

Chats Perchés (2004) de Chris Marker:

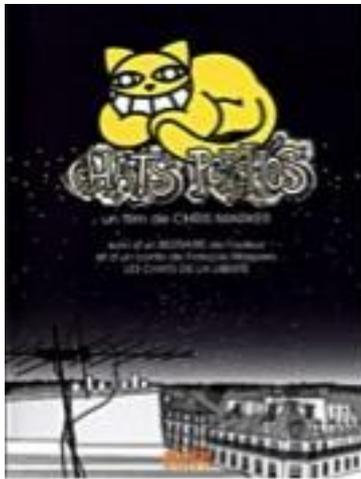
Arte e política na cidade sob o olhar de um gato sorridente¹

Miguel Angel LOMILLOS GARCIA²
Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz, MA

Resumo

O documentário subjetivo de Chris Marker *Chats Perchés* (2004) se articula em dois eixos guiados sempre pela voz, em letreiros, do autor: os desenhos dos gatos nos muros e tetos da cidade e os numerosos protestos nas ruas da cidade, *street art* e cidadania, *graffitis* de gatos sorridentes *versus* história, atualidades; tudo isso na cidade de Paris durante os conturbados anos da campanha presidencial, Guerra do Iraque e Greve Geral (2002-2003). O filme é analisado à luz dessas relações entre arte e política, do confronto com as imagens e sons que permeiam essa forma de ensaio cinematográfico e das pertinentes referências à obra do polifacetado autor francês falecido em 2012.

Palavras-chave: cinema de autor; documentário; *street art*; cinema digital; multimídia.



Ils ont insulté les vaches,
Ils ont insulté les gorilles,
Les poulets.
Ils ont insulté les veaux,
Ils ont insulté les oies, les serins,
Les cochons, les maqueraux
Les chameux,
Ils ont insulté les chiens.
Les chats,
Ils n'ont pas osé.

Jacques Prévert

1 Um artista singular obcecado pelo tempo e pela memória

É um lugar-comum considerar o cinema como a arte por excelência do século XX e sobretudo como aquela que soube representar melhor – decerto com mais propriedade – a história e a memória desse século. O recurso à imagem de um mundo apocalíptico ou

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Curso de Jornalismo do CCSST-UFMA, e-mail: lomisi@hotmail.com.br

“imemorial” é já notório: bastaria ver alguns filmes relevantes recuperados ou “escavados” na ocasião para se ter uma ideia cabal do que foi o século XX. Jean-Luc Godard, mesmo admoestando o cinema (os cineastas) por ter faltado na hora de dar conta dos campos de concentração nazistas, reconhece na “forma (fílmica) que pensa” esse valor-memória em sua célebre *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998).

O cinema, “a arte que ditou a disciplina do olho no século XX” (CASSETI, 2005, p. 6), sobrevive hoje em outras plataformas e suportes, longe dos telões que presidiram as grandes salas, na mesma medida em que as novas imagens da mídia (especialmente a televisão) e as novas tecnologias (computador, internet) suplantam cada vez mais o trono deixado pela sétima arte.

Segundo Casetti, o espetáculo do mundo que constitui o grande legado do cinema tem dois aspectos correlatos: por um lado, o cinema nos conectava ou nos devolvia à realidade graças ao estabelecimento da imagem fotográfica como traço ou índice; por outro, o cinema impôs de forma sistemática uma representação sobre a realidade. Esta dupla necessidade marcou de fato o século XX: necessidade de preservar o sentido do real ameaçado pelo avanço das novas formas de vida, os horrores da história, a perda social da memória, as dificuldades de reconstruir os níveis de existência. No entanto, mesmo preservando o sentido do real, Casetti constata a predileção ou inclinação tanto do cinema quanto do próprio século XX por participar sutilmente deste declive (CASSETTI, 2005, pp. 10-14).

Chris Marker (1921-2012), que por sinal desbravou, defendeu e acompanhou com devoção as novas tecnologias da imagem (vídeo, instalação, CD-Rom, internet ou multimídia eram para ele meios, não fins em si), poderia bem representar por si só esse caráter duplo atribuído ao cinema que sintetiza a frase de Casetti: evolução de uma arte-linguagem (impura) e memória do século XX (atribulada). Não por acaso, Raymond Bellour define o autor de *La jetée* (1962) como “homem-século” e “homem-mundo” (BELLOUR, 2013, p. 2). Os acontecimentos do século XX, especialmente os conflitos bélicos, tomaram forma na obra única deste artista comprometido com o registro documental e ensaístico do seu tempo: a revolução russa, a Primeira Guerra Mundial, a guerra civil da Espanha e o franquismo, a Segunda Guerra Mundial, a formação de Israel e os conflitos com os palestinos, os movimentos revolucionários no terceiro mundo e o abalo das esquerdas por volta dos anos 1960-1970, a queda do muro de Berlim, a guerra e desmembramento da Iugoslávia, etc.

Além de cineasta, Chris Marker foi fotógrafo, escritor, poeta, romancista, ensaista, crítico (literário e cinematográfico), desenhista, músico e artista multimídia. Se tal

polivalência, comparável com a do artista renascentista³, seria prato cheio para os autores de biografias⁴, devemos frisar ainda que Chris Marker, nascido Christian-François Bouche-Villeneuve, teve, *talent de bien faire*, uma queda por “inventar” seu passado (umas vezes “francês de origem russo-americana”, outras de origem magiar ou até mongol), o que dá conta da relatividade do autor diante dos relatos de origem e identidade. Amante das contradições e “reconciliador dos opostos” (PARVOULI, 2013), o fotógrafo e incansável *traveller* Marker foi um homem discreto que não gostava de ser filmado ou fotografado, oculto ou transfigurado em outros personagens que povoam sua obra amical, servida como ágape para o espectador (o gato *Guillaume-en-Égypte*, o *cameraman* Sandor Krasna, o músico Michel Krasna, Kosinski em Youtube, etc.).

Hoje se tornou comum, na crítica, enquadrar um tipo de cinema como filme-ensaio ou ensaio cinematográfico, forma da qual o próprio Marker é um dos seus fundadores. Sendo o ensaio expressão da subjetividade do autor, consciente da capacidade estética da sua obra, Bazin percebeu os sinais precursores da obra inicial de Marker e definiu *Lettre de Sibérie* (1958) como “ensaio documentado” que despontava traços singulares na sua articulação imagem-som (“montagem horizontal”, forma epistolar que “vai da orelha ao olho”, etc.) (BAZIN apud PARVOULI, 2013). Na linhagem secular do ensaio filosófico-literário (Montaigne), o filme-ensaio é uma noção transversal que tenta reconduzir certas formulações do cinema moderno (poético, documental, experimental, conceitual, performativo) trazendo a ideia do filme como pensamento em ato, um “pensar que forma uma forma que pensa” (Godard):

A dimensão reflexiva do ensaio, voltada para a própria representação, abre caminho para repensar as articulações entre ficção e documentário, ou entre cinema e “outras mídias” (não por acaso, Chris Marker é uma das balizas nesta discussão), uma vez que é uma referência conceitual que procura dar conta de um campo heterogêneo e em movimento (XAVIER, 2014, p. 33).

Chats Perchés não foi filmado como uma obra-síntese ou uma obra-testemunho do tipo que um artista, na ocasião octogenário, realiza conscientemente em guisa de despedida. Porém, este filme-palimpsesto de 59 minutos de duração tem algo disso e de forma mais nítida ainda que *Ouvroir. The Movie* (2010), este, sim, feito com esse intuito, ao recopilar em

³ Seu amigo Alain Resnais (com ele colaborou, entre outros trabalhos, em *Les statues meurent aussi*, 1953 e *Nuit et Brouillard*, 1955) o comparava com o “método Leonardo da Vinci” porque “ele vai sempre até o final daquilo que se propunha” sem se subtrair a qualquer forma de obrigação: “...sou um homem livre e só quero fazer o que me apraz” (BELLOUR, 2013, p. 2). Todas as traduções ao português feitas neste trabalho são do autor do mesmo.

⁴ É notória a carência, na cada vez mais considerável bibliografia sobre o autor francês, de uma biografia do mesmo.

3D, de maneira lúdica e quase didática, uma viagem ao museu virtual comandado pelo felino *Guillaume-en-Égypte* explorando os temas e questões favoritas do seu alter-ego. Esses temas não são outros que as áreas ou “zonas” (homenagem ao Tarkovski de *Stalker*) que aborda no CD-Rom *Immemory* (1997-1998), também guiado pelo gato laranja atigrado *Guillaume*: viagem, museu, fotografia, cinema, guerra, poesia, memória, *xplugs*⁵.

Chats perchés, um filme maliciosamente definido como “menor”, foi realizado com medios muito modestos: uma pequena câmera DV (Digital Video, mas para o lúdico Marker poderia ser também Dziga Vertov), um computador e um software de edição. Em uma das extremamente raras entrevistas acordadas com os jornalistas, Marker responde à pergunta de se “as novas tecnologias modificaram de alguma forma sua relação habitual com as imagens e os sons”:

Necessariamente. Poder fazer todo um filme, *Chats Perchés*, com meus dez dedos, sem nenhum apoio nem intervenção exterior... E depois, ir eu mesmo vender o DVD que registrei nos saldos de Saint Blaise... Confesso que tenho um sentimento de triunfo: do produtor ao consumidor, tudo direito. Sem mais-valia. Cumpri o sonho de Marx (MARKER, 2008).

Não por acaso, digital-dígito, na sua primeira acepção (PRIBERAM), diz “dos dedos ou a eles relativos”: com eles empunhamos uma simples DV ou apertamos um clique. Há também dedos anônimos que pintam gatos nos muros e tetos de Paris: o homem de 80 anos que sai sozinho em sua busca quase proustiana (“*je parcours la ville a la recherche... de chats*”) tinha feito algo parecido, junto com seus companheiros, com uma câmera de 16mm no decênio 1967-1977 em *Le fond de l'air est rouge* (1978)⁶.

⁵ *Immemory* e *Ouvroir*, junto com outros trabalhos fílmicos, televisuais e multimídia, fazem parte do site *Gorgomancy* criado por Marker em colaboração com o Centro Pompidou (2007-2013): <http://www.gorgomancy.net/>

⁶ Guy Gauthier traça as relações “biográficas” e artísticas de Marker com os gatos em sua resenha do filme, cujo título, “*Le fond de l'air est chat*”, brinca com o do célebre documentário de Marker (GAUTHIER, 2004, pp. 68-70). *Le fond de l'air est rouge* “traça dez anos da militância pelo mundo todo, confrontando duas memórias: aquela das imagens, por vezes inéditas, filmadas pelos militantes [do grupo ISKRA] e a das imagens efêmeras da televisão. Construído em duas partes – *as mãos frágeis* e *as mãos cortadas* e com o subtítulo de *Cenas da Terceira Guerra Mundial 1967-1977* –, *Le fond de l'air est rouge*, cuja primeira versão dura quatro horas, alumbra este período da História contemporânea e é uma das obras mais importantes de Chris Marker” (PARVOULI, 2013). Para um balanço dos críticos, em inglês e francês, que abordaram as conexões entre estes dois filmes de Marker, consultar Flinn (2009, p. 97). Vale lembrar que os títulos dos filmes de 2004 e 1978, no mundo anglo-saxão, são respectivamente *The case of the Grinning Cat* e *A Grin Without a Cat* (este lançado em DVD em 2008 como decorrência do sucesso do primeiro) em referência ao sorriso do gato de Cheshire em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Falando do desenho M. Chat, Marker aponta que “sua filiação com o *grinning cat* de *Alice no país das maravilhas* era evidente mesmo que o francês aqui falha: todas as traduções [de *grining cat*] propõem “o sorriso do gato”, que não tem equivalente em francês, e que é “o amplo, arreganhado sorriso”. Ora, é evidente que este gato “grins”...”. “Chris Marker e M. Chat: chats discutent”, Entrevista entre C. Marker e Thoma Vuillon (autor dos desenhos M. Chat) Cf. *Liberation*, 4 dezembro 2004.

2 Gatos sorridentes e protestos em Paris: “*e tudo isso do olhar de um gato*”

O filme se articula em dois eixos guiados de forma constante pela voz (letrados de falas escritas, linguagem oral) do autor/narrador: os desenhos dos gatos amarelos de *Monsieur Chat* e os numerosos protestos na cidade, arte e política, *street art* e cidadania, em definitivo, *graffitis* de gatos sorridentes versus história, atualidades, tudo isso na cidade de Paris durante 2002 e 2003 (com vários recuos ao passado recente e distante). Letrados, imagens e sons se embaralham numa montagem impetuosa (ora digressiva ora acumulativa, mas sempre sincopada, condensada, repleta de energia vital) em que o espaço político da cidade (*pólis*) se erige como verdadeiro protagonista. As perambulações pela cidade adotam o tom atmosférico de uma *street movie* digital (herança das sinfonias da cidade a partir de Ruttman) misturada com o diário de bordo (a voz dos letrados) e a crônica social (manifestações e eventos urbanos). Em todo momento sabemos que as imagens e sons foram registrados pelo mesmo sujeito que nos fala nos letrados (e nas imagens-sons) em tom confidencial e espirituoso. Ele percorre um caminho que, embora partilhando da efervescência da vida coletiva da cidade, se mostra descrente das utopias do passado (daí o sentido de síntese ou *summum* de uma obra completa) e evidencia cansaço e melancolia perante um processo histórico homogeneizador e degenerativo que parece irreversível.

Os letrados-falas, sons e imagens de Marker se apoiam no valor mítico conferido à figura felina e na “interpretação poética do real” (MASSART): a noite é também personagem diante dos desenhos de *M. Chat* subidos, galgados, empoleirados (tal é o significado de *perchés*) nos tetos das casas (“Assim, qualquer um, a noite, arriscava de quebrar o pescoço... por esvoaçar um sorriso na cidade”), a pomba que desaparece em um canto do metrô e vira um humano saindo da porta do metrô, etc. A partir dos desenhos de *M. Chat* espalhados pela cidade, Marker configura toda uma constelação do felino na arte, especialmente na arte popular da rua, incluindo os animais “reais” (enquanto as pessoas que “batem as ruas” são, em sua maioria, anônimas, os gatos Boléro e Caroline se “individualizam” com suas pequenas anedotas⁷). Tal esfera funciona no filme para narrativizar, emoldurar e até mesmo ficcionalizar uma série de acontecimentos, grandes e pequenos, domésticos e internacionais, que acontecem no conturbado período pós-setembro 2001 (“O eco das cornamusas de setembro estava ainda no ar”). De fato, o título faz referência, num jogo de palavras típico de Marker, ao jogo infantil de perseguição chamado “chat perché” (que tem tantas variantes

⁷ O gato Bolero e sua dona, uma sem-teto que pede esmola no metrô, aparecem três vezes no filme (a última *in absentia*). Marker os apresenta da seguinte forma: “Bolero, o gato de Strasbourg Saint-Denis, e sua humana”.

como apelações: pega-pega, gatos e ratos, policiais e ladrões, etc.) e o autor se refere sempre a esta figura mítica em maiúsculas (*Chat*). É evidente que é a esfera dos *Chats* que instila o tom lúdico e leve do filme (de forma ainda mais acentuada que noutros trabalhos do cineasta), como se o filme todo fosse uma história em quadrinhos⁸.

Em contraposição à esfera política dos acontecimentos históricos, a constelação (figural) dos gatos implica um universo simbólico-metafórico bem mais aberto e ambíguo, caracterizador da “intenção artística” (AUERBACH, 1996, p. 52) do autor desse dispositivo narrativo-poético. Certamente a esfera da pichação dos gatos na cidade está na mesma ordem de *ação* da esfera pública na cidade (no caso, algo que pode aparecer, desaparecer ou reaparecer nos muros ou nas ruas) e, portanto, não é mero pretexto ou abstração. Poderia dizer que a esfera dos gatos, na medida em que o filme avança, faz desvanecer a anedota sensível, presencial (física) em benefício do “sentido figural” dos felinos⁹. Ela é uma figura que nunca se completa, aberta tanto a fragmentos e “escavações” da memória – no sentido benjaminiano¹⁰ – quanto aos jogos lúdicos e imaginativos do autor. Não por acaso, a esfera dos *M. Chats* adota sempre, na fala do narrador uma interrogação: “UM GATO? onde eles estão? eles têm ambições políticas? E se eles nos deixassem definitivamente?” Os protestos também formam parte desse mundo de ação humana – imprevisível e até indecível – mas eles têm presença constante na mídia e nas redes sociais e, via de regra, são sempre marcados pelos organizadores tal como ocorre na primeira cena do filme, pontuada pelo sentido lúdico na hora de sincronizar gestos e movimentos do corpo e do guarda-chuva com o tempo (a esfera dos gatos, como igualmente ocorre nas cenas no metrô, terreno próprio da ambiguidade, não têm “horloge-parlante” para ditar, sincronizar ou revelar os “acontecimentos” que não são decorrência de ideologias e partidismos políticos)¹¹.

⁸ Sendo densamente numerosa a presença das figuras e recursos do mundo gráfico do desenho no filme (desenhos de animais, balões, caricaturas, The Morpheye, cartazes, grafismo digital, etc), ainda acreditamos que é o tom do filme o elemento de peso que o aproxima à linguagem do gíbi (humor, sátira, leveza, proximidade com o espectador, impulso brincalhão e lúdico, etc).

⁹ Obviamente estou parafraseando livremente Auerbach que desenvolve uma noção bem mais complexa do figural em *Mimese*. Não é aqui o momento para discutir este difícil e instável conceito que, na teoria do cinema, vem adquirindo maior presença (J. Aumont, D.N. Rodowick, N. Brenez, A. Martin, etc).

¹⁰ *Imágenes que piensan (Denkbilder)* é o título empregado pelos editores alemães das *Obras completas* de Walter Benjamin para reunir vários textos, em grande parte, breves (o título procede de um deles). O texto que cito aqui é “Escavar y lembrar”, no qual Benjamin sublinha que a lembrança real deve trazer tanto à imagem recordada quanto, sobretudo, as camadas que antes foi preciso atravessar pelo sujeito, uma espécie de arqueólogo-investigador: “A memória é o meio do vivido da mesma forma que a terra vem ser o meio em que as velhas cidades estão sepultadas. Aquele que quiser aproximar-se a seu passado sepultado tem de se comportar como um homem que escava. [...] Os ‘conteúdos’ não são outra coisa que essas camadas que só depois de uma investigação cuidadosa entregam tudo aquilo que vale a pena escavar: imagens que, separadas de seu contexto anterior, são joias nos sóbrios aposentos de nosso conhecimento posterior, como quebrados torsos na galeria do colecionista. [...] Por isso, as lembranças mais verazes não têm por que ser informativas, elas apenas devem indicar o lugar em que foram adquiridas pelo investigador” (p. 350).

¹¹ Deve-se notar que o filme começa retomando o fio de certas constantes temáticas da última obra de Marker que se dão a partir de 1978 (*Sans Soleil* -1983-, *2084* -1984-, *Level Five* -1997- e, notadamente, suas instalações): as novas imagens tecnológicas e a memória individual, a atualização digital da forma epistolar, a voz sintetizada (leitura de trechos do e-mail

Marker filma os encontros e protestos das pessoas no espaço público como rituais onde se encenam os slogans, as palavras de ordem, as reivindicações por meio de canções, músicas, danças, disfarces, máscaras, cartazes, momentos de amor e partilha... Há muito do olhar desse gato insubmisso com o sorriso arreganhado, amplo, mostrando os dentes, nesse caráter dionisíaco com que Marker pontua (porquanto captura e escolhe tais imagens-sons) o “bulício festivo” das manifestações da cidade: personificação das celebrações do entusiasmo coletivo, festivo e embriagante, Dioniso não apenas se apresenta como um estrangeiro que gosta de se disfarçar, mas como marginal e estranho, transgressor das normas cívicas (dos limites e da ordem da cidade), figura essencial da alteridade (GARCÍA GUAL, 2003, pp. 105-112)¹².

Esse *élan* dionisíaco parece guiar as atividades político-artísticas da cidade (política nas artes das ruas, artes populares na política dos cidadãos que se reúnem e manifestam), geradas anonimamente como uma gozosa celebração coletiva e, assim sendo, elas não aparecem separadas, legitimadas ou fetichizadas pelas instituições modernas das artes:

Só nos tempos modernos fomos separando cada uma das atividades artísticas e fomos nos acostumando a avaliá-las por separado, como se fossem autônomas e se justificassem por si mesmas fora do espaço e do tempo, fora da cidade, flutuando na abstração. Mas as artes *desligadas* [*desprendidas*] de seu suporte cidadão viraram rapidamente filosofia da arte, e por causa disso as imaginamos isoladas e reflexivas, como ilustrando as páginas de um livro o a tela de um televisor” (grifo do autor, AZÚA, 1995, p. 88).

recebido), a forma televisual e computadorizada, o motivo identificador da coruja, etc. Nessa primeira sequência do filme destacam-se duas pautas de *Chats perchés*: o close de uma mulher negra no metrô e o corpo inerte no chão do *clochard* nos arredores do Centro Pompidou (do sujeito que está fora da “sincronia do tempo” social).

¹² M. Detienne (apud GARCIA GUAL, p. 110) destaca que “uma das maiores virtudes do dionisismo é a de misturar as figuras da ordem social e questionar os valores políticos e masculinos da cidade [...], acolhendo não apenas aqueles que estão excluídos dos cultos políticos, como os escravos e as mulheres, mas também impondo na cidade, e fazendo emergir entre os olímpicos – ele próprio fazendo parte deles –, a figura da Alteridade”. A citação parece sintetizar não apenas *Chats Perchés*, mas o próprio espírito inconformista de Marker, que por sinal realizou *L'Héritage de la chouette (O legado da coruja)*, a extraordinária série de TV de 13 capítulos sobre a cultura da Grécia antiga que “deveria figurar no programa de todas as escolas” (BELLOUR, 2013, p. 3).

3 Espaço de intervenção: contrafação e reformulação da mídia, jogo e plasticidade

A *caméra-stylo* (câmera-caneta)¹³ de Marker com a DV parece assumir uma atenção mais fluída e tátil aos elementos plásticos e compositivos da imagem e som. A maleabilidade e autonomia da *camcorder* lhe instam a empregar os *zoom in* e *out* com mais assiduidade do que no passado. No entanto, continuam subjacentes as constantes temáticas e linguísticas (aparição, memória, choque): as enfáticas aproximações aos desenhos de *M. Chat* nos tetos da cidade implicam ora o olhar inquieto e curioso de uma revelação (pautada na banda sonora com o tema do filme e, em outro momento, em *slow motion*), ora o desejo de incorporar em Grande Plano Geral a comunhão da cidade como entidade e os sorridentes felinos amarelos (para este fim se usa tanto o *zoom* de aproximação como o de afastamento). O *zoom out* revela a enorme fenda de uma árvore, em forma de portal gótico, que tem o rosto do gato nas texturas estriadas do vegetal (a referência aqui é a milenar sequoia de *Um corpo que cai*, A. Hitchcock, 1958). Os felinos desenhados parecem animar-se – como em uma história em quadrinhos – através das janelas de um trem em movimento, dão as boas-vindas aos viajantes nas estações (no caso, uma mulher muçulmana com véu – além dos felinos, o filme todo mostra uma atenção especial aos imigrantes, *clochards*, mulheres e excluídos, às vezes inclusive pontuando estas figuras em passagens a branco e preto, detendo a imagem ou retardando-a). Em outro momento, a câmera na mão (o recurso principal do filme) faz um movimento rápido remedando o mesmo efeito de um choque da montagem, como quando descobre uma passagem com o tempo passado e a memória do cinema (do *Hotel du Nord* ao desenho de *M. Chat* na ponte do canal de *Saint Michel*, momento antecipado pelo barco *Marcel Carné*) ou quando vai de um avião com seu rastro enfumaçado ao desenho do felino nas alturas que desta vez dá um pulo de alegria. Esta sequência aparece no início do filme, pouco depois de mostrar em uma fusão que não se completa (Fig. 1), a conexão do *skyline* de Paris com o de Nova York no momento que uma das *twin towers* é consumida no alto pelo fogo. A aparição ou proliferação dos gatos sorridentes em Paris (2002) no momento em que “o eco de setembro 2001 está ainda no ar” parece demandar, com jovialidade e calor, um momento de calma e reflexão (de fato, Marker se recusa a usar a imagem do avião no discreto *fondus enchaîné* de Paris e Nova York; as duas imagens coabitam durante uns segundos de

¹³ Aqui a referência iniludível é A. Astruc (1948): “Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*”. Nos anos 1950, Marker pertenceu, junto com Astruc e outros artistas, ao Grupo dos trinta (Groupe des Trente) que tinha como objetivo defender o curta-metragem francês (PARVOULI, 2013).

‘reflexão’, mas não há o salto para a segunda imagem, apenas um tipo de memória que não se mede pelas imagens da mídia).



Figura 1



Figura 2

Um desenho anônimo no metrô (Fig. 2) será endereçado a Tony Blair na sequência em que Marker arranja esse espaço como palco da Guerra do Iraque (“*to defend the world from grave danger*” diz Bush Jr. convertido em fantoche por The Morpheye¹⁴). Marker filma as pessoas descendo as escadas do metrô como se estivessem descendo a um abrigo subterrâneo (em termos de luz, todas as disruptivas imagens do ‘bombardeio no abrigo-metrô’ foram tratadas para contrastar o sépia contra o negro). A voz *off* de Tony Blair é reproduzida em dois letreiros em francês: “O Iraque possui armas químicas e biológicas que poderiam ser ativadas em menos de 45 minutos”. Na montagem, momento iminente do bombardeio, um desenho das torres e o avião acima da inscrição “*I love NY*” recebe misteriosos reflexos e sombras. A figura do “coração” (significando “love”) semelha uma “O” compondo o nome, a modo de assinatura, de TONY. Um pouco depois chega o trem, a câmera sobe e descobre que tais sombras eram produzidas pelas pessoas que o aguardavam. Um letreiro responde ao midiático estadista inglês: “Os inspetores da ONU não encontram traço dessas armas”. Entre outras coisas, a estratégia de Marker não pretende problematizar a questão da encenação em si (seja da mídia, da geopolítica, do cinema autoral), mas a questão da verdade (e mentira) que a espetacularização do pós-tudo parecia ter derrubado. Após uma nova vinheta em Morpheye com o “Mission accomplished” de Bush no porta-aviões e um novo lembrete de Marker sobre o “*pas de traces*” das ADM, um jornalista de *Skynews* “coloca a questão certa”: “Será que esta guerra entrará na História por ter terminado antes de ter encontrado sua causa?”. Um

¹⁴ Assim nomeado por Marker, The Morpheye é um recurso digital em que as imagens, tiradas da TV, são tratadas graficamente com um forte colorido em tons pastel, semelhando o desenho animado, e que se desenrolam em extrema desaceleração, com um número limitado de quadros. The Morph-eye, junção de *morph* ou *morphing* (efeito digital) e *eye*, poderia ser traduzido como O olho metamorfoseado/r.

balão com a típica onomatopeia de “engolir saliva” rubrica a falta de resposta do alto militar dos Estados Unidos enquadrado pelo Morpheye.

No relato da conturbada campanha presidencial francesa de 2002, Marker evita fazer qualquer comentário sobre a mesma por meio dos letreiros em quadro negro (marca direta da sua subjetividade). Apenas se permite que em quatro momentos consecutivos, eles sejam “destinados” a colocar os depoimentos entre aspas de alguns líderes da esquerda, para fechar o bloco do primeiro turno. Há aí uma anuência com quem declara a “deriva à direita” de Jospin (R. Hue, o líder do PCF, com quem Marker simpatiza ao abrir o bloco com seu cartaz), uma sutil crítica à desunião da esquerda e, sobretudo, um *self-analysis* do líder dos verdes, N. Mamère (aliado de Jospin), que declarava com ufanismo que “não ver a Jospin no segundo turno, era tomar os franceses como imbecis”.

Não há, portanto, comentário direto na *fala* de Marker sobre a campanha (exceto um comentário inabalável acerca de Le Pen¹⁵), mas o tom bem-humorado, levemente irônico, do filme se acentua nos variados recursos de montagem vertical misturando ou colidindo materiais diversos: “vigilância e limpeza” (rótulo de uma lixeira da rua mostrado em *zoom out*) e “2002” parecem colidir como signos visuais em dois planos consecutivos (a imagem de “Novo Ano 2002” em luzes brancas projetadas no chão de um *shopping*, motivo de brincadeira para as crianças que tentam pegá-las); dissimetrias e rupturas entre som e imagem; vozes *off* de candidatos extraídas da mídia (discursos de Chirac, Jospin e Le Pen) enquanto na banda imagem se mostra um mendigo nas ruas (no caso de Le Pen, ainda em *slow motion*); *gags* visuais; *riffs* de guitarra na banda som pontuando o sarcasmo; montagem vertiginosa de imagens da mídia, e notadamente, o recurso digital nomeado The Morpheye¹⁶ (o efeito distanciador e crítico operado sobre as figuras apresentadas e seus discursos – aqui os políticos franceses e, em outros momentos, Bush – é demolidor).

O olhar e a pequena *camcorder* de Marker estão atentos a qualquer desenho, forma, imagem, letreiro ou grafismo que se desenrola na cidade (nas ruas, no chão, nos muros e tetos, nos ônibus, no metrô...). No meio da campanha, dois cartazes da inventiva popular se singularizam: a) uma propaganda enorme intitulada *La belle ou la bête* vem “deglutir” os pequenos cartazes superpostos de dois candidatos da campanha, homem e mulher, para a presidência e vice-presidência; b) o slogan de um cartaz publicitário de uma moto (“à

¹⁵ Enquanto na banda som há o registro em *off* de vozes de políticos do Frente Nacional ou jornalistas falando do seu líder, Marker mostra as imagens das manifestações do primeiro de maio, marcadas pelos gritos contra Le Pen. Marker compara os tempos atuais com os agitados anos 1930-40 do século passado: “Não há mais legião de fascistas a nossas portas e Le Pen é um ditador apenas para seus adeptos, mas é toda uma geração que se reputava apolítica entrando em cena”.

¹⁶ A leve ironia também se percebe na hora de sinalizar –em maiúsculas– os recursos cinematográficos nos letreiros (aqui The Morpheye, em outros momentos, Flash Back).

esquerda, depois à direita, depois à esquerda, depois a direita...” dialoga com o pequeno cartaz de Jospin que fica abaixo e com o discurso *off* dele que acabamos de ouvir (“Sou socialista de inspiração, mas o projeto que proponho ao país não é um projeto socialista”). Em seguida, na montagem, um cartaz na rua pede o voto para *Mounette*, nome típico de gata (“*En politique, il faut appeler un chat un chat. Votez Mounette*”) e Marker redobra o *jeu de mots* com o sentido literal (um gato é um gato) e figurado da expressão (Em política, devemos chamar as coisas por seu nome).

Brincando com a palavra cat-ástrofe Marker coloca o letreiro “*le 21 avril, catastrophe*”, que sinaliza o resultado do primeiro turno das eleições francesas (vencido pelos candidatos Chirac e Le Pen), entre duas pequenas cenas dos gatos reais: a gata Caroline que subiu numa árvore da rua Orleans e foi resgatada por um “jovem herói” (os bombeiros desistiram) e o gato Boléro do metrô que “teve sua pata pega na escada rolante”. O comentário de Marker dá início ao pequeno bloco do segundo turno: “E como as desgraças não vem sozinhas”.

Marker, brincando sério, diz que “a *surpresa* do segundo turno não foi a de Le Pen” (apenas 17,9% dos votos), mas a da entrada de *M. Chat* nas imagens do telejornal da TF1, como uma espécie de retorno triunfal (retransmissão ao vivo, jornalista célebre, máxima audiência, “manifestação de extrema esquerda na Praça Bastille”). É o primeiro momento em que se mostra o desenho nos protestos nas ruas, como se o dispositivo do filme estivesse aguardando por isso. O momento é celebrado por Marker por meio de um longo *fade out* exceto para o pequeno círculo do manifestante com a faixa do *chat de la liberté*. E logo a seguir, rimando com a figura do círculo, “criando” um partido com o acrônimo *CHAT* por meio de seu alter-ego felino *Guillaume-en-Égypte* que também abraça um cartaz de *M. Chat*: “Confederação Humanista Anarquista de Trabalhadores”.¹⁷ Com o mesmo espírito dos grafiteiros e do gato de Cheshire, Marker intervém nos “muros” das imagens das grandes mídias, das obras canônicas da arte, dos selos, das telas das estações, do mundo virtual do ciberespaço: não há lugar que o *grining cat* não consiga penetrar.

¹⁷ De acordo com o depoimento de Marker, a piada-ideia lhe ocorreu numa estação de metrô no final de uma manifestação, em que se deparou com um casal levando um cartaz-gato: “Uma jovem, curiosa, aproximou-se, interessada. Eu lhe disse: “Mas claro, é a Confederação Humanista e Anarquista dos Trabalhadores”. E ela estava, sim, pronta a aderir”. Ele diz que “não procurou saber das intenções do grupo de “irredutíveis” que se reuniram na Praça Bastille sob o emblema do gato, mas que lhe agrada este grupo de “inorganizados biológicos” que até os partidos da esquerda radical acham muito institucionalizados, se recusando a ser recuperados. Por isso, não há encarnação mais pertinente que o Chat, o único ser do mundo que desde tempos imemoriais conquistou seu lugar no primeiro plano da vida cotidiana, da imagem, do sentimento e da mitologia sem nunca ter sido recuperado”. “Chris Marker e M. Chat: chats discutent”. Cf. *Liberation*, 4 dezembro 2004.

No entanto, *plaisanteries à part*, Marker segue o rastro dos gatos nas manifestações, especialmente dominadas agora pelo clima de oposição à Guerra do Iraque, e se pergunta repetidamente: “Cadê os gatos?” (*Où sont les Chats?*). Se eles tem “ambições políticas” há de haver uma resposta aos “muros” nos “pavês” da cidade. Desta vez, sim, a reaparição dos *M. Chats* nas ruas, em uma manifestação contra a guerra, será celebrada em sequência isolada, que abre e fecha com imagens em branco e preto – o efeito inicial de *fade in* e desfoque pontuando uma reaparição quase fantasmática – e música mirabolante de vento, como de parada: os cartazes e máscaras do *M.Chat* vão inundando a tela, agora em cores, e um deles se destaca: “*Faire des chats, pas la guerre!!!*”.

A partir das Eleições Presidenciais e da Guerra (os dois blocos narrativos mais longos e densos, separados no meio pelo Primeiro de Maio), a escalada de protestos e eventos urbanos cresce como uma enxurrada (no entanto, sem o filme perder o tom descontraído e leve): decepção com o governo Raffarin, movimentos pela greve geral (referência às lutas dos anos 1960 e a *Greve* de S. Eisenstein), aposentadoria, contratos precários e temporais, *happening* contra o HIV, crítica ao “povo que se reúne para ver onze milionários batendo uma bola” na Copa de 2002 e às “dimensões stalinianas” das fotos dos jogadores, congestão no trânsito (até para as bicicletas), *happening* contra os “*morts de la rue*” (acidentes, mendigos, etc.), protestos do pessoal das artes e espetáculos, manifestações das mulheres muçulmanas em favor do véu, dos tibetanos contra a China, dos liberais de direita, contra a prisão de José Bové, em favor dos *sans-papiers*...

Tudo isso acontece num momento em que *M.Chat*, após seu “triunfo na grande manifestação” contra a Guerra do Iraque, decidiu descansar ou desaparecer. Embora seu prestígio não para de crescer em outros lugares (Nantes, Tours, Île de Ré, Zurique), Marker parece perceber que “o pavê parisiense não lhe interessa mais”. O tom melancólico que vai adotando o último terço do filme é sinalizado pela cabeça de um gato que, desde o céu – em fusão com as nuvens – nos observa pesaroso (desta vez, nem amarelo nem laranja, negro e sem assas).

4 Conclusão: o uivo do lobo e gatos que desaparecem

A primeira manifestação (no sentido forte do termo) registrada no filme é a do Primeiro de maio; a última é a dos *sans-papiers*. Uma questão, a dos imigrantes ilegais (assim como a dos mendigos e a das mulheres) que percorre o filme todo, com suas imagens soltas (mas nunca dialeticamente desconexas). O filme termina com dois funerais: o de Leon

Schwartzenger, defensor dos *sans-papiers* e o da atriz, Marie Trintignant, morta em Vilnius (capital da Lituânia) pelos golpes de seu marido, o cantor Bertrand Cantat. Enquanto Marker faz a defesa do judeu defensor da causa dos estrangeiros sem documentos (em um protesto pela liberdade de J. Bové, diz que “É a última vez que o vejo” mostrando o homem em plano próximo), a referência ao funeral de Trintignant é feita por meio de um recuo ao passado (letreiro: Flash back 7 abril 1999), mostrando a imagem de Bertrand Cantat no cenário (sem sua voz), em um show em favor dos *sans-papiers* (“O acaso me fez filmar um jovem cantor”).

A tristeza e o pessimismo se instalam no filme: “Não é estranho que os gatos nos abandonem”. Na volta ao metrô, se constata o desaparecimento do gato Boléro: “E se eles nos deixaram definitivamente”. No início do filme, “M.Chat partilha com o gato de Lewis Carroll a faculdade de aparecer e reaparecer à vontade” (MASSART). Em um tremendo *gag* visual, a transitoriedade das pichações da cidade era comparada ao desaparecimento dos Budas gigantes milenários de *Bamiyan* pelos talibãs. Agora, Marker mostra até cinco desenhos desaparecerem *ipso facto*, até mesmo o desenho embutido nas tripas de uma árvore.

Os gatos agora falam por si mesmos, com aspas, nos letreiros do narrador: “Nós somos os *Chats* da liberdade. Se vocês não nos compreendem, vocês terão que se virar sozinhos”. Um novo desenho dos gatos no pavê, agora formando um grupo em círculo, implica um sinal (palavra escrita em maiúsculas) para Marker: “rondas de gatos nos cantos das ruas para velar o sono da vizinhança”. Ele agradece aos gatos (“precisamos muito de vocês”), vê a cidade, a vida dos humanos sem nenhum sentido (“aonde vamos?”), mostra sucessivas elipses no plano de um cruzamento onde pessoas e carros aparecem e desaparecem como exemplo característico da vida apressada e caótica das cidades, enquanto o cerimonioso desenho circular de gatos, em primeiro termo, é a única coisa que permanece no tempo-espaço (o desenho tem o ar criptográfico de um hieróglifo ou uma estela funerária).

Um pouco como Godard em *Histoire(s) du cinema*, Marker encerra o filme contando uma simples lenda. Na imagem retorna o *close* de Bertrand Cantat cantando (porém, destituído do som, o que se entende como uma “repreensão”), rosto que contrasta com o do jovem asiático mostrado um pouco antes (o jovem possui um olhar singularizado, inteligente e ao mesmo tempo assustado, capturado em uma espécie de ‘momento decisivo’ pela *camcorder* de Marker no interior do metrô). O fato de mostrar o rosto do jovem asiático aureolado pela fusão com o arcano pictograma circular dos felinos é toda uma declaração de intenções por parte de Marker. Seu filme todo está preocupado em mostrar, com o mesmo calor e singeleza que mostra os gatos, as pessoas que, vindas de todos os cantos do mundo,

vivem na cidade europeia. Mas na difícil convivência na *pólis* há também o sentido que costumamos dar ao uivo do lobo conforme a lenda que encerra o filme:

“O duque Gediminas, fundador da cidade de Vilnius (capital da Lituânia), sonhou com um lobo uivando em uma colina. Um clérigo, na época, interpretou o sonho como segue: precisava construir uma cidade da qual se ouviria falar no mundo todo como se ouve o lobo uivar” (Texto extraído dos letreiros do filme)

REFERÊNCIAS

ASTRUC, A. “Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*”. (Artigo original: *L'écran français* n. 144, 30 de março de 1948). Traduzido por Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 04 de jul. 2015.

AUERBACH, E. **Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental**. México: FCE, 1996.

AZÚA, F. **Diccionario de las artes**. Barcelona: Planeta, 1995.

BELLOUR, R. Chris Marker. In: **Planète Marker. Le guide. 16 octobre - 22 décembre**. Catálogo do Centro Pompidou, Paris, 2013.

BENJAMIN, W. **Obras, Libro IV, vol 1. (Imágenes que piensan)**. Madri: Abada, 2010.

CASETTI, F. **L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità**. Bompiani: 2005.

CENTRO POMPIDOU **Planète Marker. Le guide. 16 octobre - 22 décembre**. Catálogo do Centro Pompidou, Paris, 2013. 81p.

DIGITAL. In: **DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa**. Lisboa: Priberam. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/digital> Acesso em: 22 jun. 2015.

DITTMAR, J. Baisers de Paris. Chats Perchés-Chris Marker. Disponível em: http://www.comprendre-agir.org/images/fichierdyn/resume/2007/chats_perches_chris_marker_fluctuatnet_chsct.pdf Acesso em: 04 jul 2015.

FLINN, M. C. “Signs of the times: Chris Marker’s Chats Perchés”. **Yale French Studies**, n 115, New Spaces for French and Francophone Cinema, 2009, pp. 93-111. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25679757> Acesso em: 03 maio 2015.

GARCÍA GUAL, C. **Diccionario de mitos**. Madri: Siglo XXI, 2003.

GAUTHIER, G. Le fond de l’air est chat. **Jeune Cinéma**, Montreuil, n° 293, dezembro 2004. Disponível em: <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article120> Acesso em: 26 jun. 2015.

MARKER, C. “Le seconde vie de Chris Marker”, entrevista aos jornalistas Julien Gester e Serge Kaganski, **Les Inrocks**, Paris, n° 648, 29 abril 2008. Disponível em: <http://www.lesinrocks.com/2008/04/29/cinema/la-seconde-vie-de-chris-marker-1151546/> Acesso em: 02 jul. 2015.

MARKER, C. “Chris Marker e M. Chat: chats discutent”, Entrevista entre C. Marker e Thoma Vuillon (autor dos desenhos M. Chat), **Liberation**, Paris, 4 dezembro 2004. Disponível em: http://next.liberation.fr/arts/2004/12/04/chats-discutent_501770 Acesso em: 12 jul. 2015.

MASSART, G. Chats Perchés. (Resenha do DVD-Vídeo). **Film de Culte**. Disponível em: <http://archive.filmdeculte.com/video/video.php?id=277> Acesso em: 03 jul 2015.

PARVOULI, B. In: *Planète Marker. Du 16 octobre au 22 décembre*. Paris: Dossiers pédagogiques, Cinéma. Centro Pompidou, 2013. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-chrismarker/> Acesso em: 12 jun. 2015.

XAVIER, I. “A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo”, **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, vol. 1, n° 1 (2004): 33-48. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52> Acesso em: 06 jun. 2015.