

Um olhar sobre as aparições de Fidel Castro e Che Guevara em *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker

Julia Fagioli*

Resumo: O que propomos neste artigo é uma análise de trechos d'*O fundo do ar é vermelho*, particularmente aqueles em que assumem o protagonismo Fidel Castro e Che Guevara, revelando sua importância no contexto dos anos 1960 e 1970. No filme, que tem como marco central os acontecimentos de 1968, Chris Marker confere grande importância ao contexto latino-americano, especialmente no que diz respeito às relações entre a guerrilha e os movimentos anti-imperialistas ao redor do mundo. Palavras-chave: *O fundo do ar é vermelho*; Chris Marker; Fidel Castro; Che Guevara; cinema militante.

Resumen: Lo que proponemos en este artículo es un análisis de algunos fragmentos de *Le fond de l'air est rouge*, particularmente aquellos en que Fidel Castro y el Che Guevara asumen el protagonismo, revelando su importancia en el contexto de los años sesenta y setenta. En la película, cuyo marco central son los acontecimientos de 1968, Chris Marker otorga gran importancia al contexto latinoamericano, especialmente a las relaciones entre la guerrilla y los movimientos antiimperialistas alrededor del mundo.

Palabras clave: *El fondo del aire es rojo*; Chris Marker; Fidel Castro; Che Guevara; cine militante.

Abstract: What I propose in this article is to analyze excerpts from *Le fond de l'air est rouge*, particularly those in which Fidel Castro and Che Guevara appear as protagonists, revealing their significance in the sixties and seventies context. In the film, that frames the events of 1968, Chris Marker grants great matter to the Latin American context, especially in what regards the relations between guerilla and the anti-imperialist movements around the world.

Keywords: *Le fond de l'air est rouge*; Chris Marker; Fidel Castro; Che Guevara; militant cinema.

Résumé : Nous proposons dans cet article une analyse des extraits du documentaire *Le Fond de l'air est rouge*, notamment ceux consacrés à Fidel Castro et Che Guevara et dont l'objectif est de montrer leur importance dans le contexte des années soixante et soixante-dix. Dans ce film, centré sur les événements de l'année 1968, Chris Marker accorde beaucoup d'importance au contexte latino-américain, notamment aux rapports entre la guérilla et les mouvements anti-impérialistes autour du monde. Mots-clés : *Le fond de l'air est rouge* ; Chris Marker ; Fidel Castro ; Che Guevara ; cinéma militant.

* Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 31270-901, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: julia.fagioli@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 20 de maio de 2019.

Doc On-line, SI 2019, setembro de 2019, www.doc.ubi.pt, pp. 222-244.

Introdução

Ao comentar *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1958), em 1958, André Bazin já afirmava que a matéria prima do cinema de Marker está não só nas imagens, mas nas palavras, em sua inteligência verbal. De fato, antes de se tornar cineasta, Marker iniciou sua carreira como escritor, nos anos 1940 e 1950, o que certamente influenciou seu cinema, trazendo para as imagens (e sua articulação na montagem) características do ensaio literário. Aliado a essa herança literária – que passaria pelo ensaio – estaria o trabalho com os arquivos. Ou seja, a inteligência verbal e a estilística ensaística serão convocadas na leitura que Marker faz da história, a partir de um amplo trabalho com as imagens de arquivo. De acordo com Catherine Lupton (2005), Marker é um escavador de imagens – que busca vestígios da história nos arquivos para tentar compreendê-la –, um adepto da montagem, do reprocessamento e do comentário às imagens de arquivo.

Em 1962, Marker realiza dois filmes, cada qual, à sua maneira, emblemáticos da importância da montagem em sua obra. O primeiro deles, *Le jolimai* (Chris Marker, 1962), dedicando-se ao mês de maio de 1962 em Paris, quando do primeiro cessar fogo após a guerra da Argélia, o filme compõe-se, em sua maior parte, de entrevistas – o que, por sua vez, indica a forma de trabalhar de Marker no período de militância. O segundo filme de 1962, *La jetée* (Chris Marker, 1962), é o único trabalho de Marker considerado propriamente ficcional. No entanto, assim como em *Le jolimai* e outros filmes do diretor, há uma preocupação com a realidade da guerra e com os processos de rememoração. No fim dos anos 1960 e nos anos 1970, Chris Marker se engaja mais fortemente em movimentos políticos e sociais e produz um cinema marcadamente militante, como veremos adiante. Esse gesto diz respeito à urgência, a seu desejo de intervenção política no momento mesmo dos acontecimentos. Em 1977, Marker monta a primeira versão de *O fundo do ar é vermelho*, a partir de vasto repertório construído no período de militância.¹

A primeira montagem, de 1977, com quatro horas de duração, foi realizada logo após o período de militância mais intensa, em relação ao qual Marker elabora uma espécie de balanço, uma reflexão em retrospecto da experiência histórica: os movimentos estudantis dos anos 1960, a organização do movimento operário e dos partidos comunistas, a guerra do Vietnã, a guerrilha na América Latina, a Primavera de Praga, a aposta no socialismo de Allende. As versões seguintes possuem três horas, porém foram produzidas em contextos

¹ Após esse período, Marker realize *Sem Sol* (1983), talvez o filme mais celebrado da carreira do diretor, também ele construído por imagens de arquivo. O filme apresenta uma reflexão sobre a história e o tempo, por meio de uma narração em tom ficcional.

e com propósitos diferentes. A segunda versão, de 1988, realizou-se para um canal de televisão alemão, sob o objetivo de cortar excessos de modo a alcançar um público não francófono. Em 1993, uma nova versão foi montada para o britânico *Channel 4*. Entre 1988 e 1993, foram feitas mudanças de tradução da legenda e inscrições nas imagens para situar o espectador em relação aos lugares e personagens. A quarta e última versão do filme é realizada em 1998, por ocasião da retrospectiva “*Marker mémoire*”, organizada pela cinemateca francesa, e foi considerada pelo autor a definitiva versão de referência, e portanto, é a versão² escolhida para nossa análise (Perron; Roudé, 2014).

Chris Marker tomou a decisão de realizar *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977/1988/1993/1998) em 1973, após a morte de Salvador Allende e o golpe de Estado no Chile, como nos informa François Giraud (2013). Em seu texto, escrito em razão de uma exibição do filme em 2013, Giraud anexou uma carta de intenções, escrita por Marker em 1973, para defender o projeto do filme. Em tal carta, Marker justifica seu desejo de retornar às imagens de 1967 a 1973 (período que acabou se prolongando até 1977), com o objetivo de trabalhar com a parte invisível de filmes – seus e de outros cineastas –, pois as imagens que não entram nos cortes finais acabam condenadas ao esquecimento. Ainda em sua carta, Marker se diz interessado em trabalhar com as cascas dos filmes, de fazer delas “um bom uso”, para, a partir daí, produzir uma reflexão.

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

Dentre as imagens escolhidas para o filme, a América Latina ganha grande importância, especialmente a relação entre a guerrilha e os movimentos sociais anti-imperialistas na Europa. Chama atenção o protagonismo de Fidel Castro no filme que, *a priori*, tem como foco central o maio de 1968. O que propomos, portanto, para este artigo, é analisar trechos d’*O fundo do ar é vermelho* em que há longas séries de imagens de Fidel, revelando sua relevância para o período em âmbito mundial e, através da montagem, explorando as particu-

² Em 1998 Marker afirmou que não voltaria ao filme para uma nova montagem, mas uma edição de DVD foi lançada em 2008 e o diretor retornou ao filme para escrever o ensaio “Sixties”, em que rememora os acontecimentos e as condições em que foi produzido *O fundo do ar é vermelho*. É este o DVD (Paris, 180 min.), que utilizamos para visionamento e análise do filme.

laridades da sua personalidade. Além disso, analisaremos também a maneira como Che Guevara aparece no filme, como o mártir de uma geração, que se tornou símbolo de movimentos sociais ao redor do mundo.

Che Guevara e Fidel Castro: lembrança, serialização e militância

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

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

O tema da guerrilha e a forma como influenciou as relações políticas é essencial, pois, como afirmou Florestan Fernandes (1979), elas tem uma força histórica decisiva, criadora e surpreendente, e, mesmo tendo desaparecido após o único caso de sucesso em Cuba, há certo espírito guerrilheiro que permanece influenciando toda a luta pelo socialismo. Segundo o autor, o sucesso da revolução em Cuba se devia a uma vasta experiência de uso da guerrilha, que, por sua vez, se devia à revolução de 1895. Além disso, a guerrilha conferiu à revolução cubana um status de grandeza:

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

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

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

Dito isso, interessa-nos analisar mais atentamente a leitura da carta de despedida de Che para Fidel, escrita em 1965, por ocasião da partida de Che Guevara de Cuba para a Bolívia. A sequência – que nos lembra do interesse de Chris Marker pelas cartas – inicia-se sem áudio; a câmera passa, em um *travelling* horizontal, por um prédio pintado em verde, e um carro atravessa a imagem. Ouvimos a voz de Fidel Castro, que lê um trecho da carta: “Fidel, muitas coisas estão me voltando neste minuto: nosso encontro na casa de Maria Antônia, o seu convite para vir e toda a tensão dos preparativos”. Ao longo dessa fala, a câmera vai aos poucos passando pelos outros prédios e se aproxima da entrada desta que imaginamos ser a casa de Maria Antônia, colaboradora da guerrilha, em cuja residência, na Cidade do México, ocorreu o primeiro encontro entre Fidel e Che.

A leitura da carta segue: “Um dia nos perguntaram a quem avisar em caso de morte e a ideia de que isso era possível foi um choque para todos. Mais tarde, soubemos que era verdade: numa revolução, é vencer ou morrer... se ela for autêntica”. Enquanto isso, a câmera se aproxima da porta que se abre e aos poucos entramos, junto com ela, na casa abandonada, em um corredor escuro. Se os testemunhos anteriores são situados pelas imagens – Fidel e Bravo na

selva, Monje no gabinete – aqui, a leitura da carta “passeia” pelos corredores e cômodos da casa. A carta permite ao texto se desprender e reencontrar o início da amizade entre Fidel e Che. Trata-se assim de um gesto de rememoração: aquilo que, no filme, procurava explicar e explicitar os discursos em voga, suas diferenças e contradições, nessa passagem se desvia lateralmente ganhando uma modulação diferente, sob o modo de uma rememoração poética.

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



Figuras 1 e 2. Fotogramas retirados da primeira parte d’*O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Respectivamente aos 37’03” e 37’06”.

Retornando à carta, Che diz a Fidel:

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

Ao longo dessa segunda parte da leitura da carta, vemos imagens de Che Guevara: seu rosto impresso nas bandeiras, sua fala, sua atuação junto aos trabalhadores nas fábricas. Alguns desses planos foram retirados do filme *Cuba sí* (Chris Marker, 1961). O áudio, porém, escrito por Che, é lido por Fidel: na imagem seguinte, finalmente o vemos lendo a carta que Che lhe escreveu,

em público, agora de modo situado. Depois de derivarem por um espaço de memória (os corredores da casa abandonada), as palavras são religadas à situação histórica na leitura da carta, que agora é testemunho: a relação se dá não apenas entre a palavra e a imagem, mas entre o enunciado e aquele que o transmite, seu corpo em situação.

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

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

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

Durante a fala de Fidel, vemos os jovens na sala de montagem e, instantes depois, em outro plano, o público que o escuta ao vivo, no momento do discurso. Quando Fidel menciona “manuais de marxismo-leninismo”, há um corte para uma imagem de um livro intitulado “*Fundamentos del Marxismo-Leninismo*”³ sendo folheado. A montagem parece não apenas expressar, mas endossar a crítica de Fidel, endereçada afinal aos intelectuais franceses (e de outras partes do mundo) leitores do marxismo-leninismo – dos quais fazia parte o próprio Marker. Aqui o diretor lembra Fidel para, junto com ele, tomar

³ Supomos se tratar de obra de Otto Ville Kuusinen, político, historiador e poeta finlandês que se refugiou na URSS após a Guerra Civil Finlandesa.

certa distância da própria experiência, não para recusá-la, em absoluto, mas para elaborá-la criticamente, sem se eximir ele próprio da crítica.

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

Percebemos o caráter combativo da fala nas três situações. Esse caráter combativo se reforça pela repetição da figura de Fidel em uma série de trechos de falas do líder: ele será objeto de várias séries compostas pela montagem. Ele se apresenta não apenas pelos discursos, mas através de sua figura carismática, da oratória enfática e da repetição de gestos—fragmentários, entrecortados—e, ainda, pelo modo como performa diante de câmeras e multidões. Constrói-se dessa maneira o protagonismo de Fidel no filme.



Figuras 3, 4 e 5. Fotogramas retirados da primeira parte d' *O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Respectivamente aos 39'51", 40'17" e 41'32".

No plano seguinte vemos três homens que escutam um áudio atentamente: é a mesma imagem azulada do início da sequência. Aos poucos a câmera se aproxima do que nos parece ser uma imagem do Vietnã. Na tela a seguinte inscrição: “Maio de 1967: Mensagem de Che Guevara na Conferência Tricontinental”. Novamente, os jovens assistem à mensagem na moviola: há, nesse caso, uma incorporação do gesto de montagem na própria cena. É como se

estivessem assistindo a materiais de arquivo a serem montados em um filme. A mensagem é narrada por um homem e traduzida para o francês:

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

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

Ernesto Che Guevara e Fidel Castro, em particular, surgem como férteis criadores de mitos – “homens de consciência íntegra”, que não recuam diante das dificuldades ou obstáculos à sua concretização. Por isso, eles comoveram Cuba, a América Latina e toda a humanidade contemporânea. Em um mundo destituído de grandeza numa época histórica de negação do pensamento mítico, eles recuperavam a imaginação mítica criadora, enlaçavam-na à liberação nacional de um povo semicolonial e cruzavam-na com o marxismo, revitalizando a vertente utópica deste último (a qual possui, como se sabe, duas faces: uma negativa, voltada para a condenação e a superação do capitalismo; outra positiva, voltada para a afirmação e a construção do comunismo). (Fernandes, 1979: 144-154)

As imagens aéreas, que apareciam antes de modo enigmático, agora se mostram mais claramente, como no momento em que Che Guevara, morto, é transportado.

A morte de Che: luto, enigma, mito

A sequência se inicia com imagens aéreas, feitas do alto de um avião, do qual vemos uma parte da asa enquadrada. Na narração, há um raciocínio que se conclui após falas de Fidel Castro e Che Guevara: para muitos, a morte de Che causou alívio. Esse alívio teria sido também, em certo sentido, o da esquerda, já que a fala de Che impunha uma exigência revolucionária a que alguns não

poderiam responder. Porém, o trecho que vemos a seguir complexifica a questão, revelando que o assassinato por aqueles que se opunham à guerrilha teria inversamente provocado sua transformação em símbolo da revolução – particularmente para a juventude europeia. A mitificação de Che é vista no filme de modo ambíguo: de um lado, ela move certa energia revolucionária dos jovens em 1968. De outro, sugere um imaginário festivo, celebratório, que idealiza – sob o risco de esvaziá-la de sua contundência – justamente a exigência revolucionária, tal como encarnada por Che em sua vida e em sua morte.

Aos 42 minutos ouvimos, em um arquivo de áudio, um depoimento gravado por Che, em que ele fala da solidariedade à guerra do Vietnã, da força e coragem do povo vietnamita. Algo que nos remete às sequências anteriores, nas quais se marca a importância que Marker reserva ao Vietnã na antecipação dos acontecimentos que estariam por vir. Em seguida, há duas entrevistas: a primeira delas, com Sr. Wallander, no pentágono, em que menciona o treinamento que levou à captura de Che Guevara; a segunda, com Major Shelton, membro do exército dos Estados Unidos, em que ele reivindica a contribuição do exército norte-americano para a missão em que Che Guevara fora assassinado. Marca-se, nessa passagem, a polifonia dos discursos convocados por Marker: há uma diversidade de vozes e perspectivas em tons diferentes, que se aproximam na montagem de modo não apaziguado, sob a forma de choques e oposições. Na emergência dos acontecimentos, os fatos sofrem espécies de “torções”, que pretendem, à época, incidir em seus desdobramentos. Transitando de um a outro depoimento, especificamente daqueles encampados pelos americanos, a montagem expõe essas “torções” do fato histórico: são visões diferentes sobre um mesmo fato, algumas vezes conflitantes. O acontecimento se altera de acordo com a perspectiva a partir da qual é observado e a montagem, por sua vez, coloca olhares distintos em relação.

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

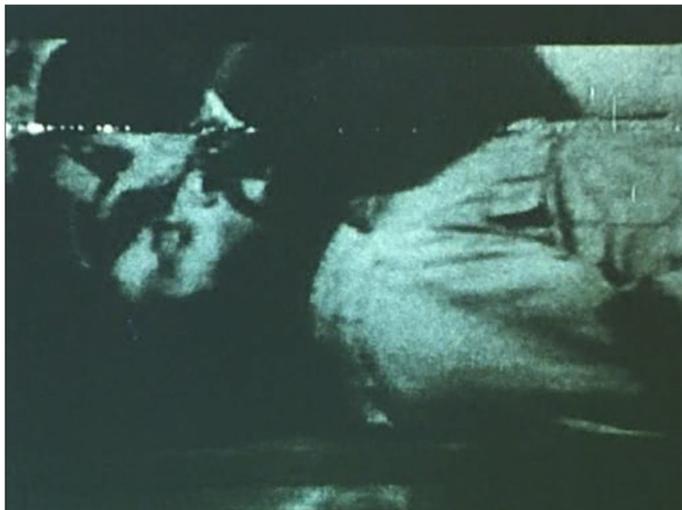


Figura 6. Fotograma retirado da primeira parte d'*O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Aos 44'50".

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

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

Trata-se de um comentário ao fato de que Che foi assassinado pelo exército boliviano, em *La Higuera*, em 9 de outubro de 1967, tendo seu corpo sido transportado para *Vallegrande*, onde ficou exposto durante um dia, sobre dois tanques, em uma pequena lavanderia. Che Guevara liderou a Revolução Cubana junto com Fidel Castro e permaneceu em Cuba até 1965, quando partiu para o Congo e depois para a Bolívia, pois acreditava na necessidade de expansão da luta armada, de modo que alcançasse todos os países do Terceiro Mundo. Para não ser descoberto, Che utilizava o codinome Tatu e, diante de dúvidas em relação à sua captura e execução, teve as mãos cortadas e enviadas ao exército boliviano, de modo a confirmar a identidade do guerrilheiro morto.

Ainda durante a narração, há um corte que nos leva a uma imagem de outra natureza, dessa vez colorida, de um helicóptero. Outro corte e vemos um soldado com uma espingarda, filmado de baixo para cima. Novamente,

uma imagem aérea. Alguém atira. As imagens, assim como os depoimentos, aproximados daquelas do corpo de Che, que são extremamente precárias e nos permitem ver pouco, acabam por contribuir para situar o espectador em nuances do acontecimento, como, por exemplo, a querela entre os exércitos americano e boliviano em torno da captura de Che.

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



Figuras 7 e 8: Fotogramas retirados da primeira parte d'*O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Respectivamente aos 45'17" e 45'20".

No plano seguinte um soldado organiza a fila que espera para ver o corpo e, após um novo corte, somos nós, os espectadores, que observamos a imagem de perto, quando o rosto inerte de Che é filmado em primeiro plano. A captura de Che Guevara fora motivo de orgulho para o exército boliviano e exibir o corpo como comprovação dessa captura, produzindo registros, simbolizava a vitória contra a guerrilha. Para Sylvie Lindeperg (2010), a imagem produzida a

partir do olhar de um carrasco nazista pode traí-lo e aqui não é diferente: essas imagens, que representavam o triunfo contra os guerrilheiros, pela captura de seu principal líder, acabaram contribuindo para que Che Guevara se tornasse mártir da revolução, algo que se evidencia nas sequências seguintes, a começar pela fala de Fidel Castro. Independente da intenção do cinegrafista, as imagens – mesmo aquelas dos mortos – parecem viver, ou reviver, a partir das relações e legibilidades que guardam e que produzem.

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

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

Os rituais de Fidel e o microfone rígido

Nesse momento do filme, já se aproximando do encerramento, retoma-se o tema da guerrilha e dos movimentos revolucionários, porém, sob outra perspectiva, em contexto tardio. O primeiro plano é de uma entrevista, em 1970, com o guerrilheiro venezuelano Douglas Bravo, quando já haviam completado oito anos de sua chegada na montanha de Falcón, na Venezuela, em 1962. Ele faz um balanço desse tempo e de como as lutas evoluíram desde então: “A situação da guerrilha, hoje... pode-se dizer que está se recuperando da longa e penosa crise e dos problemas que vivenciou nos últimos anos”. A fala de Douglas dá lugar a um balanço desiludido pelo narrador: “Em 70, Douglas Bravo ocupa a montanha há oito anos. Hoje, faz 15 anos. Não tem mais apoio de ninguém”. Estamos, portanto, em 1977, quando foi realizada a primeira montagem d’*O fundo do ar é vermelho*. Enquanto isso, vemos imagens das

poucas pessoas que ainda vivem na montanha junto a Bravo, uniformizadas e armadas. Na montagem, Marker retoma o depoimento de Douglas, como em resposta ao comentário do filme:

Achamos que a origem dessa crise é a seguinte: No início da luta, o movimento aplicou táticas de insurreição. Queríamos fazer uma revolução na Venezuela com base no modelo da revolução russa. Assaltar o poder em três a cinco dias nas maiores cidades. Posteriormente, o movimento venezuelano cometeu outro grave erro, sem dúvida em menor grau que outros países latino-americanos, mas ainda assim um erro. Ele aplicou um conceito que podemos chamar de “foquista”, um conceito explicado pelo filósofo e jornalista Régis Debray em seu livro *Revolução na Revolução*.

O testemunho de Douglas Bravo é filmado na montanha. Ele fala sentado no chão, com uma espingarda em mãos. Em função da menção de Douglas Bravo a Régis Debray, Marker insere uma entrevista com o pensador, realizada quando ainda estava preso em Camiri, na Bolívia, em 1970 (Debray ficou preso de abril de 1967 a dezembro de 1970). *Revolução na revolução* foi escrito em 1968, durante esse tempo, e, em 1970 já servia como referência para Douglas Bravo, assim como para boa parte dos revolucionários da época. “Não há dúvidas”, nos diz ele um pouco cabisbaixo, “de que a luta é cara...” diante da longa pausa, o entrevistador o interpela: “Acha que irá continuar?”. E ele então responde: “Claro! Talvez de outras formas, mas será sempre a mesma luta, na América Latina, pelo menos”. O entrevistador pergunta, em seguida: “Não acha que a próxima década será diferente da que passou?”, e Debray responde positivamente:

É claro que será! Será outra década. Mas a luta revolucionária irá continuar na forma que cada país inventará, de acordo com a tradição e a identidade de cada país. Elas serão tão dramáticas e difíceis quanto as do passado. Meu trabalho não é de caráter particular. Gostaria que fosse um fragmento de uma ação mais ampla. Mas no momento, não estou ativo. Portanto, não há dúvidas.

As falas de Douglas Bravo e Régis Debray, apesar de possuírem tons muito diferentes, contribuem para a construção de uma visada interna em relação àquele momento político, sendo essencial que sejam eles próprios que falem de suas lutas: cada enunciado se explicita em sua singularidade, sua própria modulação. Há diferenças entre eles, podemos perceber, pois enquanto Douglas Bravo insiste na luta da guerrilha e permanece na montanha por 15 anos, mesmo sem apoio – como nos informa o comentário –, Debray aponta para uma luta que virá, no futuro, de outras formas. Ele está preso e o tom de seu

depoimento acusa uma, não evidente, mas sintomática, descrença. O filme parece tocar em certo esgotamento da luta revolucionária e da guerrilha.

Após um corte vemos a imagem da primeira página de um jornal, anunciando a soltura de Debray e sua chegada a Santiago, no Chile. O motivo da viagem ao Chile era um encontro com Salvador Allende, que diz a Debray:

Eu estava em Cuba em 20 de janeiro de 1959, um momento bem curioso. Havia um desfile encabeçado por 200 policiais de Miami e o prefeito m carro aberto, acompanhado, eu acho, pelo prefeito de Havana. No dia seguinte eu voltaria para o Chile, quando encontrei Carlos Rafael Rodriguez.

A entrevista foi realizada por Régis Debray em 1971 e as filmagens resultaram no filme *On vous parle Du Chili: Ce que disait Allende* (Miguel Littín e Chris Marker, 1973). Allende continua, dizendo que Carlos Rafael Rodrigues perguntou o que ele estava fazendo em Cuba, ao que respondeu: “Vim ver a revolução, mas como não há nenhuma...” Carlos Rafael Rodrigues teria retrucado: “Você está errado, Salvador, fale com os líderes”. Allende continua: “Ele me apresentou a Raul Castro e logo em seguida eu vi Fidel”. Nesse momento há um corte na fala de Allende, para a inserção de um brevíssimo plano de Fidel em que ele diz apenas uma palavra: “institucionalizará”. Aqui se trata da aparição de Allende, que narra sua visita a Cuba. Allende aparece como uma nova aposta – em contexto democrático – do pensamento e dos movimentos de esquerda. A institucionalização dos processos revolucionários ou de esquerda aparece como questão: daí, talvez, a inserção da fala de Fidel.

Além disso, essa inserção aponta para as sequências que virão depois, colocando em perspectiva duas experiências diferentes, porém fundamentais (trata-se aqui de um encontro): há, de um lado, uma nova abordagem da figura de Fidel – diferente daquela da primeira parte do filme – e de Cuba como um exemplo bem-sucedido do comunismo; e, de outro, a emergência de Salvador Allende como uma aposta para o Chile e para os movimentos de esquerda na América Latina. “Entramos numa sala onde camponeses jogavam xadrez no chão”, continua Allende. “Metralhadoras por toda a parte. Tenho a foto algures. Sentamos onde pudemos, em uma chaminé. E então conversamos”. Nesse momento há um corte e a câmera mostra a foto à qual Allende se refere. Ele continua: “Logo me impressionou com sua inteligência exuberante e sua força que irradiava como uma catarata humana”.

Após essa fala enfática de Allende sobre Fidel, vemos o próprio, em uma performance muito mais descontraída do que todas as outras em que aparece no filme. A sequência inicia-se pelo enquadramento das mãos de Fidel Castro, que faz um gesto enumerando ingredientes para uma receita culinária com

os dedos. A narração se sobrepõe ao áudio em direto: “Aqui, Fidel ensina os segredos da cozinha italiana ao editor italiano Feltrinelli”. O entrevistado continua sua receita: “Molho bechamel, cinco camadas, carne... 30 minutos numa temperatura adequada. Quase esqueci, sobre o bechamel, o queijo!”. Todos riem ao escutar Fidel, que gesticula muito, mostrando-se desenvolto. Um corte nos devolve o plano brevíssimo de Fidel em pé, em uma montanha. Ele está em silêncio. Na mão esquerda segura um lança-granadas e na direita, um cigarro.



Figuras 9, 10, 11 e 12. Fotogramas retirados da segunda parte d’*O fundo do ar é vermelho, Mãos cortadas*. Respectivamente à 1h03’16”, 1h03’37”, 1h04’04” e 1h04’18”.

A fala de Allende, interrompida brevemente na montagem para a inserção do plano de Fidel; o momento de descontração do dirigente cubano, diferente de todos os que havíamos visto até então; as últimas imagens, de um Fidel grave, introspectivo: tudo isso contribui para forjar uma visão um pouco diferente daquela do jovem Fidel, guerrilheiro, que defendia a luta revolucionária, em situações filmadas, muitas vezes, na selva. Afinal, agora, o socialismo havia se instaurado e institucionalizado em Cuba e era tomado como um exemplo de sucesso para aqueles que defendiam a bandeira da esquerda, como Salvador Allende, um dos fundadores do partido socialista Chileno. Vemos, então, após os desdobramentos da luta comunista e socialista em diversos lugares do mundo, um retorno à América Latina, que se inicia com Douglas Bravo, sua persistência na guerrilha, até o governo estabelecido em Cuba.

Inicia-se então uma montagem em série, de diversos momentos em que Fidel discursa para grandes públicos. Essa série parece marcar a passagem do guerrilheiro ao líder socialista no qual se transformou, personagem de relevância mundial. A montagem ágil, em planos curtos, sem os áudios dos discursos,

mostra Fidel diante de tribunas, sempre a corrigir ligeiramente a posição dos microfones, em uma espécie de tique. Algo que a narração vai enfatizar e desdobrar:

Fidel sabia como transformar algo acidental em algo lendário. Esse gesto, nascido da necessidade de ocupar suas mãos quando ainda não era um exímio orador, tornou-se um ritual, uma assinatura esperada por todos os cubanos. Só uma vez os microfones recusaram-se a mexer: em Moscou.

A associação dos planos muito breves, separados do conteúdo dos discursos, a ressaltar a dimensão patética pela semelhança entre os gestos, é rompida gerando o desconcerto da série: em Moscou, o microfone é rígido, não cedendo aos toques ágeis de Fidel. Algo que sugere as relações de afinidade e apoio mútuo, mas nem sempre amistosas, entre o regime comunista cubano e aquele da União Soviética. Algo que sugere o enrijecimento de um processo emergente, diverso e difuso, com as experiências de institucionalização do comunismo.

A figura de Fidel mobiliza, neste e em outros filmes, o interesse e certo fascínio da parte de Marker. Os filmes acompanham a trajetória do líder, interessando-se por seus discursos, por sua personalidade e pelos seus gestos os mais banais. Dentre as imagens da série, há algumas retiradas de *Cuba sí* (Chris Marker, 1961) e outras de *La bataille des dix millions* (Chris Marker – SLON, 1970): o primeiro foi lançado apenas dois anos após a revolução cubana e o segundo mostra o retorno de Marker ao país dez anos depois. De um a outro, os gestos que permanecem, mas também sua variação histórica.



Figuras 13, 14, 15 e 16. Fotogramas retirados da segunda parte d'*O fundo do ar é vermelho*, *Mãos cortadas*. Respectivamente à 1h04'24", 1h04'28", 1h04'34" e 1h04'44".

Com o último plano da série, e a impossibilidade de alterar a posição dos microfones, interrompe-se a narração, que dá lugar à fala de Fidel, em um trecho retirado do filme *Cuba sí*: “Viva... o internacionalismo proletário! Viva... a amizade entre os povos soviético e cubano! Viva... a União Soviética!”. Há muitos aplausos e o plano seguinte é de uma entrevista de Fidel retirada do filme *La bataille des dix millions*, em que ele reafirma a ideia de uma institucionalização da revolução:

Chegará o momento em que a revolução, que é um processo dinâmico que destrói o velho e constrói o novo se tornará uma instituição. Nós não somos eternos. O momento que vive a revolução não é eterno. Chegará o dia em que tudo que a revolução criou se tornará institucional. Quando essa democracia real e profunda também criará novas formas...

Nesse momento há uma breve interrupção da imagem de Fidel, que faz um gesto com as mãos, com o dedo indicador para cima. Marker insere, então, um breve plano de uma cortina que se abre para cima e os movimentos dos dois planos parecem se complementar na montagem. O plano se abre à medida que a cortina sobe e vemos que se trata de um grande teatro em que as pessoas estão todas de pé e aplaudindo. O áudio é de um sintetizador e não dos aplausos. Após outro corte, a montagem retorna à entrevista de Fidel, que segue dizendo: “À parte disso, temos uma eleição pública por mês”. E assim o plano termina. É importante notar aqui que, enquanto as imagens de *Cuba sí* tem um preto e branco tradicional, como no primeiro filme, as imagens retiradas de *La bataille des dix millions* tem uma tonalidade avermelhada, que difere daquela da fonte original. A estratégia pode ser apenas uma forma de diferenciar as fontes, porém, notamos que nas imagens com essa tonalidade, a fala de Fidel tem um tom mais exaltado e mais combativo e o filtro reforça essa característica.

Na cena seguinte vemos Fidel uniformizado, em uma tribuna; logo no início do plano as pessoas aplaudem e ele responde com um aceno ao público. Sorrindo, ele aguarda até que os aplausos cessem para continuar seu discurso: “Então poderíamos perguntar: alguém é contra?”. Mais uma vez há muitos aplausos e saudações da plateia, Fidel continua sorrindo: “Alguém se abstém? Então há unanimidade em favor das resoluções do congresso!”. Nesse momento, além de ouvir os aplausos vemos a multidão que saúda Fidel acenando muitas bandeiras de Cuba.

Após um corte, Marker retorna à imagem da cortina do teatro que subia e, enquanto vemos a imagem do teatro, de cima, a narração contextualiza: “1975, o ano da institucionalização. Primeiro congresso do PC cubano”. A cortina termina de se abrir, há um corte, e vemos um plano mais aproximado

do palco. O narrador continua: “Entre os oradores, Mikhail Souslov, Janos Kadar, o general Giap”. A cada nome mencionado, um plano é inserido na montagem, mostrando a pessoa a quem o narrador se refere. Mikhail Souslov era segundo secretário do partido comunista soviético; Janos Kadar, secretário geral do partido socialista da Hungria que, à época, estava sob comando da União Soviética; e o general Vo Nguyen Giap, fundador e comandante do Exército do Povo do Vietnã, tanto durante o fim da colonização francesa no país, quanto durante a guerra do Vietnã. O último deles, general Giap, é cumprimentado por Fidel na imagem. O líder cubano inicia seu discurso:

Tudo se resume ao partido. Ele sintetiza o sonho dos revolucionários através de nossa história. Ele concretiza as ideias e a força da revolução. Ele absorve nossos individualismos e ensina-nos a pensar em termos coletivos. Ele é nosso educador, nosso mestre, nosso guia, nossa consciência vigilante quando não somos capazes de enxergar nossos erros, nossos enganos, e nossos limites...

Florestan Fernandes (1979) esclarece que é só na década de 1970 que, de fato, se realiza uma reestruturação política de Cuba, envolvendo a participação mais efetiva dos trabalhadores. Para o autor, nesse momento, a revolução superou sua relutância em constituir um novo estado, um estado efetivamente revolucionário “(concebido literalmente como a maioria no poder)” (Fernandes, 1979: 191).

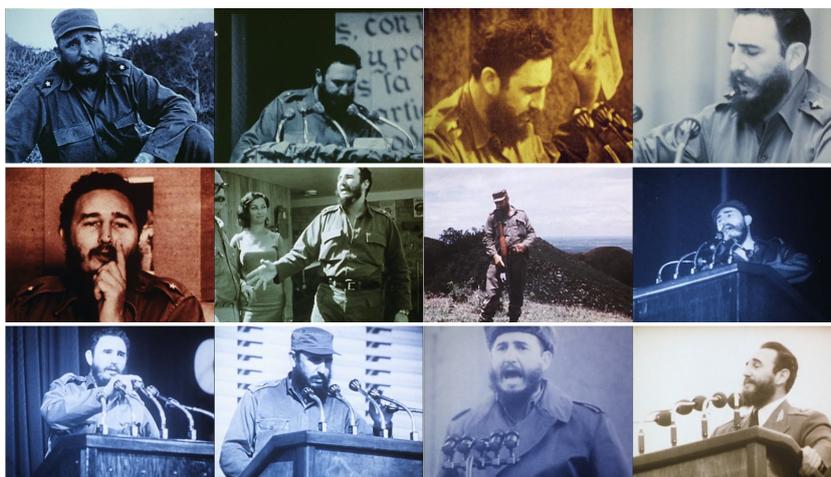
Vive-se então um longo processo até que se instaurasse, de fato, um estado revolucionário, processo que terá no Congresso de 1975 um importante marco de institucionalização (palavra tantas vezes dita por Fidel, não antes, mas na segunda parte do filme). Ainda segundo Fernandes, era preciso resolver questões prioritárias, tais como aquelas relacionadas à economia, à defesa militar, entre outras ligadas aos trabalhadores.

Em duas séries complementares, Marker retoma a figura de Fidel Castro, articulando seus gestos aos discursos, que testemunham o processo histórico em Cuba. Essas séries estabelecem relação estreita com aquela da primeira parte do filme, ligando o guerrilheiro ao líder de amplitude mundial.

Na sequência seguinte, a montagem desvia-se de Fidel, sem abandonar, contudo, o tema da revolução cubana e de todo o processo até os anos 1970. Pessoas de outras nacionalidades comentam a situação de Cuba. Héctor Mujica, jornalista e membro do partido comunista venezuelano; Volodia Telteboim, poeta e político filiado ao partido comunista chileno, e o Sr. Wallander, do Pentágono, que já conhecíamos da primeira parte do filme. Lideranças de esquerda e o militar americano compartilham um diagnóstico semelhante, o de que a experiência cubana é única e não se repetirá.

Considerações finais

Ainda que várias lideranças e intelectuais sejam relevantes e recorrentes no filme, inclusive Che Guevara, nenhum deles parece ter o espaço assumido por Fidel Castro, que aparece e reaparece em momentos distintos do filme. Para além da figura carismática de Fidel, suas aparições encarnam problemáticas e impasses vividos pela luta revolucionária.



Figuras 17 a 28. Fotogramas retirados d'*O fundo do ar é vermelho*.⁴

O que vemos, portanto, em *O fundo do ar é vermelho*, em relação ao contexto cubano, é um olhar estrangeiro, o de Chris Marker, que busca, na verdade, uma multiplicidade de olhares cubanos, e de outras nacionalidades acerca de um contexto mais amplo. Esse olhar, apesar de adquirir um caráter reflexivo e ensaístico, não se distancia dos preceitos cubanos para um cinema revolucionário, tais como enumerados pela revista *Cine Cubano*, em 1961, conforme Patrícia Christofolletti:

1. Ter perfeito conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos, e porquê, a fim de saber as inverdades lançadas em circulação pelos adversários;
2. Usar o distintivo do anti-imperialismo;
3. Ler o mundo com a lente da igualdade;

⁴ Figuras 17, 18 e 19: Fotogramas retirados da primeira parte d'*O fundo do ar é vermelho*, *Mãos frágeis*. Respectivamente aos 33'15", 37'55" e 45'36". Figuras 20 a 28: Fotogramas retirados da segunda parte d'*O fundo do ar é vermelho*, *Mãos cortadas*. Respectivamente aos 04'26", 1h03'16", 1h04'04", 1h04'18", 1h04'22", 1h04'24", 1h04'28", 1h04'48" e 1h06'33".

4. Sacrificar prazeres, obrigações, interesses particularidades e comodidades, quando escalados para qualquer serviço em favor da Revolução;
5. Ler e discutir as propostas que a Cine Cubano sinalizar e agir como tradutor para aqueles que não possuem esta habilidade. (Christofoleti, 2011: 68)

Estes preceitos, divulgados apenas dois anos após a Revolução Cubana, mostram muito nitidamente sua filiação ideológica e a especificidade do contexto e, ao analisar alguns trechos d’*O fundo do ar é vermelho*, percebemos que há sintonia com muitos dos princípios adotados por Chris Marker em sua produção militante.

O ensaio e a militância estão conjugadas durante todo o filme e, assim, há momentos em que uma ou outra aparecem com mais força, porém, nunca se ausentam na intenção que Marker coloca na montagem, nos comentários e nas escolhas formais que resultam no filme. Uma parece incidir sobre a outra para equilibrá-la: a montagem incide sobre a experiência de militância para repensá-la e renová-la. Ao mesmo tempo, a militância e o engajamento impedem que as reflexões da montagem se distanciem demais. Jacques Rancière (2013), para quem Marker é um “poeta do poema cinematográfico”, explica que esse poema cinematográfico é inseparável da história; e a história do cinema está estreitamente ligada à história moderna. Se por um lado há algo – uma evidência – intrínseco à imagem, para que ela se torne uma memória, de fato, seria preciso suscitar uma leitura, ou várias:

O pedagogo dialético Marker raramente deixou de salientar para nós a evidência apresentada pela imagem “em si” daquilo que nossa memória tende a esquecer, ou que nosso pensamento repugna em conceitualizar, ou, ao contrário, a insignificância ou a ambivalência da imagem isolada e a necessidade de explicitar suas possíveis leituras. (Rancière, 2013: 168)

Rancière nos lembra que o cinema é o símbolo de uma ideia de história atribuindo essa recuperação histórica a cineastas como Godard e Marker. O que Marker realiza, ao montar *O fundo do ar é vermelho*, portanto, é a manutenção de uma tensão entre os dois modos de montagem: de um lado, não se exime de indicar e enfrentar as contradições, os conflitos, choques e oposições que a história abriga, de outro, ele tensiona essa dialética, adiando sua síntese (Rancière, 2012). O argumento de Marker não busca explicar a história através das imagens, pelo contrário, busca um entendimento da história – que nunca é completo ou fechado – que é construído *com* as imagens.

Referências bibliográficas

- Bazin, A. (1958). Carta da Sibéria. Texto traduzido por Mário Alves Coutinho. Publicado pela primeira vez na revista *France-Observateur*.
- Christofolletti, P. (2011). *América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Fernandes, F. (1979). *Da guerrilha ao socialismo: a revolução cubana*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- Giraud, F. (2013). *Le fond de l'air est rouge de Chris Marker (1977) – Analyse et critique du film*. DVD Classik: Critique de film. Disponível em: www.dvdclassik.com/critique/le-fond-de-l-air-est-rouge-marker.
- Lindeperg, S. (2010). Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: Memories of the future*. Londres: Reaktion Books.
- Mondzain, M. (2013). *Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Perron, T. & Roudé, C. (2014). A propos de “Le fond de l'air est rouge” de 1973 à 2008. *Patrimoine: Chris Marker*. Disponível em: www.peripherie.asso.fr/patrimoine-chris-marker/propos-de-le-fond-de-l-air-est-rouge-de-1973-2008.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rancière, J. (2013). A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In J. Rancière, *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus.

Filmografia

- Cuba sí!* (1961), de Chris Marker.
- La bataille des dix millions* (1970), de Chris Marker.
- O fundo do ar é vermelho* (DVD, 2008), de Chris Marker.

On vous parle Du Chili: Ce que disait Allende (1973), de Miguel Littín e Chris Marker.

Sem Sol (1983), de Chris Marker.