

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
ESPECIALIZAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

O CINEMA DE CHRIS MARKER E OS MOVIMENTOS SOCIAIS DA SEGUNDA
METADE DO SÉC XX

Curitiba
2012

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

O CINEMA DE CHRIS MARKER E OS MOVIMENTOS SOCIAIS DA SEGUNDA
METADE DO SÉC XX

Monografia apresentada à Universidade Federal do
Paraná como requisito parcial à obtenção do título
de especialista em Sociologia Política.

Orientador: Nelson Rosário de Souza

Curitiba
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

O CINEMA DE CHRIS MARKER E OS MOVIMENTOS SOCIAIS DA SEGUNDA
METADE DO SÉC XX

Monografia aprovada em ____ / ____ / ____ para obtenção do título de especialista em
Sociologia Política.

Banca Examinadora:

Nome do Professor(a) Orientador(a)

Nome do Professor(a) de Monografia

Nome do Professor(a) Convidado(a)

AGRADECIMENTOS

Agradeço pelo apoio, amizade, carinho e contribuições para este trabalho:

Ao meu orientador e professor Nelson Rosário de Souza;

Aos amigos e companheiros de curso Adriana Pidoreski, Ana Maria Palma, Felipe Fontana, Grasiani Jacomini, Jorge, Patrícia Del Claro, Tibério e Lidiane Moreira;

Ao meu companheiro Arthur;

Aos meus pais Severino e Raquel.

RESUMO

Este trabalho é dedicado a analisar a abordagem feita sobre os movimentos sociais e ações coletivas das décadas de 1950, 1960 e 1970 no cinema do diretor francês Chris Marker, buscando, através da análise dos filmes, construir contatos entre a obra desse diretor e as teorias sobre os movimentos sociais. O texto é focado nos aspectos presentes principalmente nos filmes *Le fond de l'air est rouge* (1977) e *Sans Soleil* (1982).

ABSTRACT

This work is dedicated to analyze the representations and the approach about the social movements and collective actions of the 1950s, 1960s and 1970s in the cinema of French director Chris Marker, through the film analysis seeking to construct contacts between the cinema of this film director and theories about social movements. The text is mainly focused on the aspects present in the films “Le fond de l'air est rouge” (1977) and “Sans Soleil” (1982).

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo I - As mãos frágeis, impedidas e os movimentos sociais da década de 1950 e 1960 em <i>Le fond de l'air est rouge</i>	09
Capítulo II - Guiné Bissau, Cabo Verde, as mil memórias e uma transição em <i>Sans Soleil</i>	18
.....	18
Considerações finais.....	27
Referências Bibliográficas.....	28
Filmografia.....	30

INTRODUÇÃO

Este trabalho é dedicado a analisar a abordagem feita sobre os movimentos sociais e ações coletivas no cinema do diretor francês Chris Marker. O registro e a representação dos movimentos da segunda metade do século XX atravessam sua obra e oferecem uma visão original sobre as organizações, a partir da lógica que o autor defende de uma construção voltada para o que costuma ser ignorado sobre estas experiências, como a formação dos movimentos, o conflito de discursos e as memórias constituídas sobre eles.

Para muitos, vivemos este período de fratura e de transformação de uma espécie de estupor atordoado pelo vácuo ideológico que cria todo a comunicação de troca e as idéias recebidas pelos veículos de mídia. Capital, Estado, classes sociais, e relatórios operacionais, são os termos que não existem mais no debate público. Não há mais “todo o país” frente aos “desafios” que lhe coloca a “modernidade” - linguagem que serve de camuflagem para o dismantelamento deliberado de todo o aparato de proteção social e de produção nacional posto em cena desde o fim da guerra. Pensar a sociedade que nos formou, pensar suas transformações, o equilíbrio de forças que a atravessam, pensar e agir para resistir aos movimentos de dominação e de opressão que identificamos, a condição de poder abrir nossos olhos, este é o desafio de um cinema social, político de hoje. (HOARE, 2009, p.2) ¹

É importante destacar, como afirma Michael Hoare em texto para a revista *Cinéma & Société*, de que forma o cinema pode se voltar para certas questões contemporâneas que muitas vezes estão muito concentradas somente nos debates acadêmicos e de que maneira essa arte pode, singularmente, através das especificidades da linguagem cinematográfica, contribuir e constituir essas discussões.

A escolha por fazer essa abordagem através de *Le fond de l'air estou rouge* e *Sans Soleil* de Chris Marker é importante de ser explicitada pois são dois filmes que constantemente se voltam às imagens de arquivo dos movimentos sociais da segunda metade

¹Tradução livre do original: “Nous vivons, pour beaucoup d’entre nous, cette période de fracture et de transformation dans une espèce d’hébétude abasourdie, assommés par le vide idéologique que crée le tout communicationnel des échanges et des idées reçues véhiculés par les médias. Capital, état, classes sociales et rapports d’exploitation, ce sont des termes qui n’existent plus dans le débat public. Il n’y a que le “pays tout entier” face aux “défis” que lui pose la “modernité” – langage qui sert de camouflage pour le démantèlement délibéré de tout l’édifice de protection sociale et de production nationale mis en place depuis la fin de la guerre. Penser la société que nous formons, penser ses transformations, les rapports de force qui la traversent, penser et agir pour résister aux mouvements de domination et d’oppression que nous percevons, à condition de pouvoir ouvrir les yeux, voilà un des enjeux d’un cinéma social, politique d’aujourd’hui.”

do século XX. *Le fond de l'air est rouge* é um documentário que investiga através de uma variedade de documentos visuais, de registros feitos pelo próprio diretor, feitos por amigos, ou através dos chamados documentos de *found footage*, que são arquivos encontrados, a memória possível de ser construída sobre aquele período.

Sans Soleil é um filme sobre memória, desde a personalidade da convivência das lembranças como imagens, até a multiplicidade de memórias construídas a partir de experiências de luta coletivas, como os processos de independências de Guiné Bissau e Cabo Verde.

O trabalho é dedicado a fazer uma análise dos filme e, dessa forma, cruzar essas linhas históricas, cinematográficas, estéticas e sociológicas, aproximando Chris Marker do debate sobre os movimentos sociais, para entender de que forma as mobilizações sociais constituem uma concepção estética de criação cinematográfica e informam o processo de criação do diretor.

I

As mãos frágeis, impedidas e os movimentos sociais da década de 1950 e 1960 em *Le fond de l'air est rouge*

A obra de Chris Marker pode ser facilmente lida a partir da lógica do trabalho engajado, seja pela constância da temática dos movimentos sociais em seus filmes, seja pela contundência e envolvimento com que Marker assume algumas questões políticas em sua obra. Neste trabalho, pretendo analisar alguns caminhos do diretor, seus procedimentos, as linhas de ruptura e continuidade nessa temática, e a forma como o cineasta francês constrói uma estética a serviço de uma reflexão sobre os movimentos sociais do seu tempo, buscando expor questões e registros de forma a construir uma outra história desses eventos e experiências.

Le fond de l'air est rouge é um documentário construído a partir da montagem de um material bastante diverso de arquivos sobre os movimentos sociais e ações coletivas. Temos além das imagens de arquivo encontradas, filmes constituintes do debate e outros documentos que dialoguem e se confrontem com esses registros, buscando dar conta do sentido de um tempo, ou de explorar esse “fundo vermelho” que se espalhava pelo mundo na segunda metade do século XX.

Antes de entrarmos no filme, é importante entender o posicionamento de Chris Marker e como ele se coloca no debate. Neste início, ele já nos provoca sobre o lugar do político em sua obra e sobre a sua busca de compreensão dos diversos lugares de onde partem os indivíduos nesses movimentos coletivos.

Esta é uma boa oportunidade para eu me livrar deste rótulo. Muita gente acha que “engajado” significa “político”, e a política, a arte do compromisso (que é o que deveria ser 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. A política me interessa apenas na medida que carrega a marca da história no presente. Com uma curiosidade obsessiva (que eu identifico com alguns dos personagens de Kipling, com o Elephant-boy de “Just-so stories”, por sua curiosidade insaciável), eu continuo a perguntar: como as pessoas conseguem viver neste mundo? E vem daí a minha mania, de ver como as coisas são neste lugar ou naquele. Por muito tempo, aqueles que eram melhor posicionados para “ver o que estava acontecendo”, não tinham acesso aos meios para dar formas às suas percepções, e a percepção sem forma é enfadonha. Agora, de súbito,

esses meios estão acessíveis. (MARKER, 2009)

O certo é que mesmo que devamos partir dos filmes e mesmo que aqui a intenção seja analisar sociologicamente e cinematograficamente a obra de Chris Marker e os eventos a que se volta, é interessante se voltar para o lugar de onde fala o autor, atentar para o que ele já sinaliza nessa sua declaração recente e que revela um balanço, um pensamento sobre como seu trabalho é concebido buscando um entendimento sobre “como as pessoas vivem nesse ou naquele lugar”, como este aspecto é norte tanto para ele quando para quem se volta a analisar a sua obra. E mais que isso, nos seus filmes dedicados aos movimentos sociais, o que parece lhe mobilizar é a forma como as pessoas se organizam para reivindicar algo nesse ou naquele lugar, nesse ou naquele tempo, e a maneira de conceber isso através das imagens e através do trabalho cinematográfico para entender e expor esses desejos e mobilizações. Marker mobiliza os recursos do cinema para construir sua minuciosa empreitada de reflexão sobre o seu tempo. Trata-se sim, de um de entendimento, mas antes disso, de um lugar de investigação e de um exercício de olhar os movimentos e as pessoas em que o cinema, através da montagem, ou das novas mídias, como faz em *Sans Soleil*, possibilitam “uma escrita da história à contrapelo”, como defendeu Walter Benjamin (1985, p.225), uma escrita original sobre a militância da segunda metade do século XX.

Chris Marker busca compreender as experiências das pessoas em lugares diferentes e em momentos diferentes da história e, felizmente, o seu cinema revela um entendimento da complexidade desse debruçar sobre experiências de luta, e demonstra isso com uma grande filmografia dedicada a essas questões. Este trabalho se concentra em uma pequena parte desses trabalhos que toca de forma diversa na questão dos movimentos sociais.

Não se trata aqui de fazer um apanhado de toda a teoria dos movimentos sociais para simplesmente encaixar o diretor, mas identificar aspectos dessas teorias possíveis de dialogar com o seu cinema e em que pontos a sua obra entra em contato com o debate. Se pensarmos, por exemplo, no trabalho de Alberto Melucci e a abordagem das rupturas na discussão sobre os movimentos sociais na década de 1970, podemos aproximá-lo do filme de Marker pelo fato do diretor se voltar, através das imagens de arquivos dessas ações coletivas da segunda metade do século, para tentar entender o que é continuidade e ruptura nessas organizações, no que nelas corresponde ao que se diz teoricamente, e na construção cinematográfica a partir do confronto de depoimentos, imagens de arquivo e da provocação sobre os registros desse período.

No meu entender, seguindo de perto as teorias dos anos 70, os movimentos devem ser examinados não à luz das aparências e da retórica, mas como sistemas de ação. Uma herança dos anos 70 é o que eu chamaria de “paradigma cético” em relação aos movimentos sociais, pelo qual entendo que não se compreende as ações coletivas como uma “coisa” e não se valoriza inteiramente o que os movimentos sociais dizem de si mesmos; tenta-se mais descobrir o sistema de relações internas e externas que constitui a ação. (MELUCCI, 1989, p. 51)

A forma como Melucci analisa os movimentos sociais permite uma aproximação com a abordagem de Chris Marker na sua obra. Como demonstra sua fala, e acima de tudo os filmes, o que temos é uma investigação dos desejos, dos interesses, das influências, permanências e rupturas que constituem um movimento, muito mais do que o discurso de quem compõe as organizações, ou o que convencionalmente se sabe sobre o movimento, interessa um confronto de discursos, uma convivência deles e imagens do passado que construam um novo. Em *Le fond de l'air est rouge*, o que vemos é essa convivência conflituosa que o autor compõe através da sua variedade de documentos e através da montagem deles feita de maneira a inquietar os saberes sobre a militância e sobre os posicionamentos naqueles eventos. Como, por exemplo, quando vemos no filme a fala impressionante e assustadora do piloto da força aérea americana, na ocasião da Guerra do Vietnã, em um close no avião, descrevendo em detalhes o que se dá com as pessoas quando atingidas por uma bomba de napalm (img. 1) prestes a lançar uma. Ou ainda quando vemos imagens de arquivo de executivos da bolsa americana gritando “bombardeiem Hanói!” no mesmo período. São arquivos encontrados, talvez rejeitados, que revelam um não dito, lacunas cruéis, e que da forma como



(img.1)

Marker monta, compõe uma contra-escrita provocativa sobre aqueles eventos a partir da forma como são apresentadas. Ou ainda, quando acompanhamos depoimentos de combatentes e teóricos em confronto com registros de imagens de guerrilha, possibilitando aproximações e distanciamentos das experiências de ação e do grande número de teorias sobre os modos de organização, proporcionando um olhar original sobre os movimentos em que vemos os grupos, em que vemos as idéias, a solidariedade que une, as aproximações e distanciamentos com o discurso falado e vivido (imgs. 2 e 3). Dessa forma, Marker também se posiciona, ele que sempre esteve com sua câmera ao lado dos movimentos sociais, como os de maio de 1968, os movimentos sindicais, os movimentos contra o Vietnã, ele coloca também seu trabalho de montagem à serviço disso. É esse o seu posicionamento diante das organizações e dos movimentos sociais do seu tempo, o de mexer e mobilizar os registros disponíveis, encontrados, filmados por ele, rejeitados, escondidos, de forma a contribuir com uma inquietação do que foi dito no período e contribuindo nesse modo de se voltar aos movimentos sociais e ações coletivas de que fala Melucci, entendendo o movimento não como “coisa”, mas a partir da dinâmica de desejos, investimentos, interesses e ações.



(imgs. 2 e 3)

Esses arquivos encontrados em que Marker trabalha em cima são os denominados arquivos de *found footage* e podem ser definidos como documentos fílmicos recuperados, re-trabalhados, ou ainda como uma “estética das ruínas”. (RUSSEL, 1999, p. 238) O uso do *found footage* por Marker faz parte do seu trabalho com essa diversidade de documentos que compõe tanto *Le fond de l'air est rouge* quanto *Sans Soleil*, do contato entre eles, e para que, dessa forma, seja possível desmontar saberes definidos sobre aquelas experiências, compor

essa “estética das ruínas”, do que ficou desses movimentos e tornar possível perceber, através das sutilezas, as mudanças, permanências, divergências, o que muitas vezes a história ou as teorias dos movimentos sociais ignora. Não se trata somente de lidar com os materiais como preciosidades e monumentalizá-los, é uma questão de montá-los de forma que explicitem uma relação entre os tempos verbais através das imagens, e que provoquem uma reflexão sobre o que foi e o que poderia ter sido.

Le fond de l'air est rouge parte das célebres imagens do filme de Sergei Eisenstein, *O Encouraçado Potemkin*, para demonstrar um aspecto dos movimentos sociais que interessa ao diretor – seus arquivos também englobam filmes clássicos como esse. Na tela vemos uma cena do filme de 1925 em que aparece a palavra “irmãos” isolada, e seguimos vendo as imagens de Maio de 1968, close de mãos levantadas em símbolos de paz e amor (img. 4) ou das mãos que seguram bandeiras. O ponto de partida de Marker então é esse senso coletivo de partilha de experiências de luta e o entendimento das motivações, desejos, e do sentido que



(img.4)

orienta ou desorienta as ações. As imagens que passamos a ver são de uma espécie de colagem de documentos diversos, filmados pelo diretor, filmado por outros, arquivos oficiais rejeitados ou escondidos, materiais que componham sua bricolagem sobre esse tempo, sobre os registros de um tempo e da composição da memória sobre ele.

Em *Le fond de l'air est rouge*, Marker passa por imagens desde os movimentos contra a guerra do Vietnã pelo mundo, arquivos do ponto de vista americano, como os já aqui citados, os movimentos de maio de 68 na França, à Revolução Cubana, às guerrilhas Venezuelanas. O contexto a que Marker se volta é principalmente o contexto da Guerra Fria, das zonas de influência americanas e soviéticas e das resistências pelo mundo. Essa

resistência e as estratégias de resistência interessam ao diretor e mobilizam recursos para refletir sobre como o cinema deve se comportar diante desses registros diversos. O trabalho cinematográfico de Chris Marker diante das explosões sociais do seu tempo é de questionar o seu papel como artista na construção de uma representação desse vivido. Como um cineasta deve se comportar e usar registros oficiais ou imagens de guerrilha/imagens de arquivos que tremem e são tão próximas a luta? Ou diante de arquivos encontrados, de forma que não fiquem por conta do passado, como já alertou Jacques Le Goff (1990, p.545). Estas questões estão nesses dois filmes aqui tratados, tanto em *Le fond* quanto em *Sans Soleil*. Em *Le fond* o enfoque é nas imagens de guerrilha latino americanas e em *Sans Soleil* as guerrilhas por independência africanas e os movimentos sociais japoneses, como o da construção do aeroporto em Narita na década de 1960 e que permanece até a década de 1980. Mas o foco é sempre o mesmo, construir uma contra-escrita sobre esses eventos, a partir da coleção de documentos, do olhar outro sobre os registros dessa segunda metade de século.

(...) O Terceiro Mundo agora se tornava o pilar central da esperança e fé dos que ainda acreditavam na revolução social. Representava a grande maioria dos seres humanos. Parecia um vulcão global prestes a entrar em erupção, um campo sísmico cujos tremores anunciavam os grandes terremotos futuros. (HOBSBAWN, 2001, p.424)

Le fond de l'air est rouge é constituído por essa chama esperançosa das experiências revolucionárias da década de 1950 e 60, mas deseja mais que mostrá-las, deseja, através de uma estética que compõe uma política refletir sobre o que fica desse vivido, sobre o que naquilo era inocência, ousadia, romantismo, e era também senso de coletividade, luta para unir desejos polifônicos.

A reflexão a longo prazo feita por Marker é estruturada pela articulação entre movimentos ocidentais e as lutas do Terceiro Mundo. Se ele contribui para lançar uma luz crítica sobre os eventos ocorridos no fim dos anos 60 e começo dos anos 70 em diferentes pontos do globo, o filme é natural filho desta época. Uma época que tentou redefinir as relações entre aqui e lá, entre o instante e seu porvir memorial, entre o sujeito – sujeito político mas

também sujeito criador – e a coletividade.² (DREYER, 2010, p. 48)

A primeira parte do filme é denominada “As mãos frágeis”. Vemos as mãos que levantam bandeiras, as mãos que gritam por justiça, os jovens nas ruas, e os jovens guerrilheiros nas matas. Não parece interessante para o diretor simplesmente louvar essas experiências e retratá-las a partir de uma perspectiva expositiva, é importante para ele inquietar as memórias e a história construída a partir desses eventos. A segunda parte trata das “Mãos cortadas”, impedidas, ou da forma como muitos daqueles movimentos foram estrangulados, sufocados, ou desiludidos pelo stalinismo. Vemos isso através do que se deu e de depoimentos sobre uma perspectiva de futuro sobre os movimentos de resistência pelo mundo. Voltamos a ver a tela preenchida pelo filme de Eisenstein e a palavra “Irmãos”, dessa vez entre as imagens que questionam e se perguntam sobre os rumos desses movimentos e o que desencadearam. A cartela do filme de Eisenstein, que antes estava ligada a um certo romantismo sobre os movimentos, na segunda parte compõe um questionamento, uma reflexão sobre rumos, sobre o que une e o que desmonta os grupos.

A revolução cubana era tudo: romance, heroísmo nas montanhas, ex-líderes estudantis com a desprendida generosidade de sua juventude – os mais velhos mal tinham passado dos trinta-, um pouco exultante, num paraíso turístico tropical pulsando com os ritmos da rumba. E o que era mais: podia ser saudada por toda a esquerda revolucionária. (...) Após algum tempo, Cuba passou a estimular a insurreição continental, exortada por Che Guevara, o defensor da revolução latino-americana e da criação de “dois, três, muitos Vietnãs”. Uma ideologia adequada foi fornecida por um brilhante jovem esquerdista francês (quem mais?), que sistematizou a idéia de que, num continente maduro para a revolução, só se precisavam importar pequenos grupos militantes armados para as montanhas adequadas e formar “focos” para a luta de libertação de massa. (HOBSBAWN, 2001, p. 427-428)

O filme se volta para esses contatos, para essas zonas de influência de mobilização e principalmente para esses encontros e distinções entre teóricos e experiência revolucionária prática. Essa costura do filme encontra essa abordagem de Eric Hobsbawn sobre o que nos movimentos era constituição no coletivo e o que em alguns deles foi muito mais inspiração ou

²Tradução livre da citação original: “La réflexion au long cours de Marker semble en effet structurée par l’articulation entre les mouvements occidentaux et les luttes du tiers-monde. S’il contribue à jeter une lumière critique sur les événements survenus à la fin des années 60 et au début des années 70 en différents points du globe, le film n’en est pas moins l’enfant naturel de cette époque. Une époque qui a tenté de redéfinir les rapports entre l’ici et l’ailleurs, entre l’instant et son devenir mémoriel, et entre le sujet – sujet politique mais aussi sujet créateur – et la collectivité.”

até invenção de intelectuais.

No filme vemos a convivência de imagens filmadas por Marker e filmadas por outros, o diretor dá voz aos líderes revolucionários, ouvimos Fidel Castro, Bravo da Venezuela, ouvimos seus depoimentos sobre as experiências de luta e em seguida vemos imagens, certamente imagens oficiais apropriadas por Marker do outro lado, dos líderes ditatoriais desses países. A colagem que faz Marker é fundamental no entendimento dos seus procedimentos de contra-escrita, de escrita de uma história outra, nessa montagem cinematográfica de documentos de forma que eles sejam inquietados e saiam do lugar de verdade sobre o passado que poderiam assumir, como muitas vezes ocorre com as imagens de arquivo.

O período dizia sobre o ressignificar de algumas destas questões de mobilização e representação, Marker está inscrito no debate e nos movimentos sociais daquele período. Participa e também escreve a história dos movimentos sociais do seu tempo. À medida que inquieta questões que atravessam a contemporaneidade, Chris Marker faz com que elas sejam discutidas através do que as imagens tem a dizer sobre elas. Qual o lugar da militância naquele período? De que se constituem os desejos destes que levantam suas mãos frágeis no pedido de paz e de justiça social? Ou ainda como nos questiona Paul Grant ao falar de *Le fond*: “A questão que *Le fond de l'air est rouge* nos deixa está relacionada a docilidade do objeto: Como podemos fazer dessa cacofonia poliocular o que nós queremos?” (GRANT, 2009) . Algo que diz sobre as possibilidades de dizer e significar esse território de tão variados desejos que são os movimentos sociais e os impulsos individuais unidos no coletivo. A imagem da “cacofonia poliocular” de Grant parece necessária para falar desta obra de Marker e do apanhado de vozes e desejos que ela deseja mostrar. Ou como afirmou Melucci, defendendo que os movimentos sociais devem ser entendidos nas sua complexidade que envolve solidariedade mas também conflito (2001).

A aproximação com Melucci não é a única possível para o cinema de Marker nas teorias dos movimentos sociais. Ele, assim como E. P. Thompson ao se debruçar sobre as organizações de classe (1987) e ao valorizar o conceito de experiência frente aos riscos de uma teoria que se distancie da vida (1981), se aproxima do desejo de entendimento da forma como os grupos ou classes de luta se constituem no cotidiano, se interessa por essas narrativas constituintes e que componham um registro dessa formação como classe, como grupo, ou como movimento social.

Não vejo a classe como estrutura, nem mesmo como uma categoria, mas como algo que ocorre efetivamente e cuja ocorrência pode ser demonstrada nas relações humanas (...) a noção de classe traz consigo a noção de relação histórica (...) A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses diferem (e geralmente se opõem dos seus).” (THOMPSON: 1987, P.9-10)

Marker não só acreditava nessa forma de constituição, como se dedicou para traz isso à tona, ao se juntar com operários para montar o *Grupo Medvedkine*, em que trabalhadores investigam a constituição do seu ofício e da luta no cotidiano, e registram suas experiências através do cinema. O resultado dessa organização pode ser visto no filme de 1968 “À bientôt j'espere” em que vemos depoimentos dos trabalhadores grevistas de Rodhiaceta na década de 1960 e em outras produções do grupo.

Em *Le fond de l'air est rouge*, o movimento que Chris Marker promove é de uma investigação cinematográfica da constituição e dos registros de movimento em um tempo, em três décadas de explosão de uma série de mobilizações pelo mundo, do contato dessas indignações e organizações, da América Latina à Europa e mais tarde à África e a consolidação dos seus processos de independência.

É preciso delicadeza para entender as rupturas e continuidades contidas nesses movimentos, suas contradições, suas influências e os modos de condicionar essa influência sobre os desejos coletivos. As imagens de Marker da forma como montadas, organizadas compõe com minúcia, cuidado e planejamento um conjunto que revela a complexidade desses contatos, desejos, interesses, desses ecos do passado e da forma como se concretizam nas ações coletivas pelo mundo.

II

Guiné Bissau, Cabo Verde, as mil memórias e uma transição em *Sans Soleil*

Sans soleil é um documentário ensaístico em que acompanhamos as experiências de uma viajante pelo mundo através de seus registros diversos desse percurso, costuradas por uma carta em que uma mulher narradora nos conta das impressões dele. Ele é Sandor Krasna, ou aquele que pode ser considerado mais um dos vários codinomes que o cineasta Chris Marker utiliza para se manter no anonimato e para se fragmentar através dos vários personagens que podem ser atribuídos a ele mesmo. O filme nos apresenta imagens diversas, heterogêneas, cotidianas e também imagens de mobilização e as impressões desse viajante que, como diz a certa altura no filme, segue em busca dos “extremos de sobrevivência”.

As imagens são esses registros de viagem e também caracterizadas por uma encenação da memória, ou por uma convivência mnemônica fragmentada de eventos, impressões, colagens e das reflexões sobre esse tempo contemporâneo em que o autor constrói uma polarização que vai do Japão à Guiné Bissau e dessa formas variadas de viver, sobreviver, e das experiências de luta nesses países. Marker não busca imagens óbvias sobre o vivido nos países. Segundo a carta que costura o filme: “Após dar voltas ao mundo só a banalidade me interessa. Eu a procurei nesta viagem como um caçador de recompensas” e seguimos, junto com o protagonista que não vemos, só sabemos as impressões, nessa busca pelos extremos através dos gestos, de imagens do cotidiano que componham um conjunto sobre esse tempo.

O que foi para humanidade no século XIX um acerto de contas com o espaço, seria no século XX um acerto de contas com o tempo, a coabitação do tempo, como diz um trecho da carta em *Sans Soleil*. Segundo alguns dos críticos que trataram deste filme na ocasião do seu lançamento, Chris Marker veio, com *Sans Soleil*, se acertar com a década de 60, seus ecos, e o que para o autor é permanência e ruptura daquele período. *Le fond de l'air est rouge* já demonstrava este interesse, quando Marker se voltou para imagens dos movimentos sociais da década de 60, lhe dando o sentido da leitura da década seguinte, com seu método de ressignificação e inquietação das imagens, atribuindo-lhe novos sentidos. Para a crítica, *Sans Soleil* vai de uma maturação deste desejo à impossibilidade de Marker em abandonar certos temas caros a sua geração.

Um dos autores que trata desta relação de Marker com os anos 60 é Yann Lardeau em

seu texto sobre *Sans Soleil* para *Cahiers du Cinema* em 1983. O texto de Lardeau é um dos que tenta entender de que forma esta obra de Marker revela uma reflexão pós 60 feita pelo diretor. Lardeau tem uma leitura do filme como uma maneira de lidar com a melancolia da falência ideológica pós 60, algo que é uma reflexão posterior àqueles anos, e no momento do lançamento de *Sans Soleil* é trazida à tona.

O último suspiro dos anos 60. Dois contextos diferentes que interrogam o camera-man sobre sua prática profissional, seu desejo de deixar a guerra, a macro-política para não tratar mais da banalidade dos rituais cotidianos. Mas Marker não pode deixar de ser sério. Ele filma muito bem e profundamente do que são feitas as contradições. Ela adoraria filmar o cotidiano, o banal, a sobrevivência ordinária, não a realidade da guerra, nem o teatro das lutas militantes, mas ele é incapaz, ele acaba caindo sempre nas mesmas imagens, as mesmas obsessões que há dez anos, as manifestações do aeroporto de Tóquio, o facismo, a essência da pequena burguesia de esquerda, o capital e os trabalhadores. (...) Apesar dos seus ensaios de vídeo, trata-se de uma obra de profunda melancolia dos anos 60, de um luto que não chega a resolver e que pode fazer notar seu deslocamento, seu atraso, relativo a plasticidade social da geração contestadora dos anos 60. (LARDEAU, 1983, p. 60-1).³

Lardeau mostra aqui sua leitura da forma como Marker lidou com a passagem dos anos 60, e de como esta convivência das rupturas e permanências está presente em *Sans Soleil*, no método do seu cinema que poderia ser repensado, voltado ao banal, a micropolítica, do desejo de se voltar ao cotidiano, e a impossibilidade de se desvincular dos grandes temas. Lardeau acredita que Marker não consegue se desvincular dos grandes temas por mais que tente se voltar a outros aspectos. Apesar de que a forma como Marker se volta para as reminiscências da década de 60 não é previsível, não é feita através de um discurso entre certos e errados, ou de um tomada de partido óbvia. Marker se dedica sim ao banal com sua câmera, suas reflexões, e dessa forma, não larga do que orienta sua obra, se volta ao cotidiano à serviço daquelas inquietações, mas com o sentido das suas questões naquela temporalidade.

³ Tradução livre da citação original: « Le dernier souffle des années 60. Deux contexte différents qui interrogent le cameraman dans sa pratique professionnelle, son désir de laisser la guerre, le macro politique pour ne peindre plus le banalité des rituels quotidiens. Mais Marker ne peut pas s'empêcher d'être grave. Il filme très bien au fond la contradiction des laquelle il est pris. Il aimerait bien filmer le quotidien, le banal, la survie ordinaire, pas la réalité de la guerre, ni le theatre des luttés militantes, mais il en incapable, il retombe toujours sur les mêmes images, les mêmes obsessions qu'il y a dix ans, celles des manifestations de l'aéroport de Tokyo, le fascisme, l'essence petite bourgeoise du gauchisme, le capital et les ouvriers. (...) En dépit de ses essais vidéo, est l'oeuvre d'une profonde mélancolie des années 60, d'un deuil qui n'arrive pas à se résoudre et qui e peut que noter son décalage, son retard, par rapport à la plasticité sociale de la génération contestatrice des années 60. »

Lardeau problematiza em seu texto a forma como o diretor trata esta convivência de imagens do cotidiano, e como apesar do desejo de se voltar para isso não abandona os grandes temas, acaba por desembocar neles, pelo peso que eles representam para sua geração, e para ele como autor.

Em *Sans Soleil*, na sua busca pelos extremos de sobrevivência, a obra que é orientada geograficamente nessa ida do Japão à Guiné Bissau, se revela também um percurso que revela o seu tempo, ou esse acerto de conta do o tempo do autor. São lugares muito diferentes unidos pela vivência do viajante e pelo seu interesse pelas experiências de luta e pelas reminiscências delas no cotidiano, nos ecos das lutas sessentistas na contemporaneidade.

Desde a década de 1980, é possível constatar uma distância irônica e autorreflexiva da retórica revolucionária e nacionalista. A direita proclama o “fim da história” e o acesso universal ao capitalismo e à democracia, entendidos como parceiros inevitáveis. Na esquerda enquanto isso, um vocabulário revolucionário se viu ofuscado por uma nova linguagem de resistência, indicativa de uma crise nas narrativas totalizadoras e de uma divisão modificada de projeto emancipatório. Conceitos substantivos como “revolução” e “liberação” transmutaram-se em oposição fundamentalmente adjetiva: “contra-hegemônico”, “subversivo”, “antagonista”. Em lugar de uma macronarrativa da revolução, existe agora uma multiplicidade descentralizada de lutas “micropolíticas” localizadas. (STAM, 2003: 328)

Essa virada, que Robert Stam afirma se dar na década de 1980, é possível de ser notada em *Sans soleil*, nessa re-orientação informada pelas atualizações do debate. Marker, que é fortemente influenciado pelo debate da esquerda, e pelo marxismo materialista, em *Sans Soleil* se reinventa na discussão usando ferramentas dela e subvertendo-as, algo que se revela principalmente na relação que estabelece com o tempo, como subverte esta relação. O tempo para Marker em *Sans Soleil* não é teleológico como materialismo histórico previa, é fragmentário, imprevisível, e contraria as expectativas e o que se espera principalmente após significantes experiências revolucionárias, como é o caso do movimento por independência de Guiné Bissau e Cabo Verde. O filme é um esforço de, através de uma reflexão sobre as memórias e as imagens que não largam, entender essas linhas de continuidade e de ruptura nos aspectos que vão do pessoal ao coletivo. Apesar de *Sans Soleil* revelar muitas questões já tratadas no trabalho de Marker até aquele momento, do uso das imagens de arquivos, das apropriações, das montagens questionadoras dos documentos, algo presente também em *Le fond de l'air est rouge*, como vimos neste trabalho, aqui ele radicaliza ao levar sua montagem

para uma dimensão bastante pessoal da memória, costurando o percurso por uma experiência de viagem e uma experiência com esse tempo, com as lutas coletivas contemporâneas. A memória se torna recurso para o diretor lidar com as mudanças e permanências sem os artificialismos de um discurso que deseja abarcar e reconstituir experiências. Em *Sans Soleil*, ele precisa do que na memória é incompleto, frágil, múltiplo, e não por isso menos poderoso, para lidar com o que passa e o que não passa, ou com as questões que ele teima em não largar e que ele repensa e expõe através de uma nova estética no filme. Há em *Sans Soleil* uma discussão sobre o método para se voltar aos temas caros de sua geração, às ações coletivas, que como vimos analisando *Le fond de l'air est rouge*, é um tema constituinte de obra do diretor, mas os anos 80 lhe provocam sobre as novas possibilidades de abordagem da temática e de novas estratégias para fazê-lo.

A parte do filme que nos dedicamos aqui para tratar dessa experiência com os movimentos sociais e organizações coletivas da década de 1960 e 1970 é a que mostra quando o viajante vai a Guiné Bissau e Cabo Verde tratar dos processos revolucionários por independência nesses países, do período de transição para a democracia, das memórias constituídas sobre esses eventos e da história contada ou não contada sobre eles. O viajante segue por Guiné Bissau enquanto ouvimos canções de Cabo Verde. A montagem das imagens junto às canções deseja dar sentido a união sonhada pelo líder Amílcar Cabral no processo de Independência destes dois países, em que foi vista a inédita conquista através de um partido binacional, o PAIGC.

Em outras palavras, a independência de Cabo Verde só foi possível graças à luta armada desencadeada em território guineense. A contestação política desencadeada nas ilhas de Cabo Verde era por si só insuficiente para que Portugal reconhecesse a independência do arquipélago. A independência, tanto da Guiné quanto de Cabo Verde, deve ser vista como uma vitória do PAIGC que, quer por meios diplomáticos, quer pela luta de guerrilha, obrigou o governo português a reconhecer a independência dos dois países. (ÉVORA, 2004, p.56)

O contexto vivido por esses países era este. Essa experiência revolucionária inédita, as expectativas, a transição.

Seria possível comparar os processos de transição ocorridos na África com os ocorridos na América Latina? Até que ponto os processos de transição na África seriam peculiares? A transição é garantia de democratização? (ÉVORA, 2004, p.18)

Marker se interessa por essa transição e por essa falta de garantias da revolução que liga esta a outras experiências de luta. Guiné Bissau e Cabo Verde são para ele a possibilidade de tratar da não-teleologia nos processos revolucionários, e o diretor compõe isso através de uma construção que chame a atenção para o que nesses processos não é previsível e por isso deve ser um tema constantemente retomado através de imagens registradas e revistas. Para tratar disso ele não nos leva a imagens óbvias daquele depois revolucionário, nos leva até registros da revolução até imagens que não remetem a um triunfo, ou a euforia revolucionária. O filme é da década de 1980 e Marker vai nessa época a região filmar o depois desses eventos revolucionários que costuma ser pouco filmado, tratado e discutido, como se questionasse junto a Roselma Évora sobre as garantias dessa transição, sobre como ela teria se dado. As imagens seguem incertas enquanto acompanham os movimentos das pessoas, do abandono, imagens desta “África difícil de reconhecer nessa névoa de chumbo” como que numa busca de compreensão do que se deu após este processo revolucionário.

O golpe de oficiais radicais que revolucionou Portugal foi engendrado nas longas e frustrantes guerras contra guerrilhas de libertação colonial na África, que o exército português vinha travando desde inícios da década de 1960, sem maiores problemas, a não ser na pequena colônia de Guiné-Bissau, onde talvez o mais hábil de todos os líderes libertadores africanos, Amílcar Cabral, os levara a um impasse no fim daquela década. Os movimentos de guerrilha africanos haviam se multiplicado na década de 60, após o conflito do Congo e o endurecimento da política de apartheid sul-africana (a criação dos “lares nacionais”; o massacre de Sharpeville), mas sem sucesso significativo, além de enfraquecidos por rivalidades intertribais e sino-soviéticas. (HOBSBAWN, 2001, p.436-437)

Marker se dedica a estes eventos procurando mostrar o que não costuma ser tratado, o depois, as articulações, os múltiplos interesses e desejos. Imagens que dificilmente seriam ligadas ao triunfo da independência e que, para Marker, precisam ser vistas e é preciso se voltar a esta história não contada. As imagens do viajante provocam sobre o que foi visto, contado e refletido sobre este processo, sobre as vidas das pessoas neste depois. Vemos seus rostos, homens e mulheres em filas, entre promessas e expectativas (imgs. 5 e 6) . Quando estas expectativas e sonhos foram tratados? Em que linhas da História estiveram? O fazer histórico é a todo instante provocado, sobre o que ele tem se voltado, e como se relaciona com as múltiplas memórias destes eventos. E ainda, somos provocados sobre questões do

movimento que também costumam ser pouco discutidas, sobre o que no movimento de independência não era consenso, não era fechado e sobre seu processo de esfacelamento. Através da montagem ele expõe aspectos como o golpe dado no governo do irmão de Amílcar, Luiz Cabral, presidente no pós revolução, pelo comandante Nino, combatente do movimento por independência.



(imgs.5 e 6)

Ele me escreveu dizendo que “ sobre as imagens de Guiné Bissau deveria se colocar uma musica de Cabo Verde, como contribuição à unidade sonhada por Amílcar Cabral. Por que um país tão pobre e tão pequeno interessaria ao resto do mundo? Eles fizeram o que foi possível, eles se libertaram, expulsaram os portugueses, traumatizaram o exército português a ponto de esse iniciar o movimento que derrubou a ditadura e fazer crer em uma nova revolução européia. Quem se lembra de tudo isso? A História joga pela janela suas garrafas vazias.⁴

O movimento que Marker faz para tratar destas questões é de voltar aos lugares que façam parte destas experiências, como retorno ao cais de Pidijiguti, onde em 1959 a luta por independência começou. Ou o retorno ao rio, através de imagens de arquivos que mostram Amílcar Cabral se despedindo pouco antes de ser morto. Este ir e vir é um modo melancólico de trazer à tona junto às imagens do período de esperança, o depois que não veio, e com isso demonstrar estas linhas que a História não lidou, do modo como uma experiência revolucionária tão comovente, que teria mobilizado até o exército português a fazer o mesmo em seu país, descamba para uma situação tão complexa, triste e imprevista.

⁴ Trecho da carta em *Sans Soleil*.

Mas os problemas continuaram e continuaram. São pouco excitantes para o romantismo revolucionário: trabalhar, produzir, distribuir, vencer o esgotamento sobre a Guerra, as tentações do poder e do privilégio. Mas a história só é amarga para os que a querem doce.

O modo como Marker lida com estas imagens de Bissau provoca sobre uma história que não é possível de prever, de que não há um modo que as coisas devam acontecer. Ela não só não é previsível, mas pelo contrário, penaliza os que lutam para melhorá-la. Resta ao viajante se voltar a estas linhas imprevistas. Enquanto acompanhamos as imagens de arquivo das lutas pela independência lideradas por Cabral, vemos imagens mais recentes na região, como se Chris Marker constituísse uma memória daqueles eventos e da contemporaneidade, como uma forma de escrita outra de história possível, uma outra história que não “jogue pela janela suas garrafas vazias”, em que a memória não seja tratada como um bloco.

No filme, o rio mostrado em cores indica o caminho a seguir. Vemos em seguida uma imagem de arquivo do mesmo rio onde Amílcar Cabral se despedira pouco antes de ser morto em 1973, devido às divergências dentro do próprio grupo revolucionário sobre esta unidade desejada entre Bissau e Cabo Verde, justo esta unidade que Marker faz referência no início ao tratar das imagens juntos as canções. Vemos Cabral dar adeus ao rio, seguida da volta da imagem colorida, em que seu irmão, Luiz Cabral, faz o mesmo gesto naquela ocasião em que era presidente. “Marker vai perseguir o enigma da repetição na história, do mundo, do documentário como uma história verdadeira (constantemente renovada e reinventada) e de uma geografia imaginária (mas possível).” (NINEY,2002, p.103). Marker volta às imagens de arquivo, imagens de guerrilha, imagens trêmulas. “Por que algumas imagens tremem?” questionou em *Le fond de l'air est rouge* (1977). É possível comparar o ato de fazer um filme com a atividade na guerrilha? Como ele questiona no filme. Aqui o viajante se constrange de fazê-lo, tamanho o feito dos revolucionários de Cabo Verde e Guiné Bissau. As câmeras tremem quando se voltam a estes movimentos difíceis de registrar, a estes instantes decisivos da luta.

Marker lida com esses documentos encontrados não como monumentos, mas como pontos de contato com o contemporâneo, para tratar da passagem do tempo, e afastar os registros dos redutos de verdade. “Cineastas do *found footage* jogam com as margens, com obscuridade das cenas efêmeras em si ou com os significados da contracultura escavados” (ZRYD, 2003, p.41-42) Assim são as imagens de arquivo da ocasião da guerrilha por

independência, imagens que tremem, acompanham a luta de perto e proporcionam um contato com aquela experiência. Essas imagens de guerrilha são justapostas, intercaladas entre imagens recentes dos remanescentes da luta, como que na tentativa de revelar o que passagem do tempo traz a elas, se correspondem às expectativas depositadas naquele início.

Em *Sans Soleil* vemos sempre a convivência de dois tempos através da montagem das imagens, o que demonstra a necessidade do tempo para que as imagens ganhem certo sentido, como na imagem da cena da condecoração do Comandante Nino por Luís Cabral, que só pode ser entendida a partir de uma perspectiva do tempo, de um tempo dado a ela, em que saberemos que este homem que chora dará um golpe em Luís e tomará o poder, e a imagem que revelava uma emoção, revela um descontentamento, as diferenças e dissabores pós revolucionários.

A multiplicidade dessas vivências, as diferentes expectativas e desejos que constituem ou mesmo desmantelam um senso coletivo são importantes para Marker na concepção de *Sans Soleil*, para entender esses diversos interesses, essa transição, a humanidade dos gestos, a imprevisibilidade da história que contraria uma teleologia que poderia lhe informar mas ele deseja discutir, deseja inquietar esses caminhos difíceis de prever através da sua montagem, da ressignificação das imagens e de uma construção que dê conta do que não costuma menos tratado e fundamental para entender como os movimentos sociais e ações coletivas se constituem.

Ainda em *Sans Soleil*, acompanhamos um outro movimento de retorno a um lugar de luta fundamental no entendimento da relação do diretor com a década de 1960 e as rupturas e continuidades desse movimento. Ele vai até Narita, no Japão, onde a população se mobilizou contra a instalação do aeroporto em sua região, e ainda luta, essas continuidades de luta da década de 1960 são fundamentais para o diretor, tratam-se das mesmas pessoas naquela região, a mesma questão reivindicada, mas que nesse retorno, devido à passagem do tempo, não são mais as mesmas. Quando trata das questões de Narita, usando seus registros passados e recentes em que entre as permanências está as pessoas na luta e a ruptura o próprio aeroporto que sim, foi construído, Marker explora os aspectos dos movimentos sociais de solidariedade, continuidade, de união na diferença em que vemos imagens de jovens e remanescentes daquela mobilização em imagens modificadas, tingidas pelo autor para que não fiquem por conta do passado, para que não sejam lugar de verdade, mas de reflexão.

O filme é costurado por essas idas e pelos retornos. Para Marker, é como se sempre faltasse um retorno para que seja possível ver o que é menos previsível nas lutas e ações

coletivas, é preciso se aproximar e fazer um trabalho que avalie não só as ações mas o que a passagem do tempo acrescenta sobre elas, contribui na sua constituição ou até mesmo no seu desmantelamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa abordagem nos permite fazer algumas considerações finais importantes sobre o cinema de Chris Marker voltado para os movimentos sociais e para as experiências militantes da segunda metade do século XX. Primeiro, é importante perceber os dois momentos trabalhados nos filmes. O primeiro, em *Le fond de l'air est rouge*, com os eventos ainda recentes da década de 1950 e 1960, Marker faz uma investigação desse ar vermelho e dos contatos pelo mundo desses interesses revolucionários e rebeldes. Para ele, não bastou mostrá-los, elogiá-los, evidenciá-los, apesar do seu constante contato e envolvimento. O interessante no seu olhar sobre essas ações coletivas é utilizar os recursos do cinema numa investigação de discursos, de disputa de discursos através da montagem e de uma reescrita daquelas experiências. Esse cinema feito através da montagem de arquivos encontrados, imagens filmadas pelo diretor, é a possibilidade de discutir uma série de questões que constituem o debate sobre os movimentos sociais como as tensões entre aspectos teóricos e práticos nas organizações. O cinema de Chris Marker sempre questiona documentos. Nenhuma imagem de arquivo no seu cinema é dada, junto com ela devem estar sempre expostas as circunstâncias de sua produção, ou através da montagem, as imagens devem revelar contra discursos, provocações sobre o que costuma ser dito sobre seu tempo.

Em *Sans Soleil*, ele deseja fazer um balanço. Como se voltar aos temas que não largam? Para Marker, é preciso retomar certos temas e retrabalhá-los, rediscuti-los e perceber como o tempo age sobre eles, e faz isso no filme principalmente através da montagem e da memória, do que nela é diverso, múltiplo, do que nela acrescenta a complexidade necessária numa investigação sobre os movimentos sociais e ações coletivas, sobre os desejos, interesses e questões contidas nessas mobilizações. A memória, sua multiplicidade, o modo como revela a passagem do tempo e os modos de representação disso através do cinema, são os recursos para Marker complexificar essas relações, os desejos individuais unidos no coletivo, os motivos da união, mobilização e os pontos de divergência na constituição dos movimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- BLUMLINGER, Christa. O imaginário da figura documentária: Sobre Level Five de Chris
- BOUQUET, Stephane . Chris Marker, dans le regard du chat. in: *Cahiers du Cinema* no. 522 (March 1998) p. 58-61
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. Artes de Fazer*. Petrópolis. Vozes, 1994
- DREYER, Sylvain. Autour de 1968, en France et ailleurs : Le Fond de l'air était rouge . In: *Image & Narrative*, Vol 11, No 1. 2010
- DUBOIS, Philippe. Théorème 6.: Recherches sur Chris Marker. Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- ÉVORA, Rosária. Cabo Verde – A abertura política e a transição para a democracia. Cidade de Praia. Spleen. 2004
- GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia, ou voyage à travers les médias*. Paris: L'Harmattan. 2001
- GOHN, Maria da Glória. *Teoria dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. 4 ed. São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. *Le documentaire, un autre Cinéma*. Nathan. Paris, 1995
- GRANT, PAUL. A Grin Without a Cat/Le Fond de l'air est rouge in: *Senses of Cinema*. 2009. Disponível em: < <http://www.sensesofcinema.com/2009/52/a-grin-without-a-cat-le-fond-de-lair-est-rouge/>> Acessado em maio de 2012.
- GRÉLIER, Robert. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa. Horizonte, 1986.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo. Companhia das letras, 1995.
- HOARE, Michael. Pourquoi faut-il une revue sur le cinéma et les mouvements sociaux ? in: *Cinéma & société*. N°1 – mai 2009. p.2
- KEAR, Jonathan. The Clothing of Clio: Chris Marker's Poetics and the Politics of Representing History. in: *Film Studies* . No 6. 2005. 49-61
- LAMAÎTRE, Barbara. Sans Soleil, le travail de l'imaginaire. in: *Théorème 6.: Recherches sur Chris Marker*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2002

- LAMBERT, Arnaud. *Also Known as Chris Marker*. Le point du Jour. Vérone, 2008.
- LE GOFF, Jacques, 1924 História e memória . Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.
- LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories of the future*. Chicago University, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *O filme ensaio*. Concinnitas. Rio de Janeiro, 2003.
- _____. Entrevista dada ao jornal *Liberation* e publicada pelo jornal O Globo online em outubro de 2007.
- MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas*. Petrópolis, Vozes, 2001.
- MELUCCI, Alberto. Um objetivo para os Movimentos Sociais? Lua Nova, CEDEC, p.49-66, 1989.
- MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Catálogo Marker. bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2009
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005
- _____. *La representacion de la realidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1991
- NINEY, François. L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans. in: *Théorème 6.: Recherches sur Chris Marker*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2002
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham, NC and London: Duke University Press, 1999.
- SANTANA, Gilmar. O filme contextualizado – diálogos entre sociologia e cinema. In: RUA – Revista Universitária do Audiovisual. 2008. Disponível no endereço: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1365>. Acessado em Maio de 2012.
- _____. *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. Editora 34. São Paulo, 2005.
- THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. *A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.
- ZRYD, Michael. Found Footage: Film as a discursive Metahistory. In: *The Moving Image*, Volume 3, No 2, 2003. p. 40-61

FILMOGRAFIA

MARKER, Chris. 1968. À Bientôt J'espère. França. cor. 55 min..

MARKER, Chris. 1977 Le fond l'air est rouge. França. cor. 177 min..

MARKER, Chris. 1983. Sans Soleil. França. cor. 100 min.