

Marker, Varda e a Revolução Cubana: associações surrealistas, o trabalho com clichês e o exotismo

Luiza Alvim*

Resumo: Os cineastas europeus Chris Marker e Agnès Varda, convidados pelo ICAIC, realizaram os documentários *Cuba si* (1961-1963) e *Salut, les cubains!* (1963), nos quais observamos associações surrealistas no comentário *over* e nas relações deste e outros sons com as imagens, com amplo uso de ironia no trabalho com os clichês. No entanto, discutimos até que ponto esses filmes não acabariam resvalando em exotismo, especialmente quanto à presença da música e da dança.

Palavras-chave: Revolução cubana; Chris Marker; Agnès Varda; surrealismo; exotismo; música.

Resumen: Los cineastas europeos Chris Marker y Agnès Varda realizaron, invitados por el ICAIC, los documentales *Cuba si* (1961-1963) y *Salut, les cubains!* (1963), en los cuales observamos asociaciones surrealistas tanto en el comentario en *over* como en las relaciones de este y otros sonidos con las imágenes, con un amplio uso de la ironía en el trabajo con los clichés. Sin embargo, discutimos hasta qué punto estas películas no habrán acabado por resbalar al final en el exotismo, especialmente en lo tocante a la presencia de la música y la danza.

Palabras clave: Revolución Cubana; Chris Marker; Agnès Varda; surrealismo; exotismo; música.

Abstract: The European directors Chris Marker and Agnès Varda, who were invited by ICAIC to direct the documentaries *Cuba si* (1961-1963) and *Salut, les cubains!* (1963), in which we observe surrealist associations in the voice over as well as between voice over and other sounds and images, and a large utilization of irony dealing with stereotypes. However, I discuss to what extent those films would not drift into exoticism, especially if we consider the presence of music and dance in them.

Keywords: Cuban Revolution; Chris Marker; Agnès Varda; surrealism; exoticism; music.

Résumé : Les metteurs en scène européens Chris Marker et Agnès Varda, invités par le ICAIC, ont fait les documentaires *Cuba si* (1961-1963) et *Salut, les cubains!* (1963), dans lesquels on observe des associations surréalistes dans le commentaire et dans les rapports de celui-là et d'autres sons avec les images, avec un grand emploi de l'ironie dans le travail avec les stéréotypes. Cependant, on s'interroge pour savoir jusqu'à quel point ces films pourraient opérer un glissement vers l'exotisme, spécialement en raison de la présence de la musique et de la danse.

Mots-clés : Révolution Cubaine ; Chris Marker ; Agnès Varda ; surréalisme ; exotisme ; musique.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Música. 20021-290, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 03 de junho de 2019.

Logo após a Revolução Cubana, vários realizadores estrangeiros foram convidados a visitarem a ilha pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a documentarem os efeitos da Revolução. Entre os primeiros a chegarem esteve Chris Marker, que realizou *Cuba si* em 1961, porém o filme foi lançado só em 1963 por causa da censura francesa, que o acusou de ser pura propaganda política. Em 1963, quando *Cuba si* foi liberado pela censura, foi a vez de Agnès Varda produzir seu olhar sobre a situação de Cuba pós-revolucionária em *Salut, les cubains!* (1963), com muitas menções diretas e indiretas ao documentário de Marker. Este foi a causa de seu interesse maior em ir a Cuba e do próprio convite dos cubanos a ela¹ (relatado em entrevista a Ziembinska-Lewandowska, 2015).

Cuba si contém o comentário *over* característico dos filmes de Marker, mas tem também algumas sequências com som direto (Alter, 2006), renunciando o uso dele pelo diretor em *Le joli mai* (1963), além de material de arquivo fornecido pelo ICAIC, como o da sequência final da invasão da Baía dos Porcos (Marker já tinha regressado à França). Já *Salut, les cubains!* (1963), depois de um prólogo com imagens em movimento e som direto, é constituído pela montagem e trucagem de uma série de fotografias trazidas por Varda de Cuba,² além de material também fornecido pelo ICAIC, ao som de música, voz *over* e alguns outros sons incluídos.

Neste trabalho, vamos nos concentrar naquilo que esses filmes têm em comum com certa “escrita surrealista”³ que marca os primeiros filmes de Marker e Varda (embora tal estilo não se restrinja a esses primeiros filmes) e que foi importante para o trabalho com os clichês por meio da ironia, mas que, por

¹ “Marker havia dito a eles [aos cubanos] que eu era uma boa fotógrafa e eles conheciam o meu filme *Cleo das 5 às 7*. Marker me deu nomes e endereços. [...] Propuseram-me uma aventura cine-fotográfica. Era algo novo, era longe. Aceitei com satisfação.” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 7, tradução nossa, assim como o restante das citações em língua estrangeira).

² Vignaux (2015) relata que Varda trouxe 4000 fotografias, das quais organizou 1500 nas sequências do filme. O prólogo mostra justamente a abertura da exposição das fotografias utilizadas para o filme em Paris. Marker já havia realizado um filme apenas com imagens fixas em 1962, *La jétée*, mas Varda destacou que, à diferença do seu, era um filme de ficção (Ziembinska-Lewandowska, 2015).

³ O modo de escrita proposto pelo grupo Surrealista, liderado por André Breton, era a escrita automática, que buscava reproduzir a velocidade do pensamento na ausência do controle da razão (Breton, 1975). Embora membros do movimento surrealista dos anos 1920 tenham se interessado por outras artes, como a fotografia e o cinema, enveredado também por elas e aplicado o “método” surrealista, em sua origem, esse tipo de escrita se refere a obras literárias. Usamos “escrita surrealista” entre aspas não somente porque a estamos aplicando ao cinema sonoro (que estava em suas primeiras experiências de longas-metragens na época do movimento surrealista original, cujos membros realizaram filmes ainda na estética silenciosa), mas também porque vamos nos referir a procedimentos característicos de Marker e Varda que se aproximam do espírito surrealista, como as enumerações, associações entre elementos a princípio díspares, jogos de palavras etc.

outro lado, contribuiu para um grau de exotismo no olhar estrangeiro perante a ilha, seu povo, seus costumes e a nova ordem trazida pela Revolução.

Embora *Cuba si* já contenha elementos próprios do campo do documentário político e militante que estarão bem presentes nas obras de Marker a partir do fim dos anos 1960,⁴ tem semelhanças com filmes anteriores do diretor, bastante marcados pelas impressões de um viajante a um país distante, próximos ao gênero travelogue. De modo semelhante, Agnès Varda, depois de ter estreado com o longa-metragem de ficção *La Pointe Courte* (1954), fez alguns filmes de encomenda para o *Office du Tourisme* francês que também tinham características de travelogue. *Salut, les cubains!* recupera um pouco dessas experiências.

Pretendemos nos centrar, portanto, nesse olhar estrangeiro e europeu diante da ilha por parte de realizadores ainda jovens, relacionando-o com suas obras anteriores. Na análise dessa Cuba vista, encontrada e relatada por Marker e Varda, destacaremos os elementos sonoros do texto lido da voz *over* e a música, que se relacionam também com os aspectos da escrita surrealista, dos clichês e do exotismo.

Marker, Varda e a escrita surrealista

Chris Marker começou sua carreira artística com a escrita: publicou romances e trabalhou na editora Seuil. Foi lá que, entre 1954 e 1958, trabalhou especificamente na confecção de guias de viagem fora dos padrões, a coleção *Petite Planète*, com o objetivo, o “desejo de ver e mostrar o mundo de ângulos inesperados” (Lupton, 2005: 40), fazendo uma “nova aliança entre texto e imagem”, na qual a fotografia é complemento simbiótico e indispensável do texto. Vários de seus documentários, especialmente os da primeira fase de sua carreira, podem ser considerados travelogues, desde o primeiro filme, *Olympia 52*, realizado em Helsinkí, durante os Jogos Olímpicos de 1952, passando pelos documentários na China (*Dimanche à Pékin*, 1956), na Sibéria (*Carta da Sibéria*, 1958), em Israel (*Description d'un combat*, 1960), em Cuba (*Cuba sí*, 1961) e no Japão (*O mistério Koumiko*, 1965), além de *Se eu tivesse quatro dromedários* (1966), filme produzido com fotografias de vários lugares visitados.

Os comentários *over* do diretor, parte importante da banda sonora desses filmes e que foram publicados com o título *Commentaires*, tornam clara a sua relação com a arte literária e têm um estilo bem característico, com enumerações, jogos de palavras, associações curiosas etc, perceptível mesmo em filmes

⁴ Por exemplo, *À bientôt, j'espère* (1968), *Longe do Vietnã* (1968), toda a série *On vous parle de...* (1969-1973) e, de volta a Cuba, *La bataille des dix millions* (1970).

de outros diretores para quem escreveu ou colaborou⁵ (Lupton, 2005). Além das enumerações, o estilo de Marker contém frequentemente a ironia, numa “capacidade de fundir análise política séria com uma alegre digressão imaginativa” (Lupton, 2005: 31).

Por exemplo, junto a imagens sucessivas de pessoas pegando cachorrinhos à venda num mercado de rua, periquitos em gaiolas, bonecas e pessoas comuns com metralhadoras (possivelmente no mesmo mercado e de brinquedo), o comentário *over* do começo de *Cuba si* (na voz de Nicolas Yumatov, que também pode ser ouvida em *Se eu tivesse quatro dromedários*) enumera, sempre repetindo “que crescerão”. Marker se refere aos presentes dados às crianças no dia dos Reis Magos (8 de janeiro), dia, por sua vez, próximo do Dia de Ano Novo (1o de janeiro) e do aniversário da Revolução (2 de janeiro), sem deixar de resvalar o aspecto político ao ser mencionada tanto a Revolução quanto “os filhotes de metralhadoras”:

Preparávamos para festejar, na ordem: o 1o de janeiro, que é o 1o de janeiro, o 2 de janeiro, que é o aniversário da Revolução, e o dia de Reis, que é Natal – o verdadeiro Natal, o dia dos presentes, quando oferecemos às crianças filhotes de cachorros, que crescerão, filhotes de coelhos, que crescerão, periquitos batizados como peixes, ursos e bonecas, assim como filhotes de metralhadoras – que crescerão.⁶

Também Agnès Varda era próxima da escrita. Ela escrevia os comentários *over* e mesmo letras de canções, como no seu documentário *Opéra Mouffe* (1958) e no longa-metragem de ficção *Cleo das 5 às 7* (1962), cunhando o termo *cinécriture*. No entanto, como a própria diretora destaca, o termo vai muito além da escrita em si do roteiro fílmico ou de letras de canções, sendo o correspondente cinematográfico do que é chamado de “estilo” na escrita (*écriture*) e envolvendo a “decupagem, o movimento, os pontos-de-vista, o ritmo da filmagem e da montagem [...]” (Varda, 1994: 14). Deste modo, em sua *cinécriture*, a montagem de imagens e sons é realizada num processo continuado em que o comentário escrito e lido age no resultado final numa via de mão dupla

⁵ Nos exemplos citados por Lupton (2005) estão: o comentário do filme *La mer et les jours* (1958) de Raymond Vogel e Alain Kaminker, *Le siècle a soif* (1959), também de Vogel, o de *Django Reinhardt* (1959) de Paul Paviot, o de *Le mystère de l’atelier quinze* (1957) de Alain Resnais e mesmo a colaboração no texto de Jean Cayrol para *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955), filme que Marker co-dirigiu com Resnais (uma sequência em que nos parece muito clara a escrita de Marker é a enumeração dos diversos estilos das torres de vigilância dos campos de concentração).

⁶ “On se préparait à célébrer dans l’ordre: le 1er janvier, qui est le 1er janvier, le 2 janvier, qui est l’anniversaire de la Révolution, et le jour des Rois, qui est Noël – le vrai Noël, le jour des cadeaux, où l’on offre aux enfants des bébés-chiens, qui grandiront, des bébés-lapins, qui grandiront, des perruches baptisées poissons, des ours et des poupées, et aussi des bébés-mitraillettes – qui grandiront.”

com as imagens: “Imagens sugerem palavras, ou então, ao se rabiscar algumas linhas, entorta-se o sentido e é preciso mudar a montagem. É um jogo, [...] uma partida de ping-pong” (Varda, 1994: 16).

Depois do primeiro longa-metragem de ficção, *La Pointe Courte* (1954), Varda fez alguns documentários de encomenda, como *O saisons, châteaux* (1958), sobre os castelos do Vale do Loire, e *Du côté de la Côte* (1958), sobre a região litorânea da Côte d’Azur. Mesmo com o caráter “de encomenda”, Gorbman (2012: 54) percebe, já nesses filmes, que as ligações entre as sequências eram muitas vezes feitas por associações “acrobáticas”⁷ do comentário *over*, mostrando-se, aí, uma influência da livre associação surrealista, tal como acontece em Marker.

Peñuela Canizal (2009) observou que a principal subversão do movimento surrealista foi justamente o trabalho com a linguagem por ser ela uma estrutura básica constituinte do humano. Dessa forma, numa época em que o nazifascismo crescia (lembramos que o primeiro manifesto surrealista de Breton é de 1924), somente fazendo “combinatórias de signos cujas estruturas não respeitassem as normas de uma lógica” (Peñuela Canizal, 2009: 145), esta considerada como responsável pelo *status quo*, os escritores surrealistas poderiam “escavar as cristalizações, incrustadas nos processos de comunicação” e “resgatar significados cuja espontaneidade tinha sido soterrada” (Peñuela Canizal, 2009: 145). Daí, a aproximação de “coisas distantes, às vezes contraditórias” (Peñuela Canizal, 2009: 146) pela “escrita automática”.

Um exemplo dessa aproximação de coisas sem aparentes relações diretas ou mesmo contraditórias, mas com alguma semelhança,⁸ são as imagens do filme *Robin Hood* de Allan Dwan (1922)⁹ em *Cuba si* no momento em que imagens de arquivo de Fidel Castro na Sierra Maestra o mostram comendo carne. O rei do filme americano come de maneira semelhante, o que torna a aproximação engraçada, enquanto o comentário *over* diz que Fidel foi visto pelos Estados Unidos, de forma mitificada, como um “Robin Hood”, mas é um Robin Hood que leu Marx.¹⁰

⁷ Este é o termo usado por Gorbman (2012) referindo-se a *Du côté de la Côte* de Varda e pensando principalmente no momento da montagem do filme, que se dá de uma maneira que lembra o processo surrealista de livre associação. Uma só palavra pode levar a toda uma sequência, uma placa com dizeres leva a uma série de imagens que se aproximam muitas vezes só pela sonoridade evocada ou porque a mesma palavra é um nome de lugar geográfico. No caso desse filme, Gorbman (2012) observa que a inscrição “BB” encontrada numa folha de cacto de um jardim da Côte d’Azur leva a imagens de arquivo de Brigitte Bardot passeando numa cidade da região.

⁸ A aproximação de coisas aparentemente sem relação e o conhecimento por semelhança por meio da montagem foi estudado por Didi-Huberman (2003) a partir de Walter Benjamin e Aby Warburg.

⁹ Tal como informado por Carolina Amaral de Aguiar (2013) e conferido.

¹⁰ Pouco depois disso, há outro exemplo divertido e que se relaciona com a grande presença de animais nos filmes de Marker em geral: o sapo, “que será o crocodilo do pobre” (a referência

Assim, o contexto histórico que Peñuela Canizal (2009) descreveu para o Surrealismo nos anos 1920 – 1930 tem aproximações com o que acontecia no mundo pós-guerra dos anos 1950 – 1960, imerso na Guerra Fria, durante o qual Marker e Varda fizeram seus documentários. Com efeito, a característica de *globe-trotter* de Marker se dirigia a países normalmente com situações políticas dentro desse contexto, como a URSS, China e Cuba, ou ainda, resultantes da guerra, como a criação do estado de Israel¹¹. Portanto, além do estilo próprio dos dois diretores-escritores, há também um momento histórico com algumas semelhanças e observamos que, ao fazerem seus documentários em Cuba, tanto Marker quanto Varda tentavam desfazer clichês que a imprensa francesa e internacional destilava sobre a Revolução Cubana e, para isso, as associações surrealistas eram convenientes. A prova das dificuldades que tiveram foi que o documentário de Marker ficou censurado até 1963¹². Já no caso dos primeiros documentários de Varda, a escrita surrealista era uma maneira de ir contra a restrição do seu caráter de encomenda (veremos exemplos específicos encontrados em *Salut les cubains* nos próximos itens).

Exotismo ao olhar o Outro

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté.
Luxe, calme et volupté.
(Baudelaire, Invitation au voyage)*

Há uma curiosa conjunção entre o Surrealismo e a Etnografia. James Clifford (1998) situa justamente essas “duas atividades” (tal como o teórico as define) na França, entre as duas guerras mundiais, desenvolvendo-se em grande proximidade num ambiente modernista, marcado pelo questionamento das ordens estáveis de significado coletivo e do senso comum.

A valorização do fragmento, as coleções curiosas, as inesperadas justaposições, que provocariam “a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente” (Clifford, 1998: 133), próprias ao Surrealismo, teriam também, para o autor, uma dimensão etnográfica. “Ver a cultura e suas normas [...] como arranjos artificiais suscetíveis a

é ao uso do couro de crocodilo pelas elites; o crocodilo também aparece na sequência final do filme).

¹¹ Marker também reúne outros cineastas para a obra coletiva *Longe do Vietnã* (1968). Para Dreyer (2007), esse filme assim como o interesse do diretor por Cuba e Israel faz parte de um conjunto de filmes sobre “lutas estrangeiras”, “a revolução dos outros”.

¹² Lupton (2005) afirmou, a partir de diversos observadores da época, que a França censurou o filme temendo suas influências sobre a guerra na Argélia. Tendo o país conseguido sua independência em 1962, o filme de Marker pode ser liberado em 1963.

uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis é crucial para uma atitude etnográfica” (Clifford, 1998: 135).

Diferentemente do exotismo do século XIX, o contexto do entre-guerras pedia uma etnografia mais relativista, semelhantemente à atitude dos artistas surrealistas de considerarem as “alternativas exóticas” como possibilidades de justaposição, de vivenciarem a cultura de maneira irônica e de fazerem o familiar tornar-se estranho (Clifford, 1998).

Apesar disso, Albuquerque (2014) destaca uma frase de um dos participantes da Missão Dakar-Djoubouti (evocada por Clifford) de 1930-1933, Michel Leiris, que afirmava precisar olhar para as fotos tiradas na África para se imaginar ter estado em algo que pareça a África. A imagem do “exótico” continuava a rondar o imaginário europeu e chegava por meio da reprodução dessa realidade na fotografia, mesmo no caso daqueles que tiveram a oportunidade de irem ao encontro do outro.

O viajante quer encontrar o real exótico, nem que para isso esse exótico tenha de ser imposto, recortado do campo para se colocar como fragmento de um quadro, de um campo de visão produzido e construído de forma a representar o desejo e a demanda pelo exótico. Portanto, o sentido de sua frase é bastante claro, as imagens da África que circulavam no imaginário europeu insistiam em um recorte imagético que procurava purificar a África do contato com o ocidente, procuravam assim exotizar o continente a fim de serem eficazes e legítimas aos olhos *viciados* dos europeus. (Albuquerque, 2014: 106, grifos originais).

Acreditamos que a citação é oportuna, já que o nosso objeto de estudo são filmes de cineastas europeus e, no caso específico do filme de Agnès Varda, *Salut, les cubains!*, foi feito a partir de fotografias. Apesar de todas as melhores intenções e de sua admiração declarada por Cuba e pelos cubanos e mesmo tendo consciência da impossibilidade de captar a totalidade da vida de um país, seria possível a Varda desvencilhar-se do seu olhar europeu permeado pelos fantasmas do exotismo ao colher esses instantâneos? E quanto a Marker?¹³

Todorov (1989) define o exotismo como uma preferência deliberada pelo Outro em relação ao Mesmo, o que leva a um mau conhecimento desse Outro, pois ele não é visto como realmente é, mas sim como a projeção de um ideal.

¹³ Para Dreyer (2007), a pergunta sobre se “seria possível escapar aos clichês” serve de mote e desafio a esses filmes de Varda e Marker, embora, para ele, o que os cineastas efetivamente fizeram foi um “exercício de autor”. Sobre o exotismo no cinema, Stam e Shohat (2006) relacionam a necessidade de imagens concretas nas artes miméticas a um verdadeiro “fardo da representação”. Embora o “realismo” seja uma construção e não tenhamos acesso direto ao “real”, o discurso artístico, ainda mais quando construído dentro dos códigos da verossimilhança nos filmes de ficção, assim como no documentário, traz à tona referências à vida social e ao modo de considerá-la.

Ocorre, muitas vezes, uma ficcionalização do Outro (Baudrillard e Guillaume, 1994). Para Todorov (1989), o exotismo pode mascarar um “utopismo”, ou seja, o local retratado é um futuro almejado, tal como o socialismo tropical cubano visto pelos cineastas europeus.

Não queremos dizer com essas observações que não seja válido o olhar estrangeiro sobre a história e a vida do Outro.¹⁴ Caso assim fosse, também nada poderíamos dizer do olhar europeu sobre Cuba enquanto brasileiros. Ademais, ao mesmo tempo em que é preciso ter consciência da influência das origens sócio-culturais ao se considerar o olhar sobre o Outro, o olhar estrangeiro pode trazer elementos importantes para além de suas intenções por vezes até ingênuas. Um exemplo é a análise de Bamba (2009) da polêmica dos cineastas pós-coloniais africanos em relação aos filmes do antropólogo francês Jean Rouch (curiosamente, bastante influenciado pelo Surrealismo) na África. Bamba (2009) mostra um mal-estar particularmente em cineastas da primeira geração, como Ousmane Sembène, para quem os filmes de Rouch congelavam uma realidade e não davam conta de sua evolução, com uma visão muitas vezes folclórica da vida africana.

Bamba (2009: 100) chega à conclusão que, ao seu modo e com todas as suas ambiguidades e contradições, com o caráter inovador técnico e estético de seus documentários, Rouch acaba conferindo “um protagonismo ativo do ser africano”, devolvendo-lhes “uma certa expressão de subjetividade”, contrariamente ao que acontecia nos filmes coloniais. Além disso, atinge em seus filmes um pan-africanismo, bastante desejado nos anos 1960 e muitas vezes não obtido pelos próprios cineastas do continente.

Por sua vez, Albuquerque (2014) considera que as críticas feitas ao filme etnográfico não se aplicariam a Chris Marker especialmente por conta de seu longa-metragem *Sans soleil* (1983).¹⁵ Observamos também que, no início de *Cuba si*, Marker chama a atenção para um aspecto bem inusitado (e talvez

¹⁴ É curiosa a observação de Victor Segalen, do início do século XX, em seu *Essai sur l'exotisme*, em que ele associa a atitude de exotismo a pessoas com o “individualismo” bastante desenvolvido, num sentido positivo, apesar da percepção de uma inexorável “incompreensão eterna”, uma verdadeira “confissão de impenetrabilidade” (Segalen, 1978: 25), havendo um exotismo essencial entre sujeito e objeto: “O exotismo não é o estado caleidoscópico do turista ou do espectador medíocre, mas a reação viva e curiosa no choque de uma individualidade forte contra uma objetividade que ela percebe e cuja diferença degusta.” (Segalen, 1978: 25). Mesmo Todorov (1989) sugere uma terceira via de universalismo, em que à diferença dos universalismos de origem etnocêntrica e cientificista, haja um horizonte universal de entendimento quando se fala com o Outro.

¹⁵ Albuquerque (2014) considera *As estátuas também morrem*, que Marker realizou com Alain Resnais em 1953, como um filme pós-colonial, embora haja muitas críticas distintas quanto a isso, inclusive, destacando justamente o contrário. A respeito de *Sans soleil*, Albuquerque (2014: 115) observa que, nesse filme, “o autor efetua inúmeros deslocamentos na linguagem (Derrida) a fim de provocar o olhar a não instaurar sínteses (syntaxes) homogeneizantes/hegemônicas”, além de que a “estrutura não-linear do filme desloca a atenção do exótico para familiarizar o espectador e cria uma solidariedade intersubjetiva”.

inimaginável para um espectador comum) da vida cubana: a importância do dia de Reis na cultura local, durante o qual um representante dos Reis Magos, barbudo também, como observa Aguiar (2013), recebe os pedidos de presentes de crianças por telefone. Num tipo de associação livre própria do Surrealismo, os três Reis Magos vão ser listados a seguir pelo comentário *over* como Fidel Castro, Che Guevara e Juan Almeida, e, suas oferendas a Jesus Cristo, como os três presentes da Revolução: industrialização, reforma agrária e alfabetização, cada um deles introduzido por um plano próximo dessas palavras escritas em cartazes mostrados por Che, Fidel e Almeida dentro de um grande painel pintado, seguido por imagens ilustrativas (partes de fábricas, camponeses reunidos demonstrando sua satisfação com seus chapéus para cima e diversos cartazes fazendo referência à campanha de alfabetização em 1961).

Mais adiante, Marker brinca com os versos de Baudelaire, que resvalam exotismo e que nos serviram de epígrafe, ao falar dos jardins das mansões das elites cubanas na época de Batista, enquanto vemos imagens de uma estátua neoclássica de uma mulher nua num desses jardins: “Tudo ali era luxo, calma, por vezes volúpia” (“*Tout y était luxe, calme, parfois volupté.*”).

Porém, acreditamos que alguns aspectos de *Cuba si*, apesar de toda a denúncia dos clichês, acabam por vezes confundindo com eles, tal como observou Dreyer (2007) também em relação a *Salut les Cubains*.

Marker, Varda e o trabalho com os clichês

Segundo Breschand (2004: 17), Varda estava entre os cineastas que fundavam seu olhar “na exploração das aparências, aliando à dúvida generalizada uma arte do verbo cuja marca frequentemente é o gracejo”, algo que podemos associar também à ironia muito presente nos comentários *over* de Chris Marker.

Para Dreyer (2007), tanto *Cuba si* quanto *Salut, les cubains!* são exemplos de um “cinema engajado crítico”, ou seja, atuam tanto dentro da retórica do cinema militante comum, destinada a convencer o seu destinatário, como fazem a crítica dessa retórica por meio de sua própria retórica, que lança mão da ironia – embora Varda discorde, em entrevista, que seu filme contenha ironia: “[...] distância, sim, mas não ironia. Acho que sou observadora e gosto de sorrir de coisas que existem em situações às vezes as mais difíceis e trágicas. [...] Acho que o filme é sorridente, mas de modo algum irônico” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 10).

De toda maneira, seja com ironia ou por meio de uma “observação sorridente”, como observa Dreyer (2007: 10), diante da mídia ocidental, que só salientava os aspectos negativos de Cuba na época, Marker e Varda convocam estrategicamente esse discurso maldoso, assim como a “retórica revolucionária

que peca por excesso de lirismo”, propondo, no lugar de ambos “uma representação ‘autêntica’ de Cuba”, com “uma retórica da ironia e da sinceridade” (Dreyer, 2007: 10). A marca da subjetividade é também comum nos documentários de Varda e Marker, que, por isso mesmo, são considerados por muitos autores como parte da categoria “filme ensaio”.¹⁶

Assim, Dreyer destaca a ironia como uma figura retórica fundamental para escancarar as falsas aparências, sendo, ao mesmo tempo, “uma figura do *ethos* (suscitar a simpatia) e do *pathos* (colocar os que riem do seu lado), assim como uma figura do *logos* (esvaziar um argumento adverso, ressaltando o que há nele de ridículo)” (Dreyer, 2007: 11). Um exemplo está em *Cuba si* quando a voz *over* afirma, numa retomada do clichê bastante difundido do mito do socialismo tropical: “Assim era a vida em Cuba em 1961: metralhadores sobre os telhados e conga¹⁷ na rua”.¹⁸ Tal clichê já havia na verdade, sido desmistificado anteriormente, apelando-se à razão: “Trabalho para todos, terra para os que a cultivam, moradias para os que as habitam – o que há de mais evidente? A Revolução é fazer justamente com que o que é evidente se torne verdadeiro”.¹⁹

O problema, para Dreyer (2007), é que a crítica da retórica pelo próprio dispositivo do filme tenderia a imunizar a obra contra críticas e a torná-la, em si mesma, um “reflexo retórico estereotipado”. A própria crítica da retórica é retórica. O autor considera que a hesitação de Agnès Varda exposta no início de *Salut, les cubains!* constituiria uma consciência da impossibilidade de representar a realidade cubana (algo que Marker também afirmou, por exemplo, no comentário *over* de *Carta da Sibéria*, ao final da sua famosa sequência das mesmas imagens com quatro bandas sonoras distintas) e de escapar dos clichês.

Nesse sentido, Dreyer (2007) considera que a grande quantidade de clichês introduzidos por Varda no início da série de fotos após o prólogo com imagens em movimento – os barbudos, os charutos etc –, sendo o espectador já avisado sobre esse fato pela voz *over* (“Para expressar ideias preconcebidas²⁰ [...]”), demonstra uma prudência da diretora, com uma hesitação entre a crítica do clichê e a adesão a ele. A nosso ver, o problema é que a linha que separa os dois posicionamentos nem sempre é clara, muito menos para um espectador

¹⁶ Sobre essa categoria, houve todo um dossiê no número 24 da revista *Doc-Online*.

¹⁷ A conga é um gênero musical e de dança que nasceu em Cuba.

¹⁸ “*Telle était la vie à Cuba en 1961: mitraillettes sur les toits et conga dans la rue*”. Tal frase vem logo depois da sequência que descreveremos ao final deste item e que foi criticada por Mardore (1964).

¹⁹ “*Du travail pour tous, la terre à ceux qui la cultivent, les logements à ceux qui les habitent – quoi de plus évident? La Révolution, c’est faire justement que ce qui est évident devienne vrai*”.

²⁰ “*Pour exprimer des idées reçues*”, no original.

Europeu que precisa decifrar todo o caráter irônico do discurso e ter uma série de referências culturais que lhe permitam dar conta de sua complexidade.

O comentário *over* no filme de Varda foi dividido entre o ator Michel Piccoli e a própria diretora, num dueto masculino – feminino. De modo interessante, no início do filme, é a voz de Piccoli que enumera os clichês para serem desfeitos, logo depois, com enumerações e jogos de palavras próprios das associações surrealistas, pela voz de Varda, como se ela estivesse confirmando ou não as ideias preconcebidas após a sua visita à ilha. Assim, no tocante às “barbas” evocadas por Piccoli, Varda observa em seu comentário, junto com três fotos de “representantes” para cada tipo de barba, terminando em imagens de crianças comendo algodão doce: “Sim, há barbas. Cortadas à moda rebelde, à moda dos artistas ou à moda de funcionários públicos. Mas a barba mais comum em Cuba é o algodão doce”²¹ (em português, perde-se o jogo de palavras com *barbe-à-papa* do original em francês). Note-se, aí, o procedimento de enumeração.

Chama-nos a atenção, tanto no documentário de Varda quanto no de Marker, a presença das mulheres, especialmente de mulatas e negras. Estariam ali como parte da ironia? Ou não seria esse um momento em que tanto o europeu branco Marker quanto a europeia branca Varda aderiram ao clichê da mulata cubana sensual,²² mesmo que na forma de elogio? É claro que nos fazemos essas perguntas no momento contemporâneo dos anos 2010. Em entrevista de 2015, Agnès Varda enfatizou que seu documentário deveria ser visto à luz daquele ano de 1963 (ela mesma o considerava datado tanto para ela quanto para os cubanos),²³ como pertencente àquela época (Ziembinska-Lewandowska, 2015), e, lembremos mais uma vez, um dos objetivos principais tanto de Varda quanto de Marker ao realizarem esses filmes era permitir outra voz e outro olhar para além daqueles da mídia oficial francesa da época, que tratava a Revolução Cubana de maneira bastante demonizada.

²¹ “*Oui, il y a des barbes. Taillées à la rebelle, taillées à l’artiste ou taillée à l fonctionnaire. Mais la barbe plus courante à Cuba est la barbe-à-papa.*”

²² Tamara Kneese (2005) observa a associação da mulata cubana à sexualização de seu corpo em figuras de embalagens de açúcar e cigarro do século XIX, o que já levaria estrangeiros da época a perceberem-na como exótica. A autora analisa uma série de aspectos, como a comparação das graduações de cores da pele às diversas categorias de açúcar, sendo este quanto mais escuro, menos valioso. No caso do Brasil, também aconteceu a construção da associação da mulata à sexualidade, já presente em observações de Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, que transforma a negatividade da mestiça em positividade ao preço de sua redução ao corpo e à sexualidade (Mayer, 2005). Em Cuba, tal clichê foi bastante chamativo para o turismo americano anterior à Revolução e mesmo esta teve que lidar com o problema, tendo promovido a tentativa de tirar mulatas da prostituição (Kneese, 2005).

²³ Varda observou que os cubanos ficaram muito contentes e orgulhosos com seu filme, tendo ele sido bastante exibido na ilha na época (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 12).

Marker não se detém tanto sobre as mulheres quanto Varda, mas, ao falar das estudantes cubanas, o comentário *over* destaca os seus “três sabores: a Espanhola, a Negra e Mulata, bela como um eclipse”.²⁴ Por mais que seja uma relação brincalhona entre sabores de sorvete e raças, observamos que beleza é associada especificamente à mulata (pensemos no já evocado problema da mestiça, supostamente mais bela que as “raças puras”, e de sua redução ao corpo e ao sexo²⁵ – embora, no caso, seja uma estudante). As três raças, referindo-se à formação do povo cubano, também se relacionam com as três origens da música cubana que Varda vai examinar em seu documentário e que discutiremos mais adiante.

No caso de Varda, a diretora expõe, em entrevista, suas boas intenções, sua fascinação pelo corpo das mulheres cubanas, destacando a consciência corporal delas em detrimento do jeito coquete francês, embora acreditemos que esses momentos, no filme, não deixem de remeter ao clichê: “Em Cuba, foram as mulheres que me impressionaram muito, sua identidade corporal. Elas são belas, têm nádegas bonitas, colocam saias muito, muito justas. Isso não tem relação com o modo de ser coquete daqui, é o corpo inteiro que é assumido.” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 11).

É bem verdade que Agnès Varda mostra também as mulheres revolucionárias com suas boinas, “uma estudante que segura seu lápis na mão, tanto que ela é estudiosa”²⁶ (aqui, temos a repetição de palavras com o mesmo radical, “estudante” e “estudiosa”, que funciona de modo tanto poético – no sentido de uma escrita que não é uma prosa comum, em que se evita repetições – quanto gracioso) e a arquiteta Selma Diaz, tendo tido a companhia em suas viagens pela ilha de Sarita Gómez, assistente de Tomás Gutierrez Alea e também cineasta. Gómez acaba aparecendo numa sequência de dança, o cha-cha-cha ao final do filme.

Assim, outro aspecto em que se pende em direção à aderência ao clichê é a presença da dança nesses filmes. Não queremos dizer que a dança não seja importante na cultura cubana, mas é digno de nota como este é um aspecto onipresente em representações da cultura da ilha por estrangeiros.²⁷ O próprio

²⁴ “[...] *trois parfums: L’Espagnole, la Noire et la Mulâtresse, belle comme une eclipse*”.

²⁵ É a mesma questão a que já aludimos em nota anterior. Aqui, acrescentamos o estudo de Mariza Corrêa (1996), com as observações de que enquanto, no Brasil, o mulato foi considerado por um tempo como “homossexual”, a ele era permitido um “branqueamento”. Já a mulata permanecia como uma categoria em si, oposta tanto às figuras femininas (brancas e negras), quanto às figuras masculinas. Kneese (2005) também percebe essa diferenciação em Cuba entre a mulher negra, ligada à escravidão e ao trabalho, mãe-geradora de novos escravos e desprovida do pendor sexual, e a mulher mulata, sexualizada.

²⁶ Na citação completa no original: “*Et salut à cette étudiante qui garde son crayon à la main, tant elle est étudiante*”.

²⁷ *Buena Vista Social Club* (1999), do alemão Wim Wenders, é um exemplo mais recente, embora possamos considerá-lo pertencente ao gênero “documentário musical”. De certa maneira, como

título da entrevista feita por Ziembinska-Lewandowska (2015), “Socialismo e cha-cha-cha”, remete a esse aspecto, oriundo da própria fala de Varda: “Na energia geral, eu via socialismo e cha-cha-cha. Esse elemento dançante está no temperamento cubano.” (2015: 9).

Mesmo numa crítica que se põe a certa distância do filme de Varda, embora com simpatia pelo filme, Alain Vanier destaca o movimento como a essência de toda a revolução e que, “para um cubano, todo movimento se define, por sua vez, pela dança” (Vanier, 1964: não paginado).²⁸ O próprio Fidel Castro seria o “rei do ritmo, *indissociável* de Cuba” (Vanier, 1964: não paginado, grifo nosso).

Já numa crítica bastante cáustica sobre *Cuba si*, que tem o título “Conga no”, Michel Mardore (1964) reprova a falta de profundidade da análise de Marker, retrucando que no governo anterior de Fulgêncio Batista também se cantava e dançava nas ruas de Cuba, o que nada prova. Para Mardore (1964: 73), o filme insiste por demais em tais momentos e destaca a sequência em que uma banda militar começa a tocar no ritmo conga. No comentário, Marker a designa como um feliz acaso captado pela câmera, ao passo em que toda a sequência foi preparada, com a colaboração do melhor músico de conga de Havana. “Trata-se de verificar que os cubanos não têm gosto para o passo do ganso?”²⁹ (Mardore, 1964: 73).

Apesar do aspecto um tanto raivoso do texto de Mardore, a crítica aponta justamente um momento de dança, elemento que, como vimos, acaba destacado no filme de Marker e, mais ainda, no de Varda. Vamos, então, a seguir, detalhar um pouco mais a utilização da música em ambos os filmes.

Música, dança e clichê

A música em Cuba foi um dos pontos de partida para o documentário de Varda e serve mesmo como estruturação do filme em vários sentidos (narrativo, na montagem das fotos etc), o que justifica por si a grande quantidade de sequências de dança no documentário, embora Varda não tenha se limitado a esse aspecto da sociedade cubana, mostrando a colheita no campo, apresentando intelectuais cubanos, incluindo aspectos mais informativos sobre a Revolução Cubana e dando destaque a Fidel e a Raúl Castro (nesses aspectos mostrados,

veremos no item seguinte, *Salut, les cubains!* também poderia pertencer, em parte, a esse gênero.

²⁸ O título da crítica de Vanier, “*Les malheurs de Jacqueline*”, refere-se ao longa-metragem francês *Une fille à la derive* (com direção de Paula Delsol), antes do qual foi projetado o curta-metragem de Varda nas sessões em Paris, em 1964.

²⁹ “*S’agit-il de vérifier que les Cubains manquent de goût pour le pas de l’oie?*”. O passo de ganso é um passo especial de marcha utilizado em desfiles militares.

a diretora retoma vários temas do filme de Marker). Ela disse, na entrevista de 2015, que pretendia com o documentário entender as origens das diversas músicas que se ouvia na ilha (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 8), interessando-se pela maneira “como eles conseguiam fundir diversas origens – africana, haitiana e até mesmo danças francesas antigas”. (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 12). Assim, além das fotos, levou para a edição muitas gravações de diversos estilos de música cubana.

No filme, a narração relata as “três origens” de uma música com “mestiçagem bem sucedida”: espanhola, africana e francesa. Cada uma delas é aludida pela narração sucessivamente e é ilustrada com exemplos musicais e imagéticos, sendo esse aspecto informativo relevante nesses momentos, indo para além do trabalho com a linguagem já evocado nos itens anteriores. Conforme disse Varda, “[...] queria fazer um filme didático, musical e agradável de ver” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 9).

Varda apresenta, a aproximadamente 11min38s de filme, a primeira origem da música cubana: a espanhola. Vemos uma gravura de colonos espanhóis chegando às Américas, reforçada pelas informações da voz *over*, e ouvimos acordes de guitarra. É a primeira das guajiras ouvidas, estilo musical que nos é informado ter dado origem a outros, como o “*son*” e a “*guaracha*”. A origem camponesa da guajira (*guajiro* é um sinônimo de camponês) leva a uma série de fotos e evocações da reforma agrária cubana e do programa de alfabetização dos camponeses empreendido.

A aproximadamente 18min20s, a voz *over* nos anuncia que é preciso falar da segunda origem dos ritmos cubanos, a africana, vinda com os escravos negros e seus ritmos de celebrações religiosas. Nesse momento do filme, vemos personagens negras nas fotos, as músicas se tornam predominantemente percussivas e o comentário *over* distingue entre várias seitas religiosas de matriz africana presentes em Cuba, além de nos informar que todos esses ritmos vão dar origem à rumba e à sua forma mais pura, o *guaguancó*. O gancho da música africana leva Varda a apresentar escritores importantes, como Nicolás Guillen, que “integrou os ritmos negros à poesia espanhola” (como nos diz o comentário), e pintores, como Wifredo Lam.

A foto de uma mulher de 102 anos a 22min05s serve para introduzir a terceira origem (reforçada no comentário *over*), a francesa, representada por contradanças e a “tumba francesa” trazidas por ex-escravos haitianos e que são tocadas em manifestações culturais com vestimentas, reis e rainhas, tendo, por sua vez, dado origem ao “*danzón*”, ritmo que ocupa também parte do final do filme.

Além dessa cartografia e genealogia dos ritmos cubanos, Varda inclui peças preexistentes no documentário, funcionando, aí, mais no sentido irônico das associações surrealistas. Assim, ouvimos, aos 4min54s, *Invitation à la valse* (“Convite à valsa”), peça do Romantismo alemão do século XIX de Carl Maria von Weber, em versão orquestrada por Berlioz. Há um jogo de palavras da música (o ritmo da valsa e o próprio título da peça) com o texto do comentário: “Eis aqui os jogadores da loteria e do convite à sorte e à dança” (“*Voici pour les joueurs de lotterie et d’invitation à la chance et à la danse*”), lembrando que o verbo *jouer* em francês significa tanto jogar quanto tocar ou brincar. A valsa também é uma referência à esposa do antigo ditador cubano, evocada a seguir no comentário como o destino dos lucros da loteria no regime pré-revolucionário, numa associação já convencional da valsa com o mundo das elites.

Há também, como música preexistente, um trecho muito pequeno da *Internacional Socialista* em versão com letra em espanhol, logo depois do discurso de Fidel Castro (traduzido pela voz *over*), na apresentação do presidente cubano na época, Osvaldo Dorticós, e fotos dele ao lado de Fidel.

A música foi efetivamente muito importante para a montagem do filme, que foi feita exaustivamente por Varda de modo a levar em conta tanto a música quanto as falas do comentário *over*: “[...] eu fazia o cálculo do número de imagens para cada foto. Seguia o ritmo da música.” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 12).

Sendo várias as sequências de dança, algumas foram “animadas”, dando a impressão, embora continuem como imagens fixas, de movimento. A mais citada é a que mostra Benny Moré, conhecido como “o rei do ritmo”, “dançando” num restaurante popular fora do horário do expediente, ao som da gravação de seu “som *montuno*” (tipo de ritmo derivado de cantos camponeses, como informado pela voz *over*). Também dão uma impressão maior de dança a já evocada sequência final em que Sarita Gómez e outros dançam o cha-cha-cha e uma sequência ao meio do filme, em que um realejo toca uma suposta rumba e as pessoas dançam ao redor.

Porém, para além das sequências propriamente de dança, outras foram claramente montadas ao ritmo da música, como a do corte da cana de açúcar no campo, em que os golpes dos facões assim como as trocas das várias outras fotografias dos camponeses seguem o ritmo da canção *Después de un año*, de Carlos Puebla. Conforme disse Varda: “Gostei muito de captar os movimentos do corte. Também fiz um retrato de alguns homens que se aproximam de nós segurando suas ‘machettes’” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 11).

Essa mesma canção havia sido utilizada por Marker a partir de 13min30s de filme, logo depois de apresentar Fidel Castro. Ouvimos, então, o seu refrão (também escutado no documentário de Varda): “E o povo depois de um ano repete/ Obrigado Fidel.” (“*Y el pueblo después de un año repite/ Gracias Fidel*”). Seguindo a canção, são mostrados vários desfiles militares e cívicos e, no último deles, os participantes realizam uma coreografia que foi também sincronizada ao ritmo da canção extradiagética de Puebla.

Diferentemente do filme de Varda e apesar da crítica de Mardore, *Cuba si* não tem na investigação das músicas e danças cubanas um aspecto central, embora utilize outra canção de Carlos Puebla (*Rompiendo las relaciones*) e o *Hino do Guerrilheiro* (música de Enrique González Mantici, que ouvimos durante imagens de um desfile), além da sequência da marcha transformada em conga evocada anteriormente. A maior parte da música que ouvimos em vários momentos durante o filme é de característica percussiva ou eletrônica atonal (não sabemos se foi música composta originalmente para o filme e por quem³⁰ ou se são peças preexistentes).

Apesar de não ter a música como aspecto central do documentário, Marker (1961: 155) observou que tentou transmitir com seu filme “o ritmo de uma Revolução”, tendo sido o seu texto publicado do comentário *over* de *Cuba si* dividido por andamentos e partes musicais, como “Abertura”, “Recitativo”, “Scherzo”, “Andante”, “Allegro”, “Ária”, “Coda” etc. O recitativo, por exemplo, refere-se à parte dos pedidos de presentes das crianças aos Reis Magos em som direto; as Árias servem principalmente para caracterizar as partes das falas de Fidel Castro em entrevistas, momentos de certa digressão, como as árias de ópera. Os andamentos também se relacionam com o clima geral de cada uma das partes do filme: por exemplo, no início do filme, um “Scherzo” (andamento rápido) designa a referência à Revolução e sua urgência, ao que se segue, em contraposição, um “Andante Grave” designando as referências a Havana e seus hotéis-cassino como uma cidade norte-americana.

Considerações finais

Tanto *Cuba si* quanto *Salut, les cubains!* revelam um olhar pleno de admiração de seus diretores europeus Chris Marker e Agnès Varda pela Revolução Cubana no momento de sua realização e consolidação. Tal fato foi apontado

³⁰ A música eletrônica em *Cuba si* tem semelhança com a que a artista chinesa residente na França, Lalan (pseudônimo de Xie Jing-Lan), compôs para o filme anterior de Marker, *Descrição de um combate* (1960), mas ela não foi creditada. Embora fizesse em seus travelogues um trabalho também de compilação de músicas locais (tal como acontece em *Cuba si*), Marker foi um entusiasta da música contemporânea, tendo trabalhado em seus primeiros filmes, com exceção de *Olimpia 52*, com o compositor Pierre Barbaud.

por críticos, como Mardore (1964), que destacou a pobreza do texto do comentário *over* de *Cuba si* em comparação com o de *Carta da Sibéria*. É bem verdade que o texto de *Cuba si* tem vários momentos puramente informativos, uma preocupação didática também presente em *Salut, les cubains!*, mas que era compreensível diante da intenção dos diretores de se contraporem às informações sobre Cuba na mídia hegemônica ocidental da época.

Mesmo assim, no comentário *over* e em sua relação com as imagens e os outros sons, há vários momentos de uma escrita plena de “associações surrealistas” em ambos os filmes, como foi aqui exemplificado. A ironia é uma estratégia que acaba funcionando como uma faca de dois gumes, pois nela se lida também com clichês e, muitas vezes, ela trai justamente a origem europeia dos realizadores e seu desejo de exotismo, como é o caso por vezes das menções às mulheres cubanas.

O momento da conga em *Cuba si* foi também criticado por Mardore (1964) e poderíamos estender a crítica do exotismo voltado para o elemento musical ao papel central da música e da dança cubana no filme de Varda. Vignaux (2015) defende a estratégia da realizadora, argumentando que tais elementos foram também centrais no primeiro longa-metragem completado logo após a Revolução, *Cuba baila*, de García Espinosa (1960). Para Vignaux (2015), fazer um documentário colocando corpos em movimento ao som de músicas populares seria, em 1960, uma representação eminentemente política.

Independentemente da justificativa política, engajada ou não, observamos que *Salut, les cubains!* tem também características próximas do gênero documentário musical, no sentido em que faz um mapeamento de músicas e gêneros musicais cubanos como temática, além de que Marker tinha na música uma inspiração, tal como vimos na utilização de andamentos musicais para demarcar o comentário publicado do filme (Marker, 1961).

Referências bibliográficas

- Aguiar, C. de (2013). A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, 26(51): 35-54. www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100003&lng=en&tlng=pt. Acesso: 15 mar. 2019.
- Albuquerque, M. (2014). Sobre ima[r]gens etnográficas. *Iluminuras*, 15(35): 102-125.
- Alter, N. (2006). *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press.
- Bamba, M. (2009). Jean Rouch: cineasta africanista?. *Devires*, 6(1): 92-107.

- Baudrillard, J. & Guillaume, M. (1994). *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes & Cie.
- Breschand, J. (2004). La voix là. In C. Ermakoff & P. Morissey (coord.), *Voix off: qui nous parle? (dossier)*. *Vertigo*, 26.
- Breton, A. (1975). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Clifford, J. (1998). Sobre o Surrealismo Etnográfico. In J. Gonçalves (org.), *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Corrêa, M. (1996). Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, (6-7): 35-50.
- Dreyer, S. (2007). Rhétorique de l'engagement critique: regards de cinéastes et écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970). *Sens Public*. www.sens-public.org/article.php?id_article=371. Acesso: 3 fev. 2019.
- Gorbman, C. (2012). Finding a voice: Varda's early travelogues. *SubStance*, 41(2).
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- Kneese, T. (2005). La mulata: Cuba's national symbol. *Annual Proceedings of the Association for the Study of Cuban Economy*, (15): 444 - 452.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion Books.
- Mardore, M. (1964). Conga no. *Cahiers du cinéma*, (152), février.
- Marker, C. (1961). *Commentaires*. Paris: Seuil.
- Mayer, A. (2010). A categoria "Mulata" e a negação de sua própria libertação como negra e como mulher. *Mosaico Social*, 5(5): 250-267.
- Peñuela Canizal, E. (2009). Surrealismo. In F. Mascarello (org.), *História do Cinema Mundial*. 5. ed. Papirus: Campinas.
- Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers (notes)*. Paris: Fata Morgana.
- Stam, R. & Shohat, E. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify.

Todorov, T. (1989). *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.

Vanier, A. (1964). Les malheurs de Jacqueline. *Les Lettres Françaises*, (27), août.

Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Vignaux, V. (2015). 'Salut les Cubains' d'Agnès Varda ou cinécriture et cinéma politique. In C. Chéroux & K. Ziembinska-Lewandowska (org.), *Varda/Cuba*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Ziembinska-Lewandowska, K. (2015). Socialisme et cha-cha-cha: Cuba 1963 vue par Agnès Varda. In C. Chéroux & K. Ziembinska-Lewandowska (org.), *Varda/Cuba*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Filmografia

À bientôt, j'espère (1968), de Chris Marker.

As estátuas também morrem (*Les statues meurent aussi*, 1953), de Chris Marker e Alain Resnais.

Buena Vista Social Club (1999), de Wim Wenders.

Cléo das 5 à 7 (1962), de Agnès Varda.

Cuba baila (1960), de García Espinosa.

Cuba sí! (1961-1963), de Chris Marker.

Description d'un combat (*Descrição de um combate*, 1960), de Chris Marker.

Dimanche à Peking (1956), de Chris Marker.

Django Reinhardt (1959) de Paul Paviot.

Du côté de la Côte (1958), de Agnès Varda.

La bataille des dix millions (*A batalha dos dez milhões*, 1970).

La Jetée (1962), de Chris Marker.

La mer et les jours (1958), de Raymond Vogel e Alain Kaminker.

La Pointe Courte (1954), de Agnès Varda.

Le joli Mai (1963), de Chris Marker.

Le mystère de l'atelier quinze (1957) de Alain Resnais.

Le siècle a soif (1959), de Raymond Vogel.

Lettre de Sibérie (Carta da Sibéria, 1958), de Chris Marker.

Loin du Vietnam (Longe do Vietnã, 1968), de Chris Marker e outros.

L'Opéra-mouffe (1958), de Agnès Varda.

Nuit et brouillard (Noite e neblina, 1955), de Alain Resnais e Chris Marker.

Olympia 52 (1952), de Chris Marker.

O mistério Koumiko (1965), de Chris Marker.

On vous parle de... (1969-1973, série com vários curtas-metragens), de Chris Marker.

O saisons, ô châteaux (1957), de Agnès Varda.

Robin Hood (1922), de Allan Dwan.

Salut, les cubains! (1963), de Agnès Varda.

Sans soleil (1983), de Chris Marker.

Si j'avais quatre dromadaires (Se eu tivesse quatro dromedários, 1966), de Chris Marker.