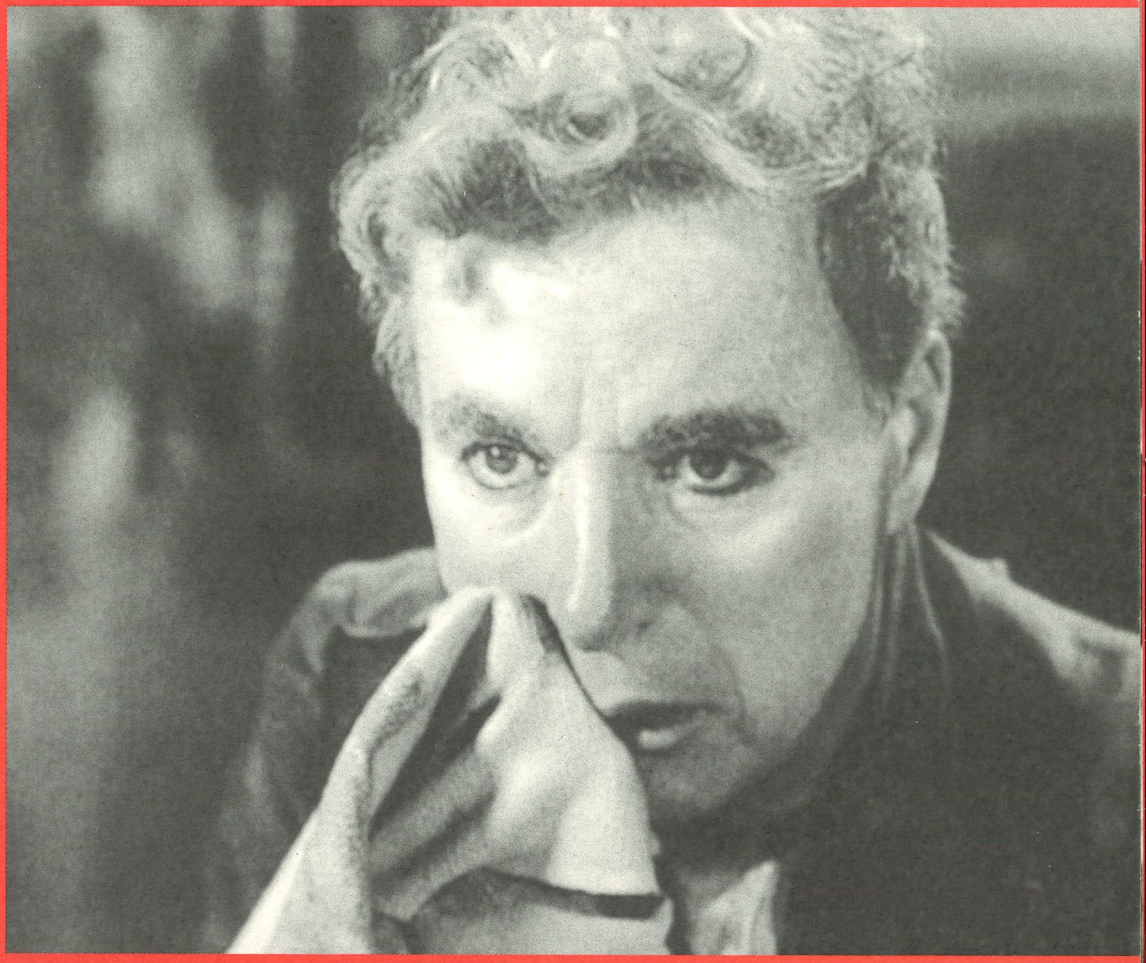
O OLHAR DE ULISSES



RESISTÊNCIA

Porto 2001, Capital Europeia da Cultura
em colaboração com a
Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema
apresenta:
O Olhar de Ulisses
Retrospectiva cinematografica em quatro actos

Programação:
Pierre-Marie Goulet
José Manuel Costa (Cinemateca Portuguesa)
Teresa Garcia
Miguel Dias

Quarta e última parte:
"Resistência"
Teatro Rivoli, Porto, 26 de Outubro a 2 de Novembro de 2001

O Olhar de Ulisses
faz parte de:
"Odisseia nas Imagens"
Jorge Campos
Dario Oliveira
Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimedia
de Porto 2001, Capital Europeia da Cultura

Margarita Ledo Andión

TECNOLOGIA E SOLIDÃO

A camélia existe quando pronuncias o seu nome
Anton Avilés de Taramancos

Na carta que mandou ele dizia que era maravilhosa a cidade donde eu lhe escrevera mas que seu ódio à instituição académica lhe tolhia qualquer hipótese de vir até Compostela. E assim, desta maneira, tornou-se numa ausência, num rasto de que a morte indicial me fez experimentar um certo desassossego quando, ao acaso, encontrei um quarto escuro onde um écran fazia rebrilhar a palavra IMMEMORY e que eu - porventura porque se tratava de um Museu – descodifiquei como o ritual funerário dedicado ao fotógrafo, do jornalista, do cineasta ou, enfim, do funâmbulo, que, como o mago poeta catalão Joan Brossa, vai e vira os A de pernas para o ar

Nunca gostei muito de gatos. Nem o gato pardo nem o negro que havia lá em casa mas aturei o Guillaume e, por várias vezes, fixei complicados e aventurosos passeios para chegar a decifrar naquele cd-rom porque é que o tio Antoine era, exactamente aquele homem gentil que em Cienfuegos, na esquina da rua Bembeta com a calçada de Dolores, disse à mamã: "por esses laçarotes encarnadas – os laçarotes de tule dos totós – até já sei por quem é que tu vais votar". Com sete anos minha mãe ainda não votava. Depois votou Esquerda Republicana e, passadas que foram as duas guerras - a de 36 e a mundial -, passada a guerra fria e a dos seis dias, depois de findo o meu exílio e as suas viagens ao Porto de onde regressava como contrabandista de emblemas proibidos, de material de propaganda como o que nós chamávamos "acordeões" - uma historieta desenrolável e anti-imperialista que fora realizada pelo Xan Casabella – e de mensagens, votou sempre pelo Bloco. E numa época de abstenção votou por Ignacio Gallego ou seja pela ala esquerda do P.C.

Sempre desconfiei que me tinha dedicado à imagem documental por culpa do franquismo e da sua proibição do outro esse incontornável para a fotografia. E por ser a única rapariga do instituto que desobedeceu e, em 1964, durante as comemorações daquilo a que o regime chamou "25 anos de paz", não foi ver, no Grande Teatro de Lugo,

"*Franco, ese hombre*". Aristides Silveira, pseudónimo do poeta militante Celso Emílio Ferreiro, nas novas cantigas de escárnio *Al César Enano* classificou a época como *"paz de palo y tentetieso"* (de comer e calar). Porem e com a aquiescência do *"Que fazer?"* (Lenine), da subjectividade na revolução, só me entendia com o que na altura identificávamos como fotografia ou cinema de autor, e que depois se chamou "o olhar" e depressa comecei a interrogar-me porque é que uma obra inclassificável como a de Chris Marker ganhou o estatuto – e o consenso geral – de documental depois de ter tentado encontrar novas maneiras de a nomear. Pode ser que como a camélia o documental exista pela força da simples invocação. Bazin fala em filme-ensaio para se referir à obra de Chris Marker. Talvez fosse a época a reclamar o uso de novas fórmulas: fotográficas como Smith, Klein, Frank; cinematográficas como as de Resnais e Marker, no modo de pensar como Che Guevara ou Amílcar Cabral... aliás esse estranho par poderia também aparecer num filme anti-sistema, ensaio de geografia humana, por exemplo em **Tierra sin pan** de Buñuel.

Desde 1952, data da sua primeira longa metragem, Chris Marker, em estilo pessoano, é tudo e de todos os modos. Intermináveis curtas metragens como **L'Ambassade** ou **La Jetée** que serão projectadas em "O Olhar de Ulisses", vídeos como *Théorie des Ensembles*, multimédia e obras para televisão: **Berlin Balade**, de 1989 e **Casque Bleu**. Com o trabalho de Ruspoli sobre a pesca da baleia no Pico, ouvimos a sua voz e, em 2000, também para a televisão, realiza outra obra compêndio para atravessar as imagens do século: **Une Journée d'Andrei Arsenevitch**.

Os três filmes de Chris Marker que neste ciclo identificado como "Resistência" iremos ver contêm o próprio cineasta, o que usualmente chamamos as suas constantes – o tempo como constitutivo do real e dos procedimentos da verdade; materiais e processos diversos postos em relação com o olhar que os transforma em obra; a pessoa que vê, a câmara, a pessoa que se sente observada; o interior do cinema – e da imagem produzida – como fonte radical da própria criação (Hitchcock); as variações culturais da percepção e, muito, as implicações entre a arte – essa mudança nas convenções – e a tecnologia como modos de intervenção no descobrimento do outro, no enigmas que, afinal, é "la zone", esse ideoloxema que alimenta os textos sobre Chris Marker e que ele próprio vai buscar a um dos seus cineastas de cabeceira (Tarkovsky) para que Yamaneko, o encarregado das sínteses de imagens em **Sans Soleil** se mova à vontade com o que algures existiu para nos permitir o acesso a Zona, a "um mundo que evoca todas as imagens do mundo".[1]

É também **Sans Soleil** o trabalho que tem Chris Marker como *cameraman* solitário a movimentar-se entre o binómio tão contemporâneo do trânsito que habita tecnologia e solidão, entre a consciência da perda de controle e a acção, visível ou não. Num magnífico texto sobre as passagens entre **La Jetée** e o remake que o autor faz em **Level Five**, Frankovich[2] diz-nos algo sublime: "Il l'illumine – l'écran – d'actions intérieures".

A minha atracção pela Zona vem de longe, da monadologia de Leibnitz, dessa infinidade de universos compactos e harmónicos com o espaço exterior. E que é como eu vejo cada filme de Marker. E como localizo em qualquer um deles, mau grado os diversos registos criativos, mesmo o ficcional, essa unidade complexa e acabada que Amílcar Cabral, uma das suas referências, nos transmitia:

Vocês vêem uma pessoa a vir, por exemplo, com um balaio na cabeça: essa pessoa costuma vender frutas (...). Podem ser mangas, bananas, papaias, goiabas, etc., dentro do balaio. Mas na nossa ideia ela vem com um conjunto que representa uma unidade (...) Isso é para dar aos camaradas uma ideia do que é a unidade e para dizer aos camaradas que o fundamento principal da unidade é que para ter unidade é preciso ter coisas diferentes. Se não forem diferentes, não é preciso fazer unidade.[3]

A minha pesquisa na imagem de origem fotográfica, de registo a partir do real, articulou-se em três modos: da experiência (o corpo, a viajem, a sociedade) na consciência; da inevitabilidade da palavra como nossa particular construção comunicativa e a partir da que podemos anular o tempo – eis a poesia –; da subjectividade como uma categoria do observador. De certa maneira falo-vos da crónica que, para nós, significa memória. Foi algures, penso que terá sido quando, no Portugal post 25 de Abril, vi **La Spirale** apresentada por Arnaldo Flemming , que me comecei a cruzar com Marker. O choque frontal aconteceu quando, ainda não há muito tempo, vi, na Maison Européenne de la Photographie, **L'Ambassade**. Até essa altura eu articulava os filmes de Marker a partir da época SLON, em concreto de **Loin du Vietnam**, e sempre em relação com outros modos de narrar a contestação, com o relato jornalístico de Norman Mailer ao contar-nos a tentativa de assalto à Casa Branca e que o opositor norte-americano qualificou "como um romance" e desde a cultura de ficção como modo de conhecimento a mais da *intentio autoris* no que respeita ao terreno da expressão. É certo que, até esse momento, cada filme de Marker, e especialmente **Le Tombeau d'Alexandre**, me trouxera à mão uma espécie de trajecto, de "chá da vida", que no coração da Amazónia te empurra para a reflexão. Durante um tempo limitado como o *tempus* do filme. E num espaço que nos não pertence, como não nos pertence o espaço da viagem, porque é um espaço criado

pela câmara, pelo "chá da vida", essa mediação. E também, até esse momento, cada peça de Marker, fosse em que suporte fosse, punha-me frente à relação a três entre os factos, a tecnologia e a pessoa que observa. De maneira mais evidente, e também porque a época é a da objectivação e da relação com a máquina como perda, da expectativa da grande destruição, um filme como **La Jetée**, em que, numa experiência abissal, alguém atravessa o passado e o futuro para tentar readquirir o presente, exibe esse paradoxo da emoção pura tecida apenas com elementos nos que nos reconhecemos: a infância, a imagem recorrente, o desejo, a realidade da recordação como reacção à memória, o filme e a sua existência no momento justo da projecção para o espectador, sem antes nem depois, como um *work in progress* que nos traz, com um avanço de trinta anos, como a já mencionada IMMEMORY ou a classificada como interactiva *Roseware* além de *Zapping Zone, Proposals for an Imaginary Television.*

Por fim, a obra de Marker permite-nos explicar muitas das nossas obsessões. Por Basílio Martín Patino que, agora, anda também pelos caminhos do cd-rom. Ou por José Luís Guerín a quem convidei para participar na secção "como salvar o capitalismo" com o seu último filme **En Construcción**, obra que, por acaso, tem origem num trabalho escolar. É um autor que participou connosco no curso a que Chris tanto medo teve de vir e com quem falei mais uma vez dos cineastas solitários e do papel da tecnologia para os cineastas solitários. Mas, sobretudo, porque em **Tren de Sombras** de José Luís Guerín pousam as jóias, o engano, os fragmentos, o alibi da fotonovela, a nostalgia de **La Jetée**. Também tenho automatizada a imagem do Japão contemporâneo do filme **Sans Soleil** - passa-se com Wenders em **Tóquio-Ga** – e o filme **Sans Soleil** da geração da luta anti-colonial, o valor do cinema directo e o jornalismo testemunha ocular, do set televisivo, dos rituais quotidianos da minha cultura de nação sem estado (Galiza) e dos países pequenos e frios que como alvo de investigação universitária qualifico como Periferia Atlântica e que se estendem desde a Finlândia até Portugal. Definida como autobiografia esta fita incorpora a autobiografia da pessoa que observa numa antecipação ao que serão as suas instalações, e proporciona-nos a demonstração da tecnologia como parte da obra, como conteúdo, como possibilidade para nos revelar essa "mise-en scène" da rapariga japonesa que põe a cabeça ao lado na câmara ou essa outra mulher da Guiné que se sente observada.

E por fim **L'Ambassade**. O filme sem cineasta. Sem espaço. Preso ao tempo que passa. A câmara sem real, à espreita, criando no imaginário o tempo que falta e a perda do tempo que passa, como única acção que nos vincula ao que chamamos exterior –dia,



que nos deixa apenas ver no fundido do contra-picado a perseguição do fugitivo, o terror que se instala. Pessoas escondidas deixam passar as horas depois de um golpe de estado militar. **O Anjo Exterminador.** A esperança dessa panorâmica agora, de facto, sobre a manhã, sobre uma outra manhã noutro Santiago, o do Chile vou-a construindo na minha cabeça enquanto vejo sobre a linha do céu esse ícone encerrado na "boule de neige", a torre Eiffel, esse souvenir também destruído em **La Jetée**.

L'Ambassade foi rodada em Paris no antigo apartamento de Armand e Michéle (Mattelart). Lembro-me do desenho do papel de parede. Da textura da Super 8. De que existe a câmara lixeira, o real, o espectador dentro e fora da acção. Que com o tempo em suspenso não se pode congelar nem uma só imagem

Não a voltei a ver. Em 1973, ainda sem nome próprio, tinha começado a última fase da operação derrube. Continuámos para a frente . M. A. Pina escreveu: *"Ainda não é o fim nem o princípio do mundo. Calma, é apenas um pouco tarde".*

Santiago de Compostela, Agosto de 2001

Notas:

1 - Marcelo Esposito "Carta sobre Chris Marker", Catálogo Exposición, Barcelona., 1998 Fundació Antonio Tàpies

2 - Allan Frankovich "L'Oeil intérieur" in *Images documentaires 29/30*, 1998, Paris

3 - Cabral, Amílcar, *P.A.I.G.C. unidade e luta*, 1974, Lisboa, Publicações Nova Aurora