

O cinema arma: o filme-ensaio *Elegia a Alexandre* de Chris Marker

The movie as a weapon: The Last Bolshevik, an essay film from Chris Marker

José Eduardo Kahale
PPGCOM – UFF
zeka.kahale@gmail.com

João Luiz Vieira
PPGCOM – UFF
urbanosantos5@gmail.com

Resumo: Como um registro audiovisual pode ser elaborado cinematograficamente, da mesma forma que um ensaio literário filosófico clássico, para produção de um discurso sobre a História? Pesquisamos como o artista e cineasta Chris Marker transpõe para o cinema a forma estilística dos ensaios filosóficos, para expressar suas questões e sentimentos sobre os principais acontecimentos históricos e a memória da sociedade do século XX. Conhecido por *Le Montaigne I por 1:33*, Marker produz o filme-ensaio *Elegia a Alexandre* (1993), a partir do paralelo entre a biografia do cineasta russo Alexandre Yvanovitch Medvedkine (1900 – 1989) e a história da era do socialismo soviético.

Palavras-chave: Cinema Ensaio, Chris Marker, Medvekine, Elegia a Alexandre

Abstract: How can an audio-visual register be created in a cinematic way, comparable to a classic philosophical literary essay, in order to provide a discourse on history? This paper investigates how film-maker Chris Marker succeeds in transposing the style of the literary philosophical essay to the cinema, in order to express his opinions and feelings about the major historical events and memories of 20th-century society. Also known as Le Montaigne I to 1:33, Marker directed the film-essay The Last Bolshevik (1993), using the Russian filmmaker Alexandre Yvanovitch Medvedkine's biography (1900-1989) during the heyday of Soviet socialism as point of departure.

Keywords: Cinema Essay, Chirs Marker, Medvedkine, Last Bolshevik

Não é o passado que nos domina; são as imagens do passado.
George Steiner.¹

Apresentação

Desde os Lumière, em diversos momentos e de diferentes formas, o cinema se aproximou da História. Flávia Cesarino Costa (2007, p.24-25), pesquisadora do que chamamos “primeiro cinema”,² já nos aponta como os filmes, desde seu nascimento, ainda

¹ Epígrafe do filme *Elegia a Alexandre*(Marker, 1993).

² De acordo com a *Encyclopaedia of Early Cinema* de Richard Abel (2005), o primeiro cinema ou “early cinema” em inglês é o conjunto de filmes, e de práticas que eles envolvem, que emergiu nos primeiros 25 anos do cinema, aproximadamente no período entre a metade dos anos 1890 até a metade dos anos 1910. Nesta

que de uma forma anárquica, apresentavam as chamadas “atualidades reconstituídas” quando estavam muito mais voltados a “mostrar” do que “narrar” histórias:

Essas “vistas” podiam ser atualidades não ficcionais (que documentavam terras distantes, fatos recentes ou da natureza) ou encenações de incidentes reais, como guerras e catástrofes naturais, as chamadas *atualidades reconstituídas*.

No entanto é, a partir da construção de formas narrativas mais elaboradas, tanto no cinema de ficção como no documentário, que o cineasta e documentarista Silvio Tendler (SOARES, 2006, p. 7) esclarece como foram os trabalhos de Marc Ferro, junto com os historiadores pós-maio de 1968 que consolidaram e legitimaram, de forma muito mais consistente, a relação Cinema-História, culminando no livro de Marc Ferro - *Cinema e História* (2010). Originalmente, *Cinéma et Histoire* foi publicado em 1977³ e revisado em uma segunda edição quase 30 anos depois em 1993.

Portanto, não é de se estranhar como o historiador (FERRO, 2010, p. 9-10) esclarece em sua revisão de 1993 que, passados mais de 30 anos, o estudo de “filmes como documentos para se proceder a uma contra-análise da sociedade” não surpreende mais a academia, como no início da década de 1960. Ferro atribui, principalmente, aos escritos e filmes do grupo da Nouvelle Vague a formulação da ideia do cinema como “uma arte que estaria em pé de igualdade com todas as outras artes e que por conseguinte, também como possível produtora de discurso sobre a História”. Assim, apesar de já se fazer cinema há muito tempo, para Marc Ferro, a legitimação e o reconhecimento do cinema como arte e conhecimento datam apenas a partir daquela época.

Se em sua primeira edição, na década de 1960, o problema que se colocava para Ferro e surpreendia a academia, era investigar o estatuto do cinema como fonte de discurso para a pesquisa histórica, em sua revisão de 1993, o historiador francês esclarece que, à essa altura, esta relação Cinema-História estava mais do que constituída em um campo de pesquisa cada vez mais profícuo tanto para os historiadores como para os teóricos do cinema. A questão que

enciclopédia, o verbete “*actualités*” refere-se a diferentes tipos de filmes. Em seu sentido mais geral pode ser visto como sinônimo de “factual filme”, isto porque muitas vezes o termo francês leva este sentido por conta de sua consonância com a palavra inglesa “*actuality*” comumente usada como sinônimo de realidade. Consequentemente, toda sorte de filme de não ficção tais como registros de viagens; filmes de científicos; de esportes entre outros podem ser considerados “*actualités*”. Em um sentido mais restrito, e comumente usado no continente europeu o termo “*actualités*” é usado para referenciar filmes que tratam de eventos recentes, atuais.

³ O livro em questão, partiu de um artigo de Ferro escrito em 1971: *O Filme, uma contra análise da sociedade?* Portanto, podemos considerar que os escritos de Marc Ferro estão inseridos dos debates acadêmicos, tanto para o Cinema quanto para a História da década de 1960/1970.

se colocava nos anos 1990, para Ferro e os historiadores, era de outra ordem: com o “triunfo da imagem”, e principalmente por conta da televisão, a imagem entrava em uma era de suspeita “mestra dos costumes e das opiniões, quando não das idéias” e a diferença entre o discurso político do cinema versus da televisão foi imediatamente contestada, ainda mais por conta do império televisivo ter substituído em grande parte o texto escrito. De certa forma, para Ferro (2010, p. 10) “a televisão vampirizou um pouco as conquistas do cinema” na legitimação dos documentos audiovisuais para a História.

No entanto, apesar de uma imagem “mais suspeita”, Ferro (2010, p. 11) aproveita para reforçar, ainda mais, e retomar o tema de seu artigo inicial – “O filme como uma contra análise da sociedade” exercendo um papel ativo na conscientização social:

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada parcialmente desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização.

Portanto, menos preocupado em referendar o cinema como arte e discurso, Marc Ferro mostra em sua reedição do livro *Cinema e História* de 1993, como a força da sinergia nas pesquisas entre as relações Cinema-História, ainda reside no contraponto em poder veicular uma história diferente daquela oficial normalmente veiculadas pelas mídias e instituições estabelecidos.

Desde as publicações de Marc Ferro, após a legitimação da relação Cinema-História como campo de pesquisa, proliferaram publicações, tanto de historiadores como de teóricos do cinema, para investigar com mais profundidade as várias formas, procedimentos e significados cabíveis em uma cinematografia como registro e discurso para o conhecimento histórico. No entanto, apesar de vasta e variada, esta investigação ainda está longe de se esgotar. Pelo contrário, principalmente em decorrência da introdução das novas mídias digitais e do potencial das novas formas narrativas cinematográficas, a relação Cinema-História está em um de seus momentos mais expressivos das últimas décadas.

Cabe ressaltar que, da mesma forma que, no campo da História, historiadores se debruçaram sobre investigações quanto a relação da História com o Cinema, também dentro do campo das teorias cinematográficas se estabeleceram pesquisas e práxis dirigidas para o desenvolvimento de uma cinematografia voltada para a escrita do conhecimento seja ele

social, filosófico ou histórico. Como o próprio Marc Ferro fez questão de ressaltar, o marco legitimador da introdução da relação Cinema-História no campo da pesquisa acadêmica deve-se principalmente a produção crítica e fílmica de cineastas do grupo ligado a Nouvelle Vague.

Nesse período, verificou-se um enorme crescimento de cine-clubes, cinematecas e revistas especializadas em cinema, como, em ter outras, as principais *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma*, *Positif* e *Jeune Cinéma*. A partir de ensaios e críticas como as de André Bazin, Eric Rohmer, Alexandre Astruc, Pierre Kast, François Truffaut e outros, o cinema foi elevado a uma forma séria de arte, deixando para trás o entendimento de que era uma atividade voltada unicamente para o entretenimento.

No entanto, de uma forma menos generalista, o crítico inglês Richard Roud (2009, p. 40), referindo-se à Nouvelle Vague, cunhou o termo *Rive Gauche* para classificar um grupo de personalidades formado por Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Alexandre Astruc e Jacques Demy, entre outros que se diferenciava daquele outro mais ligado aos *Cahiers du Cinéma* de François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e outros. Segundo Roud, o grupo da Rive Gauche, mais velho que o dos *Cahiers*, levou para o cinema a tradição da vanguarda (principalmente do surrealismo) e inquietações literárias e artísticas que conciliavam a pesquisa formal com idéias políticas (muitos simpatizavam com o socialismo). Nem todos os membros da Rive Gauche alimentavam entusiasmo no tocante à vanguarda soviética⁴, porém, de modo geral, todos compartilhavam a crença de que as questões pessoais e as preocupações artísticas deveriam estar inseridas em um contexto social e histórico.

Foram esses cineastas, portanto, dentro do contexto da Nouvelle Vague/Rive Gauche, que mais se dedicaram a buscar uma forma cinematográfica que pudesse expressar o conhecimento de um jeito efetivo de participação na consciência social. Alexandre Astruc, por exemplo, estressou os antecedentes literários e filosóficos da forma ensaio e já em 1948 especulava uma formulação teórica a que deu o nome de *La caméra stylo*⁵.

⁴ Entendemos aqui “vanguarda soviética” como o movimento artístico que floresceu no período imediatamente pós-revolucionário, e ao longo de toda a década de 20, marcado, especialmente pelo Construtivismo, que via o artista e a arte como uma categoria ativa na participação social e na formação da sociedade, exatamente como um trabalhador, um engenheiro.

⁵ Cf. *Alexandre Astruc, Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, publicado por L’Archipel, com os escritos de Astruc de 1942 à 1984.

Nesse manifesto, Astruc descrevia o novo subgênero como “filosofia filmada”. Para o cineasta e teórico francês, o cinema se tornaria um meio de escritura tão flexível quanto a linguagem escrita, produzindo ensaios através da escrita de imagens. No entanto, se foi Alexandre Astruc quem mais teorizou sobre um tipo de cinema voltado para uma escrita filosófica, foi, sem dúvida, o cineasta Chris Marker⁶, do grupo de amigos da Rive Gauche, quem mais conseguiu colocar esta forma em prática.

Marker começa sua produção cinematográfica no início dos anos 1950. Em 1952 faz *Olympia 52*, uma cobertura sobre as olimpíadas de Helsinque, na Finlândia. Esse evento esportivo ganhou relevo por dois motivos: foi a primeira competição desse tipo depois da Segunda Guerra e assinalou a estréia da União Soviética em jogos olímpicos. No ano seguinte, ele realizou com Alain Resnais, o célebre e polêmico *Les statues meurent aussi* (1953), um ensaio sobre a arte e a “desculturalização” africanas. Com Agnès Varda, Marker realizou *Dimanche a Pekin* (1955). Mas um dos grandes marcos da carreira do cineasta, foi *Lettre de Sibérie*, de 1957, que praticamente inaugurou a modalidade da forma-ensaio no cinema ao utilizar fórmulas análogas àquelas do gênero do ensaio literário e epistolar.

É diante desta perspectiva, que investigamos como o cineasta Chris Marker adotou e adaptou a forma do ensaio literário para compor uma cinematografia ensaística bastante vasta, voltada para transcorrer e elaborar reflexões sobre os principais acontecimentos sociais do século XX. Nosso foco maior é na investigação da transmigração e adaptação da forma literária do ensaio filosófico para seu correlato na forma cinematográfica, tendo como estudo de caso o filme *Elegia a Alexandre*.

Em *Elegia a Alexandre*⁷ (1993), Marker, ao homenagear o amigo e cineasta russo Alexandre Medvedkine, quando de seu falecimento em 1989, chega à uma de suas formas mais maduras do cinema ensaio para retratar uma era histórica – do socialismo soviético, através do retrato de um homem que a viveu intensamente.⁸

⁶ Chris Marker nasceu em 1921, e cursava filosofia na Sorbone quando da eclosão da Segunda Guerra. Fez parte do grupo de intelectuais e artistas responsáveis pela reconstrução cultural da França do pós-Segunda Guerra. Tendo trabalhado sob os mais variados suportes, publicou romances, poesias, vários ensaios e surge como cineasta com o grupo da Nouvelle Vague. Atualmente, além de cineasta, realiza instalações multimídias expostas nos principais museus do mundo. (POURVALLI, 2003)

⁷ Lançado originalmente em 1993 com o título *Le tombeau d'Alexandre*, só agora em 2011 o filme foi lançado no Brasil com o título *Elegia a Alexandre*. Também teve seu lançamento em inglês com o título *The last bolshevik*.

⁸ Nascido em 1900, num ambiente camponês, Medvedkine tinha 18 anos de idade quando comandou um destacamento na guerra civil. Ele dirigiu um jornal e o teatro satírico desse regimento do Exército Vermelho. Entrou para o Partido Comunista em 1920, e em 1927 ingressou no serviço cinematográfico do exército. Na

O cinema-ensaio de Chris Marker

Os ensaios cinematográficos de Marker abordam filosoficamente os principais conflitos sociológicos e questões ideológicas do século XX. Este é um elemento diferenciador. Obras como *Lettre de Sibérie* (1957), *La jetée* (1962), *Le fond de l'air est rouge* (1977), *Sans soleil* (1982), *Elegia a Alexandre* (1993) e *Level five* (1996) são consideradas marcos referenciais do cinema, incorporando vários elementos intertextuais como poesia, imagens fixas, imagens em movimento, narração em off, animação, aliados a uma visão profundamente sociológica e questionadora. Nestes títulos, e em vários outros, predomina o que se chama *cinema-ensaio* associando forma e conteúdo, estilo e ciência. Marker o pratica desde seus primeiros trabalhos na década de 1950, nos quais transpõe os conceitos formais dos ensaios filosóficos e literários para a linguagem da fotografia, depois para o cinema e, finalmente, para as construções multimidiáticas.

Em termos linguísticos, Nora Alter (2006, p.18) observa que, dentro de uma tradição mais contemporânea, um ensaio pode estar associado à uma “tentativa”, “uma avaliação”, uma “investigação especulativa”, sugerindo uma pesquisa aberta, ainda por terminar. Alter adverte, ainda, que esta perspectiva supostamente objetiva é quase sempre constrangida pela presença da subjetividade individual do ensaísta. No entanto, o uso corrente do termo “ensaio” na França remonta ao filósofo e crítico social do século XVI Michel Montaigne. Seus *Ensaaios* (1580) exerceram uma grande influência nos filósofos iluministas e enciclopedistas. Para Alter a abordagem ensaística de Montaigne é desenvolvida a partir de uma questão que é sempre colocada – “O que eu sei? (*que-sais-je?*), revelando que qualquer investigação da sociedade é concomitantemente uma investigação de nossa própria relação com a sociedade, portanto algo subjetivado”. Os ensaios de Montaigne trataram dos mais variados temas, e problematizavam questões como a fraqueza e as tensões do ser humano e suas conseqüências para uma ordem ou uma desordem social. Para tratar desses temas, mesmo com profundidade, Montaigne se permitia uma liberdade estilística que englobava a

Sovkino, Medvedkine foi assistente do diretor Nikolai Okhlopkov e fez curtas metragens satíricos que se distinguiam por incitar o espectador, provocando sua reflexão. O Comissariado do Povo para os Transportes lhe confiou então a tarefa de melhorar o trabalho nos principais centros ferroviários da Ucrânia e da Criméia usando os *cine-trens*. Durante 1932, o *cine-trem* fez seis viagens: Medvedkine e seus 31 colaboradores fizeram 18 números de um cinejornal e 53 filmes de propaganda. Foi uma fórmula de sucesso que lhe permitiu realizar dois filmes de ficção: *A felicidade* (1934, mudo) e *A menina que fazia milagres* (1936), baseado em temas camponeses. (informações colhidas no próprio filme de Marker – *Elegia a Alexandre* (1993)).

ironia e a sátira para a construção, de forma paradoxal, de um sentido que expressava contradição e choque de significados opostos.

Apesar desta forma estilística, inaugurada por Montaigne, ser largamente praticada pelos principais escritores do século XX, é Adorno quem melhor defende e explicita uma teoria sobre a forma ensaio em seu artigo redigido entre 1954 e 1958 – *A Forma Ensaio* e publicado originalmente em 1958 em suas *Notas de Literatura I*. Neste artigo, partindo de um diálogo com as teses de Lukács⁹ sobre a essência do ensaio, Adorno(2008, p. 16 – 18) aproveita para desferir uma dura crítica aos filósofos alemães que imaginavam as Ciências Humanas de forma positiva e objetiva e esclarece que um ensaio literário teria atributos científicos e de arte¹⁰, dando igual valor a forma e ao conteúdo, sem perder seu valor de conhecimento humanístico.

Arlindo Machado (2009, p.21) partindo da expressão de “filme-conceito”, de Sergei Eisenstein, e recorrendo às teorias de Adorno sobre o ensaio como forma, amplia a discussão do que seria um *cinema-ensaio*. E é nesse sentido que Machado destaca o recente interesse em pensar o cinema ou o audiovisual como um ensaio e mostra como a produção contemporânea começa a se apropriar de alguns desses procedimentos estilísticos, que em última instância, se caracterizaria como um cinema voltado à “construção do conhecimento”. Por isso, Machado denomina ensaio como:

[...] uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado de forma escrita, que carrega certos atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquências da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias)

A partir dessa conceituação, Machado nota que esta forma estilística pode ser transportada para os documentários e mesmo os filmes em geral. Desenvolve também o diálogo entre o conceito de *cinema-ensaio* e a ideia do cinema conceitual construtivista russo,

⁹ Lukács publicou em 1910, como introdução ao livro *A alma e as formas*, uma carta aberta a seu amigo Leo Popper com o título: “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”. Este texto de Lukács, junto com o ensaio de Adorno – *O ensaio como forma* (1958), são considerados basilares para compreensão da forma ensaio na literatura.

¹⁰ Esta era uma das poucas, porém importante divergência com Lukacs, que via no ensaio apenas uma expressão artística, sem valor científico. (ADORNO, 2008, p. 18). “Somente agora podemos escrever as palavras iniciais: o ensaio é um gênero artístico, uma configuração própria e total de uma vida própria, completa. Só agora não soaria contraditório, ambíguo e algo como uma perplexidade chamá-lo obra de arte...”, In: Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper (Lukács, 1910)

aquele configurado nas elaborações de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, entre outros. Apesar destes predecessores, Machado (2009, p.28) reconhece que Marker foi pioneiro nessa prática, à qual permanece fiel até os dias de hoje. Seus filmes, diz ele, continuam a reunir “uma vasta gama de materiais audiovisuais para refletir sobre um ou mais temas, em geral de caráter abstrato, para não dizer teórico, ainda que sempre com um viés poético”.

Em sua análise de *Lettre de Sibérie*, André Bazin¹¹ foi sensível à inovação estilística ao escrever que com esse documentário Marker dava uma inflexão peculiar ao gênero - a do ensaísmo cinematográfico “ao mesmo tempo histórico e político”. Bazin explicitava que esse filme era um

[...] ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente. Ou melhor ainda, adaptando a fórmula que [Jean] Vigo aplicava ao seu *À propos de Nice*, “um ponto de vista documentado”, direi que é um ensaio documentado pelo filme. A palavra que importa aqui é “ensaio” entendida no mesmo sentido que na literatura: um ensaio é ao mesmo tempo histórico e político, enquanto escrito por um poeta.

Marker não era o primeiro a formular questões sobre uma cinematografia do tipo ensaio, mas o reconhecimento de Bazin no início da Nouvelle Vague atestava, sobretudo, mais do que o pioneirismo, o encontro com uma forma prática de fazer um ensaio cinematográfico. No mesmo artigo, Bazin ainda arrisca outra metáfora:

Chris Marker apresenta em seus filmes uma concepção completamente nova da montagem, que eu chamaria de horizontal, em oposição à montagem tradicional que se realiza ao longo do filme, centrado na relação entre os planos. No caso de Marker, a imagem não remete ao que a precede ou a segue, mas sim, de certa forma, se relaciona lateralmente com o que é dito. Melhor ainda, o elemento primordial é a beleza sonora, e é a partir dela que a mente deve saltar em direção a imagem. A montagem é feita do ouvido para o olho.

Desta forma, com a incorporação da narração em off de um texto inteligente e ensaístico, Marker, de forma prática, podia atribuir qualquer significado para as seqüências de imagens, construindo uma narrativa cinematográfica voltada para o conhecimento, assim como feito nos ensaios literários.

¹¹ O texto original de Bazin, publicado em outubro de 1958 no jornal *France Observateur*, foi reproduzido na revista norte-americana *Film Comment*, edição de julho-agosto de 2003. Coincidência ou não, este artigo foi publicado originalmente no mesmo ano que Adorno publica suas teses sobre a forma ensaio.

No entanto, outros cineastas antes de Marker preconizavam o surgimento de uma cinematografia que permitisse a construção de conhecimento da mesma forma que os ensaios literários. Alter (2006, p.17) esclarece que, no início dos anos 1940, o pintor e cineasta Hans Richter escreveu um texto intitulado: *The Film Essay: A New Form of Documentary Film*, problematizando essa questão e sugerindo um novo gênero de filme que permitisse ao cineasta levantar questões, pensamentos e idéias, tornando visível o que não era visível¹². Diferentemente do documentário que se preocupava em articular fatos e informação, esse filme-ensaio produziria pensamentos complexos nem sempre baseados na realidade. Richter justificava o emprego do nome filme-ensaio observando que, como o ensaio escrito, ambos eram um sub-gênero de outros gêneros maiores. O ensaio-escrito situar-se-ia entre o tratado filosófico e a literatura; e o filme-ensaio entre o documentário e o cinema experimental ou de arte.

Por isso, a partir da metade dos anos 1950, tendências ensaísticas podiam ser encontradas em vários cineastas e o termo “*essai cinématographique*” era frequentemente usado pelas publicações especializadas. Certamente é por essa razão que, na França, surgiram anos depois salas que ficaram conhecidas como Art et Essai porque exibiam filmes de arte ou documentários. A denominação permaneceu mesmo depois que elas se dedicaram a mostrar também produções artísticas de ficção.

Consuelo Lins observa que desde então o ensaio filmico

[...] esta forma híbrida sem regras nem definições possíveis, mas com o traço específico de misturar experiência do mundo, de vida e de si, foi retomada e trabalhada por cineastas tão díspares e inventivos como Jonas Mekas, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Marguerite Duras, Straub-Huillet, Orson Welles, entre outros. (LINS, 2009, p.34)

Portanto, mesmo não sendo o único, o cinema de Marker pode ser considerado o mais representativo desse estilo. Por esta razão, o cineasta passou a ser descrito pelos críticos da época como um *Montaigne 1 por 1:33 do século XX* (Roud, 2009)¹³.

¹² Importante figura da vanguarda européia dos anos 20, o pintor dadaísta americano de origem alemã Hans Richter (1888-1976) realizou filmes abstratos e experimentais de 1921 a 1967. Amigo de Jean Cocteau, Fernand Léger, Max Ernst, Viking Eggeling, Marcel Duchamp e Man Ray, Richter deixou entre outros trabalhos *Rhythmus* (1921, 23 e 25), *Inflation* (1927), *Vormittagsspku*, (1928), *Dreams That Money Can Buy* (1944-46), *Passionate Pastime* (1957) e *Dadascope* (1950). Entre seus escritos, um dos mais conhecidos é *Dada: art et anti-art*, publicado em 1965. (informações colhidas na internet)

¹³ “Mas a caligrafia de Marker também é feita de música, animação, poesia, cor: cada técnica, cada efeito é conjugado, e o resultado é uma espécie de cinema total de um homem só, um Montaigne 1 por 1.33 do século XX.”

Elegia a Alexandre, o filme

Marker fará outros ensaios filmicos para retratar seus diretores preferidos, o japonês Akira Kurosawa (*A.K.*, de 1985) e o soviético Andrei Tarkovsky (*Une journée d'Andrei Arsenevich*, 1999). Mas, sem dúvida, é em *Elegia a Alexandre* (1993) que Marker, ao homenagear o amigo e cineasta russo Alexandre Medvedkine, quando de seu falecimento em 1989, chega à sua forma mais madura do cinema ensaio – uma forma epistolar em que retrata uma era histórica através do retrato de um homem que a viveu intensamente.

Traduzido para o inglês como *The Last Bolshevik*, o filme traça a trajetória do cineasta responsável pelos “cine-trens” que percorreram a União Soviética na década de 1930, distribuindo informação e educação através do cinema para as cidades mais distantes dos centros culturais da nova república soviética. Para Marker¹⁴, em 1936, com os meios de sua época (filme 35mm, montagem e laboratório instalado dentro do trem), Medvedkine “inventava” por assim dizer a televisão: “filmar de dia, revelar e editar à noite e projetar no dia seguinte para as mesmas pessoas que ele tinha filmado.”

Em *Elegia a Alexandre*, Marker mais que homenagear o amigo, aproveita sua biografia como veículo para refletir sobre as principais questões do nascimento, glória e decadência da utopia soviética. Esse ponto de sincronismo entre a vida do homem e a história da era socialista na Rússia é evidenciado logo na narração inicial do filme:

Medvedkine tinha cinco anos quando Lênin escreveu “O que fazer?”. Dezessete anos em 1917 quando “você já sabe”. Com vinte anos passou a Guerra Civil na Rússia, e em seus trinta, passou pelos “Processos de Moscou”. Com 53 Stalin morre, e sua própria vida terminou na véspera da Perestróica. Sua vida pessoal foi entrelaçada com a história da União Soviética e com os principais acontecimentos do século XX.

Também neste filme, Marker explicita ao máximo a forma epistolar escrevendo cinematograficamente seis cartas ao amigo, recém falecido, para tratar das várias fases pelas quais passara a era socialista, desde a guerra civil até a Perestróica. Alter (2006, p. 47) aponta uma alusão aos ensaios de Montaigne no modo de dialogar sobre questões filosóficas e sociais

¹⁴ (DOUHAIRE, 2009, p. 13). Entrevista originalmente publicada pelo *Libération* em 5/03/2003 e reproduzida no catálogo da mostra sobre Marker do CCBB, página 14.

com um amigo já falecido, como foi o caso dos ensaios do filósofo dirigidos ao seu melhor amigo Etienne de La Boétie¹⁵.

É Marker que nos fala sobre como inicia seu filme:

Figura 1 – Imagem de Medvedkine da primeira cena do filme *Elegia a Alexandre*



Em entrevista para Pascal Aubier, em um momento Medvedkine vira para a câmera e se dirige a mim: "Chris, seu bastardo preguiçoso, por que você nunca me escreve, me mande uma carta, mesmo que curta ..." e com dois dedos ele faz o gesto que significa "um pouco". Eu congelei a imagem lá, e distorci tudo, até só as pontas dos dedos serem visíveis

Figura 2 – Imagem congelada da segunda cena do filme *Elegia a Alexandre*



e disse: "Caro Alexander Ivanovich, eu não poderia te dizer tudo que eu queria. Agora eu posso. E tudo o que tenho a dizer sobre você e da Rússia será muito mais do que este pequeno espaço entre seus dedos, mas vamos lá ... "Essa é a minha cena de abertura, e depois segue a história daquele tempo e do homem, assim como na busca de Cidadão Kane, na vida do último dos bolcheviques, cujo Rosebud era uma bandeira vermelha.

A partir do título em português, podemos imaginar que Marker queria realizar uma espécie de poema, um canto de morte, de lamento pela morte do amigo e cineasta russo Alexandre Medvedkine. No entanto, muito mais que lamentar, Marker aproveita a homenagem ao amigo morto em 1989, para através de sua biografia, veicular suas reflexões sobre o nascimento, glória e decadência do socialismo soviético.

O filme é dividido em duas partes: na primeira parte *A sombra do Reinos*, Marker escreve 3 cartas: a primeira compreendendo o início da aventura soviética com a participação de Medvedkine na Guerra Civil; a segunda apresentando a reconstrução do país e a importância do cinema conceitual de Vertov, Eisenstein e do cinema de propaganda soviético

¹⁵ Etienne de La Boétie (1530-1563) foi um humanista e filósofo francês, contemporâneo e amigo de Montaigne que sempre o teve como seu melhor interlocutor e amigo. Tendo falecido prematuramente, Montaigne manteve sua correspondência "virtual" com o amigo morto de forma a continuar as especulações filosóficas que os dois discutiam. Em seu ensaio "Sobre a Amizade" Montaigne faz uma homenagem, na forma epistolar, a seu eterno amigo Etienne de La Boétie.

no seu apogeu; em uma terceira carta dedica ao trabalho específico de Medvedkine com os Cine-trains que percorreram a União Soviética educando e divulgando a nova ideologia socialista para as massas camponesas e operárias.

Na segunda parte do filme, antagonizando com a primeira, já pelo seu título – *O reino das Sombras*, é composta de outras 3 cartas relatando a entrada da Rússia na Segunda Guerra e os processos de Moscou. Na última carta, aproveita para rever, pós queda do muro de Berlin, os velhos conceitos e verdades das crenças socialistas diante da nova ordem que se impunha na União Soviética em 1992.

Além da forma epistolar, de várias outras maneiras o filme de Marker se aproxima de um ensaio. Ele revisita temas e imagens já discutidos¹⁶ para ressignificá-los diante de novos contextos e campos de relacionamento. Trata de questões cotidianas e simples para inferir sobre a complexidade da sociedade. Enfim, seu discurso é muito mais reflexivo, subjetivo e inquisidor do que afirmativo e objetivo.

Apesar do forte cunho analítico das questões do apogeu e declínio da União Soviética, Marker não deixa de falar do homem e cineasta Medvedkine. Mostra vários trechos do primeiro longa do diretor, *A felicidade (Le bonheur, 1934)*. Trata-se de uma fantástica alegoria dos primeiros anos da revolução de outubro, quando um camponês sem expectativa de vida melhor resolve se matar e começa a construir seu próprio caixão. Essa atitude esdrúxula assusta as classes dirigentes que o impedem de se matar: “Se o camponês morrer, quem vai alimentar a Rússia?”. Ao se ver sem nenhuma alternativa, sua esposa o expulsa de casa para que ele só volte após encontrar a felicidade. Nessa narrativa de *Le Bonheur* de Medvedkine, dentro da narrativa principal de *Elegia a Alexandre*, Marker parece criar mais uma dimensão para seus ensaios filmicos, com o recurso de explorar o uso de cenas de outros filmes para refletir suas próprias especulações filosóficas, lembrando dessa maneira, a teorização do grande historiador do cinema soviético Jay Leyda em *Films beget Films – A study of the compilation film* (1964).

¹⁶ Apropriar-se criticamente de um material pré-existente é uma característica essencial do ensaio, tal como definiu Lukács: um gênero literário que “fala de algo já formado”, “de algo que já tenha existido”, reorganizando esses elementos, entrelaçando-os, pois o que importa não são as coisas, mas a relação entre elas. (LINS, 2009, p. 36).

Mais que um ícone, Alexandre Medvedkine foi uma referência para Marker constituir o Grupo Medvedkine¹⁷ para a prática de um cinema militante. Com o lema “um filme é uma arma”, o objetivo do grupo era capacitar trabalhadores, operários e associações de fábricas a realizarem suas próprias produções, e disseminar, portanto, sua versão dos fatos, diferente da apresentada pela imprensa oficial. Esse grupo foi responsável pela realização de vários filmes no auge dos conflitos ideológicos da segunda metade do século e representou mais uma faceta no trabalho de Marker—a de um cinema engajado e militante. Assim como Marc Ferro via nos filmes uma possibilidade de uma contra análise da realidade, o objetivo do Grupo Medvedkine fazia parte de um projeto de um *contra-cinema*, voltado para divulgar uma informação diferente daquela usualmente exibida pelos canais oficiais pressionados pelos interesses capitalistas do Ocidente.

Conclusão

Em diferentes fases e com os mais diversificados instrumentos, Chris Marker sempre foi vanguardista – e sobretudo um humanista que se serve das imagens para pensar o mundo. Deste modo, ao abordá-lo, através da análise de seu filme *Elegia a Alexandre*(1992), procuramos destacar simultaneamente tanto as questões da forma (a estilística do cinema-ensaio) como sua preocupação ideológica (o interesse na discussão dos problemas do nosso tempo).

Para o público brasileiro, e notadamente para o pesquisador da linguagem audiovisual no campo social, a obra de Chris Marker constitui um referencial de primeira ordem. Não apenas pelas ricas sugestões do uso criativo da tecnologia, que nos ensina a lidar com os dispositivos audiovisuais – antes de tudo, ele nos propõe uma reflexão sobre formas alternativas de um cinema voltado para o pensamento e o significado das representações imagéticas para a memória das sociedades. Alter (2006, p.91) considera que um leitmotiv do projeto artístico de Marker, desde seus ensaios literários até suas mais recentes instalações multimídias, tem sido explorar os limites dos meios de expressão, para refletir sobre acontecimentos históricos e sociais de nosso tempo.

¹⁷ O Grupo Medvedkine existiu entre 1967 e 1974 e foi responsável pela realização de 12 filmes. Na França, em 2005, foi editado um DVD, pelas Editions Montparnasse com os principais filmes do grupo e livreto sobre suas atividades.

A experimentação na utilização de formas estilísticas inovadoras do cinema de Marker está profundamente vinculada à sua busca do significado oculto ou aparente de suas representações/recriações da realidade e do pensamento da história e memória da humanidade. Filmando ou trabalhando com material diverso, Marker realizou trabalhos na Coreia do Norte, em Cuba, Israel, EUA, União Soviética, Japão, Indonésia, Brasil, Chile, África, Vietnam, entre tantos outros países. Realizou filmes no calor dos acontecimentos. Esteve presente, e com uma câmera na mão, nos principais eventos e conflitos sociais da segunda metade do século XX. Fez de sua câmera uma arma, e talvez como nenhum outro cineasta, Marker tenha incorporado o verdadeiro espírito “vertoviano” de um “homem com a câmera”.

Enfim, em seu ensaio fotográfico *Staring Back* (2007, p.7), em um olhar para o passado, é o próprio Marker que nos fala de sua câmera-arma:

Naqueles anos, cheguei à conclusão que a única arma adequada contra os policiais seria uma câmera de filmar. Não era muito glorioso, mas naquele momento funcionava. Com uma pequena câmera 16mm roubada de uma gaveta da UNESCO, fiz minha primeira filmagem, meio distorcida, roubando luz das equipes de TV. Isso provocou uma reviravolta em minha “carreira de cineasta”. [...] Em outro tempo, acho que poderia ficar satisfeito filmando mulheres e gatos. Mas você nunca escolhe seu tempo.” (Tradução própria)

Referências

- ABEL, Richard. *Encyclopaedia of Early Cinema*. New York: Rotledge:2005.
- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- ALTER, Nora. *Contemporary Film Directors:Chris Marker*. Illinois: University of Illinois Press, 2006.
- BAZIN, André. “Letter from Siberia”. In: *Revista FilmComente* de julho/agosto de 2003.
- COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro cinema”. In: *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2007.

DOUHAIRE e RIVOIRE, Annick. Raro Marker, entrevista concedida ao Libération em 5/3/2003. In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). Catálogo Marker bricoleur multimídia. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

FERRO, Marc. “O império da imagem”. In: Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LINS, Consuelo. “O documentário entre a carta e o filme ensaio” In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). Catálogo Marker bricoleur multimídia. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

LUKÁCS, Georg. “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”. In: A alma e as formas. 1910.

MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). Catálogo Marker bricoleur multimídia. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

MARKER, Chris. Staring Back. Londres: The MIT Press, 2007.

POURVALI, Bamchade. Chris Marker. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

ROUD, Richard. “A Margem Esquerda”. In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). Catálogo Marker bricoleur multimídia. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

TENDLER, Silvio. “Prefácio”. In: A história vai ao cinema. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Obras examinadas

Le Bonheur (dir. Medvedkine, 1934)

Elegia a Alexandre (dir. Chris Marker, França, 1993).