



# A FICÇÃO DOCUMENTAL: Marker e a ficção da memória<sup>1</sup>

Jacques Rancière

*Partindo da análise do filme O túmulo de Alexandre, de Chris Marker, Jacques Rancière discute a ressignificação das imagens na construção de uma ficção histórica pelo cinema documentário.<sup>2</sup> O autor destaca, na poética de Marker, as relações de ressonância e dissonância entre os signos que levam ao entrelaçamento do próprio signo do cinema com a história do século 20.*

*O túmulo de Alexandre,<sup>3</sup> assim se intitula o filme de Chris Marker dedicado à memória do cineasta soviético Alexandre Medvedkine, nascido com o século<sup>4</sup> e morto na época da Perestroika. Falar em “memória” é, de imediato, estabelecer o paradoxo do filme. Ele não pode, de fato, assumir a tarefa de “conservar” a lembrança de um autor cujas obras não vimos e cujo nome nos é praticamente desconhecido. De resto, os compatriotas de Medvedkine não tiveram mais oportunidades do que nós de assistir a seus filmes. Consequentemente, não se trata de conservar uma memória, mas de criá-la. Desse modo, o enigma do título remete ao problema da natureza do gênero cinematográfico que chamamos de documentário. Isso nos permite, num atalho vertiginoso, ligar duas questões: o que é uma memória? O que é o documentário como gênero de ficção?*

Começemos por algumas evidências que, para alguns, ainda podem parecer paradoxais. Uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência. Dessa forma, a própria ideia de memória coletiva seria vazia de sentido. A memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos. O túmulo por excelência, a Grande Pirâmide, não guarda a memória de Quéops. Ele é essa memória. Provavelmente se dirá que tudo separa dois regimes de memória: de um lado, o dos poderosos governantes do passado – alguns dos quais só têm de real o cenário ou o material de suas sepulturas; do outro, o do mundo contemporâneo, que não cessa, inversamente, de registrar os testemunhos de existências quaisquer e dos acontecimentos mais banais. Quando a informação é abundante, supõe-se que a memória

DOCUMENTARY FICTION: MARKER AND THE FICTION OF MEMORY | *Based on the analysis of Chris Marker's movie Le Tombeau d'Alexandre, aka The Last Bolshevik, Jacques Rancière discusses the resignification of images in building historic fiction through documentary cinema. The author highlights in Marker's poetry the relations of resonance and dissonance between the signs leading to the entrelacement of the cinema's own sign with 20<sup>th</sup>-century history.* | Fiction, memory, documentary cinema, 20<sup>th</sup> century, image.

ficção

memória

cinema

documentário

século 20

imagem

*Alexandre Medvedkine  
Frame do filme  
Le tombeau d'Alexandre,  
de Chris Marker  
Captura de tela*

transborde. Ora, as circunstâncias nos mostram que isso não acontece. A informação não é a memória. Ela não se acumula para a memória, ela trabalha em seu próprio benefício. E seu interesse é que tudo seja esquecido imediatamente, de modo que só se afirme a verdade abstrata do presente e que ela, a informação, assegure sua potência como a única adequada a esta verdade. Quanto mais os fatos abundam, mais se evidencia sua indiferente semelhança. Mais se desenvolve, também, a capacidade de fazer de sua interminável justaposição uma impossibilidade de concluir, uma impossibilidade de neles ler o sentido de *uma* história. Para se negar o que aconteceu, como os negacionistas<sup>5</sup> nos mostram na prática, não há a necessidade de negar muitos fatos; é suficiente omitir a relação que há entre eles e que lhes oferece consistência histórica. O reino do presente da informação rejeita como fora da realidade aquilo que não participa do processo homogêneo e indiferente de sua autoapresentação. Ele não se satisfaz em rejeitar imediatamente tudo no passado. Ele faz do próprio passado o tempo do duvidoso.

A memória, portanto, deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informações. Ela deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações, como o **σύστημα των πραγμάτων**,<sup>6</sup> o “arranjo de ações” mencionado em *Poética*, de Aristóteles, e que ele chama de *mýthos*.<sup>7</sup> não é o “mito” relacionado ao inconsciente coletivo, mas à fabula e à ficção. A memória é uma obra de ficção. A boa consciência histórica pode, aqui, denunciar novamente o paradoxo e opor a sua paciente busca da verdade às ficções da memória coletiva, que forjam os poderes em geral e os poderes totalitários em particular. Mas a “ficção”, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática dos

meios de arte para construir um “sistema” de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade cotidiana ou de documentos de arquivos sobre acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Ele não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender. O filme documentário, portanto, pode isolar o trabalho artístico da ficção dissociando-o daquilo que a ele facilmente se identifica: a produção imaginária de verossimilhança e de efeitos do real. Ele pode levar o trabalho artístico a sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos. “A ação começa hoje em Chelmo”: a provocante frase com que Claude Lanzmann inicia *Shoah*<sup>8</sup> resume bem essa ideia de ficção. O esquecido, o negado ou o ignorado que as ficções de memória querem certificar opõem-se a esse “real da ficção” que assegura o reconhecimento em espelho entre os espectadores da sala de cinema e as figuras da tela, e entre as figuras da tela e aquelas do imaginário social. Contrária a essa tendência a reduzir a invenção ficcional aos estereótipos do imaginário social, a ficção de uma memória se instala na distância que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus “documentos”. O cinema “documentário” é uma modalidade de ficção ao mesmo tempo mais homogênea e mais complexa. Mais homogênea porque aquele que concebe a ideia do filme é também aquele que o realiza. Mais complexa já que geralmente encadeia ou entrelaça séries de imagens heterogêneas. Desse modo, *O túmulo de Alexandre* encadeia cenas filmadas na Rússia de hoje, depoimentos de entrevistados, atualidades de outrora, fragmentos de filmes da época – de autores

e destinações diversas, desde *O encouraçado Potemkin*<sup>9</sup> aos filmes de propaganda stalinista, passando pelos filmes do próprio Medvedkine –, todos reintegrados em outra trama e eventualmente conectados por imagens virtuais.

Com esses documentos reais, escrupulosamente tratados com intenção de verdade, Marker produz uma obra cujo teor ficcional ou poético é – fora qualquer julgamento de valor – incomparavelmente superior ao mais espetacular dos filmes-catástrofe. *O túmulo de Alexandre* não é a lápide que cobre o corpo de Alexandre Medvedkine. Também não é uma simples metáfora para avaliar a vida de um cineasta militante e, por seu intermédio, fazer o balanço do sonho e do pesadelo soviéticos. Sem dúvida, o túmulo de Alexandre também possui valor de metonímia para nos falar de outro túmulo que simboliza a esperança sepultada, a saber, o mausoléu de Lênin. Mas é precisamente por opção “ficcional” que este último não é representado aqui, e é ‘metonimizado’, por sua vez, por essa cabeça abatida em torno da qual comemoram os ativistas reunidos contra o governo comunista no verão de 1991<sup>10</sup> e sobre a qual, em seguida, as crianças brincarão sem cerimônia: essa cabeça de colosso faraônico com enormes olhos interrogadores é de Felix Djerzinski, o homem que Lênin, dizia-se recentemente, havia nomeado chefe da polícia política porque, como todo polonês, provara demasiadamente em sua carne os horrores da polícia czarista e portanto jamais recriaria uma polícia com essa imagem...

Um túmulo não é uma pedra. Também não é uma metáfora. É um poema, como se escrevia no Renascimento, e cuja tradição Mallarmé<sup>11</sup> retomou. Ou, ainda, uma peça de música em homenagem a outro músico, como se compunha na época de Couperin ou de Marin Marais<sup>12</sup> – tradição revivida por Ravel. *O túmulo de Alexandre* é um documento sobre a Rússia de nosso século porque é um túmulo nesse sentido poético ou musical, uma ho-



menagem artística a um artista. Mas é também um poema que responde a uma poética específica. Ora, há duas grandes poéticas, suscetíveis, aliás, de se subdividirem e, eventualmente, se entrecruzarem. A clássica, aristotélica, é uma poética da ação e da representação. Nela, o centro do poema é constituído pela “representação de homens que agem”, ou seja, pela encenação do texto por um ou mais atores que expõem ou mimetizam uma sequência de ações ocorrida aos personagens segundo a lógica que faz coincidir o desenvolvimento da ação com uma mudança de sorte ou de saber de seus personagens. A essa poética da ação, do personagem e do discurso, a era romântica opôs uma poética dos signos: o que faz a história não é mais o encadeamento causal de ações “segundo a necessidade ou a verossimilhança” teorizada por Aristóteles, mas o poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido da obra. Em primeiro lugar, há o poder de expressão pelo qual uma frase, uma imagem, um episódio, uma impressão isolam-se para apresentar, a si próprios, a potência de sentido – ou de ausência de sentido – de um todo. Em seguida, há o poder de correspondência em que diferentes regimes de signos entram em ressonância ou em dissonância. É ainda o poder de transformação pelo qual uma combinação de signos se fixa em um objeto opaco, ou se manifesta em uma forma de vida significativa. Finalmente, é a potência de reflexão em que uma combinação se torna a potência de interpretação de outra ou, ao contrário, deixa-se por ela interpretar. A combinação

Frame do filme  
Le tombeau d'Alexandre,  
de Chris Marker  
Captura de tela

ideal dessas potências foi formulada na ideia schlegeliana do “poema do poema”: o poema que pretende levar a uma potência superior uma poeticidade já presente na vida da linguagem, o espírito de uma comunidade ou mesmo as dobras e estrias da matéria mineral. Desse modo, a poética romântica se desenrola entre dois polos: ela afirma simultaneamente a potência de enunciação inerente a todas as coisas mudas e o poder infinito de o poema se multiplicar ao multiplicar suas formas de enunciação e seus níveis de significação.

Ao mesmo tempo, ela complica o regime de verdade da obra. A poética clássica constrói uma trama cujo valor de verdade decorre de um sistema de conveniências e de verossimilhança que pressupõe, ele mesmo, a objetivação de um espaço-tempo específico de ficção. E é essa objetividade de ficção que arruina o herói romântico por excelência, Dom Quixote, quando ele quebra as marionetes de mestre Pedro. À separação entre atividades sérias e lúdicas, ele opõe a obrigação de coincidir o Livro com o mundo, o que, antes de ser o desatino de um leitor de romances, é o desatino da cruz cristã. A poética romântica substitui o espaço objetivado da ficção por um espaço indeterminado de escritura: de um lado, este se dá como indiscernível de uma “realidade” feita de “coisas” ou de impressões que são elas mesmas signos que falam por si; de outro, ao contrário, ele se dá como o espaço de um trabalho de construção infinita, próprio para elaborar, por seus arcabouços, seus labirintos ou seus desníveis, o equivalente a uma realidade sempre muda.

Arte moderna por excelência, o cinema é a arte que, mais do que qualquer outra, ou sofre o conflito, ou experimenta a combinação das duas poéticas. Combinação do olhar do artista que decide e do olhar mecânico que registra, combinação de imagens construídas e de imagens submetidas, geralmente ele faz desse duplo poder um simples instrumento de ilustração a serviço de um sucedâneo

da poética clássica. Inversamente, porém, o cinema é a arte que pode elevar a sua maior potência o duplo recurso da impressão muda que fala e da montagem, que calcula as potências de significação e os valores de verdade. E o cinema “documentário”, desembaraçado por sua própria vocação para o “real” das normas clássicas de conveniência e de verossimilhança, pode, mais do que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis. Ele pode unir o poder da impressão, o poder de enunciação que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem – em um sentido amplo, não técnico, do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão. O cinema-verdade e o cinema dialético – o trem de Dziga Vertov<sup>13</sup> que passa sobre o operador deitado nos trilhos e o carrinho de bebê do *Encouraçado Potemkin* que desce com implacável lentidão as célebres escadarias de Odessa – são as duas faces de uma mesma poética. Poeta do poema cinematográfico, Marker os recoloca em cena. Ao combinar os planos do *Encouraçado Potemkin* com os planos dos passantes que hoje descem as mesmas escadas, ele nos faz sentir o extraordinário artifício da câmera lenta eisensteiniana que dramatiza em sete minutos a descida em grande velocidade de uma escada – que um passante normal desceria em 90 segundos. Mas ele também nos mostra a infinita diferença entre esse artifício da arte que pontua um momento histórico e os artifícios da propaganda que nos apresenta um amistoso sócia de Stalin colocando seu nariz no motor em pane de um trator. A precipitação desacelerada do movimento, operada por Eisenstein, participa de uma série de operações sobre o espaço e o tempo, o grande e o pequeno, o alto e o baixo, o comum e o

singular. Ela participa de um sistema de figuras que constroem o espaço-tempo da Revolução. Desse modo, a ficção de Eisenstein é uma ficção produtora de história. O sócia de Stalin é apenas um sócia de Stalin, uma ficção do poder.

Entre as imagens do presente, as ficções da arte soviética e as do poder stalinista, existe, portanto, um diálogo de sombras que organiza as seis “cartas” endereçadas no presente por Chris Marker ao falecido Alexandre Medvedkine. Às vezes, como nessa reencenação da emblemática sequência do emblemático filme da Revolução, ele coloca na prosa do presente as imagens do passado. Às vezes, inversamente, parte da tal “coisa vista”, de hoje, para a história do imaginário de um povo. Em uma igreja de Moscou, a câmera fixou imagens que “falam por si”: uma celebração religiosa, idênticas àquelas do passado pela pompa e cerimônia dos ornamentos, pela fumaça dos incensos e pela devoção das eternas *babuskas*. Mas ela também se detém num rosto qualquer, um velho homem, que não é exatamente um velho devoto comum: entre a assistência, há um homem que possui, como Alexandre Medvedkine, a idade do século e cujo nome, como o seu, sem dúvida não “diz” nada ao espectador ocidental: o tenor Ivan Kozlovski.<sup>14</sup> Essa permanência sobre um rosto que não se reexaminará mais opera, entretanto, duas coisas simultaneamente: ela coloca o passado comunista e o presente pós-comunista na mesma trama de uma história mais antiga, aquela que gerou as grandes óperas do repertório nacional. Mas ela também devolve a Medvedkine um duplo – quando desenha furtivamente um díptico essencial à construção da “ficção de Alexandre”.

De fato, tudo opõe essas duas figuras. Medvedkine atravessou sua vida, seu século, na empreitada de fazer desse século e da terra soviética o tempo e o lugar da encarnação da palavra de Marx. E ele os atravessou fazendo filmes comunistas, devotados ao regime e a seus dirigentes – que, no entanto, não

permitiram que o povo soviético visse. Ele inventou o cine-trem<sup>15</sup> para entrar nos colchozes<sup>16</sup> e nas minas, filmar a obra e as condições de vida dos trabalhadores ou os debates de seus representantes, e imediatamente mostrar-lhes sua obra e suas falhas. E ele conseguiu isso com excelência: essas implacáveis imagens de alojamentos abandonados, de campos de árvores mortas e de comitês de burocratas foram rapidamente repousar em arquivos nos quais só agora pesquisadores começam a encontrá-las. Em seguida, ele colocou sua verve cômica e surrealista de *Felicidade*<sup>17</sup> a serviço da política de coletivização agrária. Mas o escárnio das autoridades, sacerdotes e *koulaks*<sup>18</sup> ia além de sua possível utilização para ilustrar uma “ideologia”<sup>19</sup> qualquer, e o filme não foi lançado. Ele ainda comemorou, em *Nova Moscou*,<sup>20</sup> o urbanismo oficial. O que, no entanto, o levou a se divertir à custa dos arquitetos com uma montagem de trás para a frente, que nos mostra a destruição dos novos edifícios e a reconstrução da Catedral do Salvador? O filme foi imediatamente interdito. Ele teve que renunciar aos seus e fazer os filmes dos outros, os filmes que qualquer um podia realizar para ilustrar a política oficial da época, celebrar os cortejos à glória de Stalin, denunciar o comunismo chinês ou elogiar, pouco antes de Chernobil, a ecologia soviética.

*Frame do filme  
A felicidade, de  
Alexandre Medvedkine  
Retirado do filme  
Le tombeau d'Alexandre,  
de Chris Marker  
Captura de tela*



Ivan Kozlovski passou o século e sua vida de outro modo. Ele cantou Tchaikovski, que já era amado na época dos czares e que Stalin preferia aos músicos da vanguarda comunista. Ele cantou Rimski-Korsakov e Moussorgski, e particularmente *Boris Godunov*,<sup>21</sup> composta a partir da obra do poeta russo por excelência, do poeta também ele amado pelo regime soviético, esse outro Alexandre que tinha por nome de família Pushkin. Nessa emblemática história do *tsarévitch*<sup>22</sup> assassinado e do sangrento usurpador deposto por um impostor, ele cantou o papel do Inocente e a profética cena final em que este chora, sobre a noite impenetrável, a dor e a fome que esperam o povo russo. Ele passou sua vida e seu século a refazer as fábulas do século 19 que nos antecipam cada revolução traída e cantam o sofrimento de um povo eternamente condenado à sujeição e ao engano. E ele o faz diante dos oficiais comunistas que não deixaram de preferir essas histórias e essas músicas às obras da vanguarda comunista. A permanência sobre seu rosto mudo não irá revelar apenas a furtiva contraimagem de outra vida no século soviético. Ela vai inscrever-se em uma ficção de memória que é o combate entre duas heranças: um século 20 que herda um século 19 em oposição a um outro. Certamente também esses dois “séculos” estão entrelaçados e desdobram, um e outro, suas metamorfoses, contradições e retrocessos próprios. E entre as duas imagens do cantor, entre o velho homem rezando na catedral e o lamento do Inocente no palco do Bolshoi, Marker inseriu não só uma história de padres ortodoxos – as sequências ferozmente anticlericais de *Felicidade* –, mas também outro encontro de séculos, de homens e de religiões: ele inseriu a memória da cavalaria vermelha, em que Medvedkine acompanha o judeu e futuro fusilado Isaac Babel<sup>23</sup> nas fileiras dos cossacos de Boudienny.

Desse modo, a identidade ficcional da vida de um cineasta comunista e a vida do século e da terra co-

munistas diferem completamente do fluxo de uma história linear, mesmo se as “cartas” a Alexandre Medvedkine sigam formalmente a ordem cronológica. A primeira nos fala da Rússia na época czarista, a segunda dos primeiros tempos soviéticos, a terceira das atividades de propagandista de Medvedkine com a epopeia do cine-trem, a quarta, através das desventuras de *Nova Moscou*, dos tempos do stalinismo triunfante, a quinta da morte de Medvedkine na época da Perestroika e do fim da URSS. Mas a primeira carta desregula previamente a cronologia quando põe todas as épocas juntas. Ela apresenta outra história de vida e morte, que a sexta esclarece quando nos oferece as imagens da verdadeira morte, da morte em vida de Alexandre Medvedkine filmando em 1939 as grandes celebrações stalinistas, com o título de *Jeunesse florissante*.<sup>24</sup> Desse modo, o filme se constrói no intervalo entre duas mortes, uma real e outra simbólica. E faz, de cada um de seus episódios, uma mistura específica de tempos. A polissemia do título já indica essa pluralização da memória e da ficção. Porque há pelo menos quatro Alexandres em um único nome. A visita ao túmulo de Medvedkine é efetivamente desviada para o espetáculo de uma multidão que, na lama do degelo, se apressa para cobrir de flores a sepultura de um Alexandre mais ilustre, o czar Alexandre III. Essa imagem, porém, como aquela das pompas religiosas de Moscou ou de Kiev, não é o mero equivalente visual de “Sociedade! Tudo restaurado!”<sup>25</sup> do poema de Rimbaud. A relação das duas sepulturas não é um simples sinônimo de esperança sepultada e de vingança do velho mundo. Ela codifica, desde o início, a estrutura narrativa do filme – que não realiza a passagem linear da Rússia czarista à revolução, e de sua degenerescência à restauração dos valores antigos, mas reúne três Rússias em nosso presente: a de Nicolau II, a soviética e a de hoje. Três Rússias que são também três eras da imagem: a Rússia czarista da fotografia e do desfile sem escrúpulos dos grandes diante dos pequenos; a Rússia soviética do cinema

e da batalha de imagens; a Rússia contemporânea do vídeo e da televisão.

Isso já estava implícito em uma das primeiras imagens do filme: na Petersburgo de 1913, os gestos autoritários de um oficial ordenando que o povo tire o chapéu à passagem da nobreza. É necessário compreender o que nos diz Marker quando pede para não esquecer “esse gordo que ordena aos pobres que saúdem os ricos”: não se trata, metaforicamente, de reter a imagem que ontem legitimou a opressão e que hoje poderia “desculpar” a revolução soviética. Trata-se, literalmente, de não esquecer, de pôr essa imagem dos grandes que desfilam diante dos pequenos ao lado de sua contraimagem, os grandes desfiles soviéticos dos pequenos declarados grandes – ginastas, crianças, colcozianos –, diante dos “camaradas” da tribuna oficial. Marker não se diverte em simplesmente pôr em desordem os sistemas temporais estabelecidos – a ordem cronológica simples ou os clássicos relatos em *flashback*. A estrutura narrativa constrói no presente uma memória que é o resultado do entrelaçamento das histórias de dois séculos. Isso está explícito na imagem de Ivan Kozlovski cantando o Inocente, no encontro com o terceiro Alexandre, Alexandre Sergueievitch Pushkin. Mas Alexandre é também, e sobretudo, o nome do conquistador por excelência, o nome do príncipe macedônio que, por subjugar a Grécia antiga, estendeu seus limites às fronteiras das terras habitadas e assim construiu sua imortalidade histórica. Também é, igualmente, o nome do morto ilustre cujo túmulo procura-se encontrar, em vão, há milênios: um “nome de Alexandre” que dá a essa sábia história de homônimos sua incompletude, que relaciona o túmulo-poema ao túmulo ausente, do qual sempre pode ser visto como uma alegoria.

Assim a história “clássica” de fortuna e de infortúnio, de ignorância e de saber, que liga a vida de um homem à epopeia soviética e a sua catástrofe, toma a forma de uma narrativa romântica que,

como os poemas escritos por Mandelstam<sup>26</sup> na aurora da revolução, revolve a “terra negra do tempo”.<sup>27</sup> Liberar nosso “século de argila” dos malfícios do precedente e lhe conceder ossatura histórica era, recordemos, a grande preocupação de Mandelstam, aquele que guiava, nas estruturas narrativas de seus poemas, o entrelaçamento do presente soviético e da mitologia grega, da tomada do Palácio de Inverno com a tomada de Troia.<sup>28</sup> Se a estrutura do “túmulo” de Marker se mostra mais complexa, não é simplesmente porque o cinema dispõe de meios de significação diferentes daqueles da poesia. É em função de sua própria historicidade. O cinema é arte nascida da poética romântica, como que por ela pré-formada: uma arte eminentemente adequada às metamorfoses da forma significante que permitem construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades deslocadas e de regimes heterogêneos de imagens. Mas também é, em sua natureza artística, técnica e social, uma metáfora em ato dos tempos modernos. Ele próprio é uma herança do século 19, uma conexão do século 20 com o 19, capaz de unir essas duas relações de século a século, esses dois legados que mencionei: o século de Marx dentro daquele de Lenin; o século de Pushkin e de Dostoievski dentro do de Stalin. De um lado, está a arte cujo princípio – a união do pensamento consciente e da percepção sem consciência – foi pensado 100 anos antes das primeiras projeções públicas, no último capítulo de *Sistema do idealismo transcendental*, de Shelling. De outro, há a culminância de um século de descobertas técnicas e científicas que queriam migrar das ilusões da ciência do entretenimento para o registro, através da luz, dos movimentos ocultos ao olho humano. Ele foi, na época de Étienne Marey, o instrumento de uma ciência do homem e de uma investigação da verdade científica contemporâneos da era do socialismo científico. A era em que Alexandre Medvedkine nasceu parecia ter encontrado seu fim em uma nova indústria da ilusão e do



entretenimento popular. Quando, porém, ele chegou à idade adulta, o poder da ciência e o poder da imagem estavam juntos novamente, como o poder próprio ao novo homem, do homem comunista e elétrico: comunista porque elétrico; elétrico porque comunista. A escritura da luz tornou-se ao mesmo tempo o instrumento prático e a metáfora ideal da união entre o poder da ilusão, o poder da ciência e a potência do povo.

O cinema, em resumo, era a arte comunista, a arte da identidade entre a ciência e a utopia. E, nos anos 20, não só na Moscou revolucionária de Vertov e de Eisenstein, de Medvedkine e de Dovjenko,<sup>29</sup> mas também na Paris estetizante de Canudo, de Delluc ou Epstein,<sup>30</sup> as combinações de luz e movimento descartariam os comportamentos e os pensamentos do velho homem. O cinema era esse ápice do século 19 que deveria instituir a ruptura do século 20. Ele foi esse reino das sombras convocado a se tornar o reino da luz, essa escritura do movimento que, como e com a ferrovia, se iria identificar com o próprio movimento da Revolução. Desse modo, *O túmulo de Alexandre* é a história cinematográfica dessa dupla relação do cinema com a era soviética: é possível fazer a história do século soviético através do destino de seus realizadores, através dos filmes que fizeram, dos que não fizeram, daqueles que foram forçados a fazer não só porque eles testemunhariam um destino comum, mas porque o cinema como arte é a metáfora ou o próprio resultado de uma ideia de século e de uma ideia de história que foram politicamente incorporadas à era soviética. A proposta de Marker responde, a sua maneira, àquela da *História(s) do cinema*, de Godard. Ambas nos propõem ler a história de nosso século não através da história, mas das histórias ou estórias do cinema, que não é somente contemporâneo do século, mas parte constitutiva de sua própria “ideia”. Elas nos propõem ler em espelhamento o parentesco entre a usina de sonhos soviética e a usina de sonhos hollywoodiana, e pen-

sar, dentro do desenvolvimento do marxismo estatal e do cinema industrial, uma mesma zona de conflito entre duas heranças de séculos. O método, sem dúvida, é diferente. Godard utiliza os recursos próprios à escritura videográfica para deixar idênticos, na tela, os poderes do quadro negro e os da colagem pictórica e, assim, dar nova forma ao “poema do poema”. Enlouquecendo a máquina dedicada à informação, ele opera pela saturação da imagem e pelo zigue-zague entre imagens. Em uma mesma unidade “áudio-visual”, ele superpõe uma imagem de um primeiro filme, outra retirada de um segundo, a música de um terceiro, uma voz proveniente de um quarto e cartas retiradas de um quinto. E complica esse entrelaçamento com imagens originárias da pintura, e o pontua com um comentário atual. Propõe cada imagem e a combinação de imagens como um jogo de pistas que se abrem em múltiplas direções. Ele constitui um espaço virtual de conexões e ressonâncias indefinidas. Já Marker opera da maneira dialética: compõe séries de imagens (testemunhos, documentos de arquivos, clássicos do cinema soviético, filmes de propaganda, cenas de ópera, imagens virtuais...), que organiza de acordo com os princípios propriamente cinematográficos da montagem, para definir momentos específicos da relação entre o “reino das sombras” cinematográfico e as “somas do reino” utópico. À superfície plana de Godard ele opõe uma hesitação da memória. Mas, ao mesmo tempo, ele está sujeito, como Godard – e ainda mais do que ele –, a esse aparente paradoxo que obriga a pontuar, pela voz autoritária do comentário, o que “dizem” as imagens que “falam por si” e os entrelaçamentos das séries de imagens que constituem o cinema como metalinguagem e como “poema do poema”.

Esse é, efetivamente, o problema da ficção documental e, através dela, da ficção cinematográfica em geral. A utopia primeira do cinema foi aquela de uma linguagem – sintaxe, arquitetura ou sinfonia – mais adequada do que a linguagem das

palavras para se aliar ao movimento dos corpos. Essa utopia não deixou de ser confrontada, tanto no cinema mudo quanto no cinema falado, com os limites dessa capacidade falante e com todos os retornos da “velha” linguagem. E o cinema “documental” sempre esteve preso entre as ambiguidades do “cinema-verdade”, as artimanhas dialéticas da montagem e o autoritarismo da voz do diretor – voz geralmente em *off*<sup>31</sup> que duplica, em sua continuidade melódica, as sequências de imagens heterogêneas ou pontua, passo a passo, o sentido que é necessário dar a sua presença muda ou a seus arabescos elegantes. O pedagogo dialético Marker raramente se privou de nos sublinhar seja a evidência apresentada pela imagem “em si”, dessa que nossa memória tende a esquecer ou que nosso pensamento reluta em conceitualizar, seja, ao contrário, a insignificância ou a ambivalência da imagem solitária e a necessidade de esclarecer suas possíveis leituras. *O túmulo de Alexandre* é uma ficção de memória, uma memória entrelaçada do comunismo e do cinema. Mas essa ficção de uma memória construída pelos meios da arte não se deixa afastar de uma “lição sobre a memória”, de uma lição sobre o dever de lembrar, constantemente ritmada por essa voz que nos avisa ser necessário não esquecer essa imagem, que é necessário ligá-la a outra, olhá-la mais de perto, reler o que ela nos dá a ler. Antes que o cineasta nos demonstre visualmente o artifício eisensteiniano – pela montagem alternada de planos do *Encouraçado Potenkin* e de planos de passantes contemporâneos que descem mais devagar e mais rápido, ao mesmo tempo, as mesmas escadas –, essa demonstração foi antecipada, tornada redundante pela explicação do professor. O que, entretanto, sem esse comentário, seria, inversamente, de difícil leitura. O “documentário” não para de jogar essas remessas de uma imagem ou de uma montagem de imagens – que deveriam falar por si próprias –, com a autoridade de uma voz que, ao lhes garantir o sentido, também as enfraquece.

Sem dúvida, essa tensão atinge seu máximo quando a ficção histórica documental passa a identificar-se a um filme do cinema acerca de seu próprio poder de história. E a ficção da “carta” endereçada ao morto é aqui o meio de assegurar à voz do comentarista essa indivisível autoridade.

A questão, entretanto, não tange somente à difícil relação entre pedagogia e arte. Ela chega ao cerne desta poética romântica a qual pertence o cinema: a conjunção do poder de palavra conferido às coisas mudas com o poder de autorreflexão atribuído à obra. Sabe-se como Hegel havia contestado radicalmente essa pretensão em *Lições estéticas*.<sup>32</sup> Em sua opinião, o poder da forma, o poder de “pensar-fora-de-si” próprio à obra, era contraditório com o poder de autorreflexão próprio ao pensamento conceitual, ao “pensamento-em-si-mesmo”. A vontade de identificar um e outro só trazia à obra a demonstração de virtuosismo, uma assinatura individual – ou a remetia ao interminável jogo simbolista entre forma e significado, em que um era sempre o eco do outro. Quando o cinema se dá como cinema do cinema e identifica esse cinema do cinema com a leitura de um século, ele se arrisca a ficar preso em meio às infinitas remessas entre as imagens e os sons, as formas e os significados que assinalam o estilo godardiano, e o poder da voz que comenta, que marca o estilo de Marker. Evidentemente, os últimos filmes deste assinalam a consciência dessa aporia e a vontade de a ela escapar. O que *Level Five*<sup>33</sup> particularmente evidencia. Para construir a ficção de uma memória em torno da Batalha de Okinawa e do terrível suicídio coletivo em que os guerreiros japoneses obrigaram os colonos de Okinawa a reproduzir a honra japonesa,<sup>34</sup> ele rompeu, deliberadamente, com o equilíbrio adequado à obra documental. Primeiramente, confiou ao computador o cuidado de produzir, à maneira de um jogo de vídeo, as imagens do passado que são confrontadas, de acordo com os princípios da montagem

dialética, às imagens do presente ou às vozes dos entrevistados. Ele faz desse computador um personagem de ficção: memória, túmulo e mesa de jogo, o que permite relacionar os recursos do jogo de vídeo com a estratégia dos generais japoneses e aquela do jogo Go.<sup>35</sup> Mas Go é também o emblema do filme *O ano passado em Marienbad*,<sup>36</sup> cujo autor, Alain Resnais, é também aquele do “documentário” *Nuit et brouillard*<sup>37</sup> e da “ficção” *Hiroshima mon amour*.<sup>38</sup> E *Level five* é, em determinada medida, a refilmagem de *Hiroshima mon amour* na era do computador. O casal de amantes foi substituído por um casal singular: o computador e uma mulher que, por meio dele, dialoga com o amante desaparecido. Mas essa amante de ficção tem um estatuto muito particular. De uma parte, ela não passa da ficcionalização de uma função poética: aquela da voz que comenta. Essa voz em *off*, geralmente masculina e autoritária, é aqui representada, ficcionalizada e feminilizada. Mas o é de modo bem específico: a “heroína” Laura sai ela própria da ficção cinematográfica, da mesma maneira que sua homônima, a heroína do filme de Preminger,<sup>39</sup> sai do seu quadro para tornar-se uma criatura viva. Além disso, sabe-se que a celebridade de Laura está relacionada a esta primeira frase: “Jamais esquecerei a tarde em que Laura morreu”, que se revelará, por inversão, como a sentença de uma pessoa morta sobre uma viva.

Desse modo, a ficção de uma memória duplica-se ao infinito, e o documentário revela-se, mais do que nunca, como a efetivação de uma poética romântica que elimina toda a aporia do “fim da arte”. A memória de um dos crimes mais monstruosos do século e da história se identifica, em *Level Five*, a uma ficção da ficção da ficção. Mas essa multiplicação ficcional do sentido também parece corresponder a um empobrecimento material da imagem. A irrealidade sem aura, própria à imagem sintética, comunica-se com as imagens de origens diversas que o filme reúne. E a multiplicação dos

níveis de ficção e de sentido encontra seu lugar na banalidade do espaço videográfico. A tensão entre as “imagens que falam” e as palavras que as fazem falar revela-se, definitivamente, como uma tensão entre a ideia da imagem e a matéria figurada. E aqui não se trata de um dispositivo técnico, mas poético. Com as armas do vídeo, Godard faz o contrário de Marker: ele traz para a glória do ícone a alegre desordem das palavras e das imagens. Ele eterniza, ao reunir os fragmentos de ficções do século, o reino – espiritual e plástico – das sombras cinematográficas, herdeiras das figuras pictóricas. Em Marker, nesse caso mais próximo da arte da instalação, é, ao contrário, a imagem como operação de reunião e de desvio que se afirma, em detrimento do esplendor material do reino das sombras. Desse modo, o “poema do poema” encontra, na época das avaliações de um século e das revoluções técnicas da imagem, duas figuras muito próximas e radicalmente opostas. Um túmulo contra o outro, um poema contra o outro.

Tradução Analu Cunha

Revisão técnica Inês de Araújo

#### NOTAS

**1** Jacques Rancière, *La fiction documentaire: Marker et la fiction de la mémoire*. In: *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001. Originalmente publicado como *La fiction de mémoire: À propos du Tombeau d’Alexandre de Chris Marker, Trafic*, 29, Spring, 1999: 36-47 (N.T.).

**2** O autor agradece a Sylvie Astric, que suscitou seu interesse por esse filme e pela ficção documental em uma programação da BPI [Bibliothèque publique d’information] no Centro George Pompidou.

**3** *Le tombeau d’Alexandre* original, filme produzido em 1993. A palavra *tombeau* também carrega um sentido de elegia, homenagem. Nos países de língua inglesa, o título do filme foi traduzido para *The Last Bolshevik*. O filme se estrutura em seis “cartas” de Marker a Medvedkine distribuídas em duas partes: O reino das sombras e As sombras do reino (N.T.).

**4** Alexandre Medvedkine (Penza, Rússia, 1900-1989). Durante a Guerra Civil foi comandante da Cavalaria Vermelha e responsável por um jornal satírico do teatro do regimento. A partir dos anos 30, passa a se dedicar ao cinema com temas políticos e sociais.

- 5 O negacionismo é a negação ilegítima de determinado fato histórico (N.T.).
- 6 Em grego no original: Σύστημα pragmatón – o esquema das coisas (N.T.).
- 7 Μύθος – μύθος (N.T.).
- 8 Documentário de nove horas sobre o Holocausto, lançado em 1985 (N.T.).
- 9 Filme dirigido pelo cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948), em 1925 (N.T.).
- 10 Cena de *O túmulo de Alexandre* (N.T.).
- 11 Stéphane (Étienne) Mallarmé (França, 1842 – 1898) (N.T.).
- 12 François Couperin (França, 1668 – 1733) e Marin Marais (França, 1656 – 1728). (N.T.).
- 13 Dziga Vertov, nascido Denis Abramovich Kaufman (Rússia, 1896-1954) (N.T.).
- 14 Ivan Kozlovsky (Ucrânia, 1900-1993) (N.T.).
- 15 Projeto realizado por Medvedkine entre 1930 e 1934 ao converter um trem com recursos para filmar, revelar, montar, projetar e debater com a população os mais de 50 filmes produzidos. Auxiliado por atores, montadores e técnicos, Medvedkine circulou pela União Soviética registrando operários, camponeses e mineiros com o objetivo de “filmar o que não está dando certo, mostrar aos interessados e, a partir de amanhã, debater imediatamente com eles e filmar novamente em uma semana, um mês mais tarde, para avaliar as mudanças. Disponível em <[www.kinoglaz.fr/u\\_fiche\\_person.php?lang=fr&num=186](http://www.kinoglaz.fr/u_fiche_person.php?lang=fr&num=186)> e consultado em setembro de 2010.
- 16 *Kolkhozes* no original; propriedades rurais coletivas, típicas da antiga União Soviética, nas quais os camponeses formavam cooperativas de produção agrícola (N.T.).
- 17 Comédia de 1934 (N.T.).
- 18 Na Rússia czarista, designação pejorativa para os camponeses que possuíam grandes fazendas nas quais empregavam trabalhadores agrícolas assalariados (N.T.).
- 19 “ligne” no original.
- 20 Filme de 1938 (N.T.).
- 21 Ópera em quatro atos de Modest Mussorgsky (Rússia, 1839-1881) baseada no drama homônimo de Alexandre Pushkin (Rússia, 1799-1837) sobre a vida de Boris Feodorovitch Godunov (1551-1605), czar da Rússia entre 1584 e 1598 (N.T.).
- 22 O filho mais velho do czar, em russo no original (N.T.).
- 23 Isaac Babel (Rússia, 1894-1940), jornalista e escritor, publicou *Contos de Odessa e A cavalaria vermelha* (N.T.).
- 24 Filme de 1939 (*Tsvetushchaya yunost – Juventude florescente*) (N.T.).
- 25 Société! Tout est restauré!” tradução livre (N.T.).
- 26 Rancière se refere ao poeta russo Óssip Mandelstam (Polônia, 1891-1939), autor de *O rumor do tempo e Viagem à Armênia*, São Paulo: Editora 34, 2000 (N.T.).
- 27 No original, “terre noire du temps” e, em seguida, “siècle d’argile”. Referências à terra negra russa e ao universo poético de Mandelstam. (N.T.).
- 28 Cf. J. Rancière. “De Wordsworth à Mandelstam: les transports de la liberté”, in *La Chair dits mots*, Paris: Galilée, 1998.
- 29 Alexandre Dovjenko (Ucrânia, 1894-1956) (N.T.).
- 30 Louis Delluc (França, 1890-1924), Jean Epstein (Polônia, 1897-1953) e Ricciotto Canudo (Itália, 1879-1923).
- 31 Em inglês no original (N.T.).
- 32 *Leçons d’esthétique* no original. No Brasil, *Cursos de estética* (4 volumes) São Paulo: Edusp, 2001 (N.T.).
- 33 *Nível cinco* em português. Filme de 1997, com Catherine Belkhodja no papel de Laura, a programadora de computador que precisa finalizar um jogo de estratégia iniciado por seu falecido ex-amante. Suas dificuldades se concentram na histórica Batalha de Okinawa, o nível cinco do jogo (N.T.).
- 34 A Batalha de Okinawa foi uma das mais sangrentas da Segunda Guerra Mundial: após o combate com as tropas americanas, sem alimentos e abandonados pelo governo, o Exército Imperial japonês induziu a população local ao suicídio coletivo como alternativa à rendição.
- 35 Jogo de tabuleiro de origem oriental (N.T.).
- 36 Filme de 1961 (N.T.).
- 37 *Noite e neblina* no Brasil. Filme sobre a Segunda Guerra Mundial lançado em 1955 (N.T.).
- 38 Filme de 1959 com roteiro de Marguerite Duras sobre o relacionamento entre uma francesa e um japonês (N.T.).
- 39 Otto Preminger (Áustria, 1906-1986) produtor e diretor de cinema austríaco que atuou nos EUA, dirigiu *Laura* em 1944 a partir do romance de Vera Caspary. Nele, um detetive investiga a morte de Laura e se sente atraído por sua imagem, retratada em uma pintura (N.T.).

**Jacques Rancière** (*Argel, 1940*), é professor de filosofia na *European Graduate School em Saas-Fee, Suíça*, e professor emérito de estética e política na *Universidade de Paris VIII, onde lecionou de 1969 a 2000. Entre suas últimas obras publicadas no Brasil estão Políticas da escrita (Editora 32, 1995), O desentendimento (Editora 34, 1996), O mestre ignorante (Autentica, 2004), A partilha do sensível (Editora 34, 2005) e O inconsciente estético (Editora 34, 2009).*