A primeira versão do filme *O fundo do ar é vermelho* foi realizada em 1977, logo após o momento de maior engajamento

2. 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. O filme “Até logo, eu espero” foi realizado a pedido dos próprios trabalhadores. Tratava-se de uma greve de caráter original: ela teve duração de um mês, a fábrica foi ocupada pelos operários, as ideias eram inovadoras, no sentido de que não se tratava apenas do aumento do salário, mas de um desequilíbrio ligado às condições de trabalho.

3. Os *Cinetracts* são uma série de 41 documentários curtos – eles têm entre dois e quatro 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.

político de Marker. Em 1967, ele realiza *Longe do Vietnã*, com o coletivo SLON (sociedade para o lançamento de novas obras) e *Até logo, eu espero*, filme sobre a greve de um mês na fábrica de Rhodiaceta,² na cidade de Besançon, na França. Em 1968, finaliza *A sexta face do pentágono*, sobre uma manifestação de estudantes em Washington contra a Guerra do Vietnã, além dos *Cinetracts*.³ 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. O diretor recolhe então esse material, junto a outras fontes de imagens de arquivo, e monta *O fundo do ar é vermelho*. Os filmes citados acima possuem um caráter de urgência política, de intervenção no momento em que são feitos, e tratam de cada um dos acontecimentos de forma bem específica. Em *O fundo do ar é vermelho*, Marker coloca esses acontecimentos em relação, criando uma reflexão mais densa e sofisticada sobre o assunto.

A primeira versão possui uma hora a mais de imagens, porém, ao remontá-la em 1993, Marker mantém a estrutura do filme, composto de duas partes, conforme já mencionado: *Mãos frágeis* e *Mãos cortadas*. De maneira geral, podemos afirmar que, além dos 60 minutos a mais de imagens na primeira versão, a diferença mais marcante está nos comentários. Na segunda versão, os comentários possuem um caráter mais 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, porém, não nos parece que há um desejo de explicá-las o seu excesso, em alguns momentos, torna a compreensão dos acontecimentos filmados um pouco mais difusa. Tal fato pode ser associado justamente à proximidade do período mais fortemente militante da carreira de Marker ao montar a primeira versão.

A produção de uma imagem em meio a uma revolução, ou em meio a uma situação de luta política, pode separá-la de sua compreensão: só a montagem e um olhar reflexivo sobre as

imagens associadas permitem seu entendimento mais amplo. Ao desenvolver uma reflexão sobre as imagens de arquivo, Sylvie Lindeperg (2010) resalta 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 de quem a produziu. 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. A segunda legibilidade, portanto, será dada na e pela montagem.

A autora afirma ainda, que uma imagem se torna arquivo a partir da forma como é utilizada e recontextualizada. Tomando essas formulações como base, acreditamos que há, na remontagem de *O fundo do ar é vermelho*, um duplo gesto 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 militância intensa, 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 nos permite perceber 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 totalmente. Já na segunda retomada, quinze anos depois, é claro que há uma primeira legibilidade – a da tomada – que permanece, porém, trata-se de voltar a um filme montado quinze anos antes e lançar a ele uma nova reflexão e não necessariamente voltar ao banco de imagens (muito mais amplo), que foi consultado na primeira montagem.

No intervalo entre as duas versões, o diretor realiza *Sem Sol*, em 1983, filme considerado como um retorno ao cinema pessoal, sem, no entanto, abandonar o viés político. Nele, o diretor apresenta uma 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 a memória e a história: “Como em

4. 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).

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: 159).⁴

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 um caráter ensaístico, pois seu argumento é construído através de cartas de Marker a Medvedkine, que ele diz ter escrito sem nunca entregar. Além disso, os dois cineastas eram amigos e a motivação para o filme, neste momento, foi a morte de Alexandre Medvedkine em 1989, o que reforça o tom pessoal do filme. Por outro lado, em boa parte do filme são utilizadas imagens dos filmes de Medvedkine e, o fato de que ele era um cineasta militante (e nesse sentido uma fonte de inspiração a Marker), faz com que *Elegia a Alexandre* ganhe um viés histórico e político. Através das cartas, Marker faz um apanhado da história da Rússia, bem como 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 aquelas da escadaria de Odessa, e as articula com imagens mais atuais do local. Assim, *Elegia a Alexandre* aparece como um indicativo do desejo de Marker de retornar a esse período de militância dos anos 1960 e 1970, porém, acrescentando ao filme essa inflexão mais pessoal do comentário, presente na versão de 1993. Acreditamos que esses filmes, produzidos no intervalo entre as duas montagens, oferecem indícios de uma mudança de perspectiva de Marker para além daquelas que estão explícitas nas alterações feitas na montagem.

Mãos frágeis

As primeiras imagens em ambas versões são de *Encouraçado Potemkin* (Sergei Esteinstein, 1925), em referência inicial ao comunismo, em que Marker indica, alternando imagens, o contexto dos anos 1960, período que tratará mais

frontalmente. Existem algumas subdivisões do filme, que acontecem de forma sutil, e que interpretamos como blocos temáticos, pois todas elas são encadeadas pelos argumentos do diretor. Os temas tratados nos blocos são os mesmos nas duas montagens, 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 como isso impulsionou a organização do movimento estudantil e o fortalecimento dos partidos comunistas.

Nesse bloco surge 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, com referências a Fidel Castro. Nas duas versões há imagens do livro de Régis Debray e de estudantes em bibliotecas, em referência ao movimento estudantil. Na primeira versão, temos, a princípio, um comentário de Chris Marker, 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: 38-39)⁵

Logo em seguida, a voz é de François Maspero, que diz:

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 te diga que não será mais necessário ter o livro para que a revolução aconteça... seria maravilhoso!”. (MARKER, 1978: 39)⁶

As imagens são as mesmas, porém, na montagem de 93 nos deparamos com outra narração de Marker:

5. 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, emprisonné pour ses rapports avec la guérilla dont on savait qu’il étaient philosophe, et qu’il avait écrit un livre publié chez Maspero, *Révolution dans la révolution?*” (MARKER, 1978: 38-39)

6. 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).

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.

Essa mudança de uma versão para a outra do filme é significativa por duas razões: a primeira delas é o fato de que, enquanto a versão de 77 é mais longa (há mais imagens e os planos duram mais), na versão de 93, Marker acrescenta alguns comentários ao seu argumento textual. O início do comentário é bem parecido nas duas versões, trata-se de uma explicação do que se vê nas imagens, contextualizando-as, quando Marker diz que são de 1967, e faz a referência ao livro de Régis Debray, “*Revolução na revolução?*”. Já na segunda parte do comentário da primeira versão, a fala de François Maspero, responsável pela publicação do livro de Debray, revela uma visão do momento do lançamento do livro, no tom da fala percebemos uma esperança revolucionária, por exemplo, quando diz, entusiasmado, como seria maravilhoso o momento em que os conceitos e ideais marxistas fossem incorporados e a revolução se tornasse, finalmente, possível. Já no comentário de Marker, em 1993, quando se refere a uma fala de Daniel Cohn-Bendit, em 1977, ou seja, dez anos depois dos movimentos de 1967, ele não fala mais da esperança de uma revolução, mas de uma utopia revolucionária. Apesar do comentário ser atribuído a Cohn-Bendit, a escolha de inseri-lo no filme, neste momento, é de Marker, que, ao invés de lançar às imagens do acontecimento um olhar apaixonado, lança, desta vez, um olhar mais distanciado e reflexivo.

Além disso, o fato de Marker acrescentar ao filme uma fala como esta de Cohn-Bendit, também é significativo, pois trata-se do principal líder do movimento estudantil em Paris

dizendo que aquele desejo revolucionário de 1967 e 1968, eram apenas utopias. 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 que possibilita abordá-lo de outra maneira, tanto por parte de Cohn-Bendit, quanto por parte de Marker. O comentário de Cohn-Bendit mostra que o líder estudantil de 1967, após 10 anos, reconhece a fragilidade do movimento, ao considerá-lo como uma “utopia revolucionária”. Marker também mostra certa descrença ao repetir quase a mesma expressão em seguida (“fé revolucionária”).



Figura 1: Fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (versão de 1993)

O bloco seguinte – em ambas as 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”. No trecho seguinte, com a 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 alteram as imagens. Uma delas está em câmera lenta, outra muito tremida e, mesmo inconscientemente, o sentido se altera a partir da falha técnica, pois a imagem do acontecimento não o representa fielmente, o que interfere na forma como o percebemos. Marker trata agora da violência da repressão às manifestações.

Nas sequências que abordam a noite das barricadas em primeiro 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 imagens é noturna, há muita fumaça e tumulto, com manifestantes e policiais correndo. 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.



Figura 2: Fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (versão de 1977)

Já no filme de 1993, a maioria dessas imagens é retirada e substituída por um comentário de Marker que, distanciado, descreve o que aconteceu naquela noite. Talvez, após 15 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 que acrescenta ao longo da segunda versão do filme, a dimensão analítica ganhe maior ênfase. Na primeira versão, em que havia apenas a montagem das imagens, sem um argumento desenvolvido que as amparasse, a produção de sentido por parte do espectador se dava de forma mais livre, porém, ao mesmo tempo, mais desamparada. Nesse

momento, a relação do espectador com as imagens estava vinculada às circunstâncias históricas, inscrita na emergência das imagens. Ao substituir as imagens pelo comentário, Marker deixa mais claro seu ponto de vista, construído pela distância temporal dos acontecimentos, as imagens produzidas no calor dos conflitos são, agora, colocadas em perspectiva.

Nas duas versões, a primeira parte do filme – “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. Há um longo trecho, desde a morte de Che Guevara até o momento em que Marker retoma as imagens de uma manifestação em Washington contra a guerra do Vietnã que são, originalmente, do filme *A sexta face do pentágono* (Chris Marker, 1968), em que todas as imagens coincidem nas duas versões. Porém, daí até o fim da primeira parte do filme, 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, falando sobre o movimento estudantil. Ele diz que as manifestações são violentas e deploráveis. O trecho seguinte, está nas duas versões: são imagens em câmera lenta de um policial batendo em uma mulher e, logo depois, um retorno à entrevista de Peyrefitte, que é encadeada a outras imagens de manifestações com diferentes áudios de rádio e televisão, nos quais a mídia repercute as manifestações e a violência policial e também a dos manifestantes. Em seguida, na versão de 1977, vemos muitas imagens de pessoas nas ruas, imagens das manifestações, muitas cenas noturnas, com pouca narração. Quando há narração, é uma voz feminina, que diz, por exemplo, “nascimento de uma imagem”, ou “sob o pavimento...”. Já no filme de 1993, muitas dessas imagens, especialmente as noturnas, são retiradas do filme, e a narração, o comentário de Marker, ganha um tom conclusivo, sobre a noite das barricadas:

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.

A partir daí o que vemos, nas duas versões, são imagens do dia após a noite das barricadas, seguidas de imagens de manifestações em vários outros lugares do mundo, tais como Japão, Chile e Brasil. Daí até o fim da primeira parte ainda há diferenças entre as duas versões. Na mais antiga, há mais imagens de entrevistas com operários e mais notícias de maio de 1968, ou seja, o filme se mostra mais colado ao acontecimento. É possível que Marker tenha suprimido essas imagens na segunda versão para deslocar o foco principal dos acontecimentos de maio de 68 na França, conferindo igual importância aos movimentos de outras regiões, tais como Venezuela, Cuba, Brasil, Tchecoslováquia, China etc., mas também percebemos que aquelas imagens confusas de manifestações em que pouco se vê – imagens de noticiários, áudios de programas de rádios, entrevistas de operários durante as greves –, bem como a forma como são inseridas no filme, têm um caráter muito mais urgente. A montagem, nesse caso, está mais próxima dos acontecimentos, por isso é preciso, ainda, descrevê-los, compreendê-los. No segundo caso, 15 anos mais tarde, por mais que ainda não seja completa, a tentativa de compreensão dos acontecimentos e a forma como eles são apresentados no filme se dá de forma mais elaborada. Forma-se assim um pensamento mais amplo sobre o crescimento dos movimentos sociais e do comunismo em todo o mundo, oferecendo ainda um contexto mais completo para se pensar o caso específico da França.

Mãos cortadas

A segunda parte do filme – Mãos cortadas – começa com 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. 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). Após as imagens desse encontro, Marker se dedica 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. Após a renúncia de De Gaulle, a hipótese a ser desenvolvida no filme é a necessidade de “união da esquerda”. Também nessa passagem, há uma redução nas imagens da primeira para a segunda versão, mas, novamente, o argumento e a estrutura se mantêm. A última imagem, que está no filme de 77 e não no de 93, é de 5 de abril de 1972, de uma greve de operários de uma companhia elétrica em Saint-Brieuc, na França. Daí em diante, as imagens e a forma como são organizadas são iguais nos dois filmes, porém ainda há mudanças nos comentários.

A imagem seguinte é de 6 de abril de 1974, do velório de Georges Pompidou, e Marker a insere no filme para explicar que a morte do político gerou receio nos chefes de estado de que houvesse um governo de esquerda na França. Em seguida, vemos imagens da cidade de Ypres, onde se realiza todo ano uma “*Cat parade*”. Em montagem associativa, vemos em seguida gatos e pessoas em convulsão: são os habitantes de Minamata que consomem água envenenada de mercúrio pela companhia química Chisso. Nas cenas 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 para protestar. Na versão de 1993, porém, há um comentário de Marker:

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, vemos que, mesmo com uma hora a menos de imagens, no filme de 1993 o argumento se expande, talvez se adense, movido por um distanciamento maior dos acontecimentos. 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 uma tomada de posição mais clara e enfática de Marker. Isso não significa que a segunda versão tenha um sentido fechado, significa apenas que, enquanto na primeira versão, que é mais descritiva, constituída por imagens que não necessariamente encontram explicações nos comentários, o espectador ganha mais liberdade de interpretação, e reage à emergência dos acontecimentos, na segunda versão, por ser mais analítica, exige-se que o espectador também se distancie dos acontecimentos. Esse distanciamento é, ao mesmo tempo, devido ao tom do argumento e à distância temporal.

Logo em seguida, a América Latina volta a ser o tema central com depoimento de Douglas Bravo – ativista 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, mal vemos seu rosto. Sentado ao lado dela está Fidel Castro. Há um corte e vemos em uma imagem aérea a multidão que a escuta. Ela fala sobre o pai e transmite uma mensagem dele: “Diga a Fidel que cumprirei o meu dever”. Ao terminar o discurso ela é muito aplaudida e agora a câmera a mostra num plano fechado. A cabeça continua baixa e sua expressão séria permanece. As imagens são as mesmas, mas na versão mais recente há uma atualização, com um fato ocorrido já no fim de 1977, com a legenda: “No dia 12 de outubro de 1977, Beatriz Allende se suicidaria em Havana, como seu pai no Chile, quatro anos antes”. Percebemos aqui, com clareza, a ideia de que a imagem de arquivo se transforma no momento da retomada e que sua percepção está fortemente vinculada ao contexto de reutilização. Neste momento do filme, essa simples inscrição na tela confere um tom mais grave e melancólico ao discurso de Beatriz Allende. O discurso continua

seguido de imagens em câmara lenta de Allende. Assim termina esse último bloco temático do filme.

As imagens que se seguem são a conclusão do filme: comemorações do primeiro de maio de 1977 em vários locais, imagens de greves, logo depois 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. Há um retorno às imagens de greves e protestos. Vemos ainda imagens de uma exposição de tanques militares e a última imagem do filme: lobos correndo, alvejados por tiros disparados de cima de um helicóptero. Essa é a sequência de imagens que encerra os dois filmes, porém, na edição de 1993, há um comentário conclusivo e que remete a diversos acontecimentos posteriores a 1977:

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* (Chris Marker, 1969), sobre a tortura que sofreu durante a ditadura no Brasil. 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.

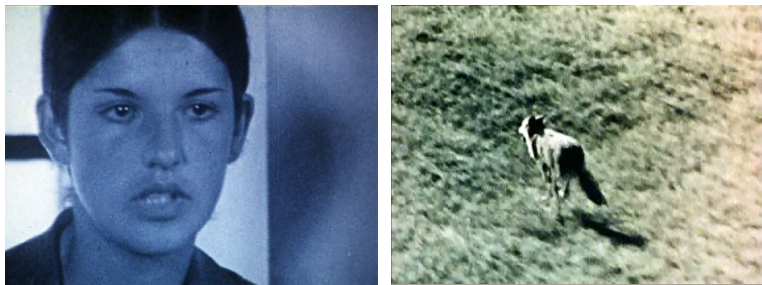


Figura 3: Fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (imagens presentes nas duas versões)

No comentário final, Marker faz um apanhado dos acontecimentos históricos posteriores a 1977, criando, assim, uma atualização da sua reflexão. Ele se refere à quem montou o filme de 1977 na terceira pessoa (“nosso autor”), indicando que ele não é mais aquele militante de 15 anos antes. Esse mesmo recurso foi utilizado em *Sem sol*, quando criou um personagem *alter ego*, Sandor Krasna, um cinegrafista viajante. No argumento, um tanto pessimista, ele diz que o “capitalismo ganhou a batalha, senão a guerra”, ou seja, aquele desejo revolucionário, comunista, presente no filme de 1977 foi destruído. Porém, por outro lado, quando Marker diz que “15 anos depois ainda havia lobos”, ele nos mostra ainda um traço de esperança, talvez, para ele, ainda seja possível – e preciso – lutar.

O duplo gesto de retomada

Em nossa análise de *O fundo do ar é vermelho*, interpretamos a rememoração como operação concreta de montagem. Uma vez que tomamos a compreensão da história com algo inacabado e contingente e não como um progresso ininterrupto e inevitável, a

historicidade poderia ser construída pelo cinema, já no momento da tomada e, posteriormente, na montagem. Na esteira do pensamento de Walter Benjamin buscamos, através da análise do gesto de montar e remontar um filme, perceber de que modo a montagem se concebe como operação de rememoração.⁷ Marker retoma imagens de uma década, visando não uma reconstrução cronológica ou didática da história, mas, ao contrário, uma análise das imagens dos acontecimentos, colocando-os em relação uns com os outros. Trata-se de uma contínua operação de retomada. Pois se no primeiro filme, de 1977, ele retoma as imagens produzidas por outros cineastas e por ele mesmo em outros contextos, em 1993, o gesto de retomada é duplo, pois além da tomada, do que restou do olhar de quem produziu a imagem, há também o olhar lançado pelo próprio diretor, em 1977, quando montou as imagens pela primeira vez. Ou seja, trata-se de não apenas de revisitar imagens de arquivo, mas de repensar a forma como as montou pela primeira vez.

As imagens de arquivo ganham aí um papel essencial, pois elas guardam vestígios dos acontecimentos que podem propiciar a rememoração. 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 seja apenas uma pequena parte do acontecimento, significa algo *apesar de tudo* e suscita uma leitura. Essa parte não dá conta do todo, mas, *apesar de tudo*, dá conta de alguma coisa (DIDI-HUBERMAN, 2008). Reutilizar uma imagem de arquivo do passado é encontrar as condições necessárias para reinscrevê-lo no curso da história. Sobre as imagens de arquivo e a memória, Chris Marker afirma: “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: 153).⁸ E é apenas por meio da montagem das imagens de arquivo que se torna possível uma nova experiência, que está ligada não só à memória, mas também à imaginação.

Ao se debruçar sobre as imagens de *O fundo do ar é vermelho* duas vezes em momentos distintos, Chris Marker demonstra levar a sério a necessidade de rememoração dos acontecimentos passados, o que, no trabalho do diretor, se traduz

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

8. No original: “the cameraman wonders (as cameraman 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 the memories he helps create” (MARKER *apud* LUPTON, 2005: 153).

na montagem. A partir desse duplo gesto de retomada, o diretor cria um processo de rememoração que não se encerra na primeira montagem e, com isso, permite que o espectador também rememore o acontecimento novamente. Com quinze anos entre as duas versões, 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 da forma de Marker olhar 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, são mais reflexivos e analíticos e menos colados aos acontecimentos.

Na introdução ao curta-metragem *Junkopia*, que realizou em 1981, Marker se refere a *O fundo do ar do 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 está o inacabamento, pois a montagem permite que o espectador possa lançar o seu próprio olhar às imagens e àquilo que elas carregam da história.

Giorgio Agamben, em seu texto sobre o cinema de Guy Debord, ressalta a relação estreita entre cinema e história, referindo-se, nesse caso, não a uma história cronológica, mas a uma história messiânica, no sentido benjaminiano. Para o autor, “a experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história” (AGAMBEN, 1995: s/p). Como lugar de elaboração histórica, a montagem cinematográfica oferece duas condições de possibilidade: a repetição e a paragem. Para nossa análise da “remontagem” de um filme, interessa mais especificamente a repetição, que consiste em tornar algo novamente possível, aproximando-se, por isso, do gesto de rememoração. O cinema produzido a partir de imagens de arquivo, nesse sentido, ganha uma força política, pois elas são uma citação do passado, um vestígio material que nos permite rememorar-lo. Na esteira de Agamben, Anita Leandro afirma que é dessa maneira que “a montagem torna possível o trabalho historiográfico e até arqueológico por parte do espectador” (LEANDRO, 2010: 109).

Trata-se de um gesto de repetição, de retorno às imagens, que permite a Marker uma nova rememoração (que aqui se desenha como uma espiral). Ao remontar as imagens, Marker torna essa memória novamente possível, porém com um outro olhar. Se na montagem de 1977 há muito mais imagens e, com isso, uma abertura maior para que o espectador possa produzir um sentido particular em relação a elas, em 1993 os comentários ganham força, pois, talvez, após 15 anos, Marker tenha olhado para as mesmas imagens a partir de outra perspectiva, de forma mais distanciada. O período em que Marker se dedicou à produção coletiva influenciou muito seu estilo e, *O fundo do ar é vermelho*, montado em 1977, funciona como um filme síntese desse momento e, ainda, como o fechamento de um ciclo em sua obra. A partir daí, a preocupação com a memória se torna ainda mais decisiva, característica marcante da obra de Marker.

O que a remontagem de *O fundo do ar é vermelho* nos mostra é que, apesar de trazer fatos novos em poucos momentos, os acontecimentos históricos posteriores a 1977, tais como a queda do muro de Berlim em 1989 e o fim da União Soviética em 1990, influenciam o tom dos argumentos. Além disso, 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 ao tom mais pessoal que vimos em filmes como *Sem sol* e *O túmulo de Alexandre*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. 1995. 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.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. In: *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.
- LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. In: *Catálogo Forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. (Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli).
- LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books, 2005.
- MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge: textes et description d'un film de Chris Marker*. Paris: François Maspero, 1978.

FILMOGRAFIA

- Até logo, eu espero*. Direção: Chris Marker, Mario Marret. Paris: SLON – Iskra, 1967.
- Junkopia*. Direção: Chris Marker. Paris: Argos, 1981.
- Longe do Vietnã*. Direção: Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda. Paris: Sofracima, 1967.
- O encouraçado Potemkin*. Direção: Sergei Eisenstein. Moscou: GosKino, 1925.
- O fundo do ar é vermelho*. Direção: Chris Marker. Paris: Iskra, 1977/1993.
- Elegia a Alexandre*. Direção: Chris Marker. Paris: Les films de l'Astrophore, 1992.

On vous parle du Brésil: Tortures. Direção: Chris Marker. Paris: Iskra, 1969.

Sem sol. Direção: Chris Marker. Paris: Argos, 1983.

Data do recebimento:
02 de junho de 2015

Data da aceitação:
16 de setembro de 2015