



Luiz Cláudio da Costa¹

História e memória: a melancolia de esquerda em *Elegia a Alexandre* de Chris Marker²

History and memory: the left melancholy in The Last Bolshevik by Chris Marker

Resumo

A imagem da história no filme *Elegia a Alexandre* de Chris Marker consiste em um ato duplo de rememoração: lembrar do amigo e cineasta falecido, Alexandre Medvedkin, bem como rever a história do comunismo no momento em que ele sucumbe. Discuto o filme na perspectiva da noção de "melancolia de esquerda" de Enzo Traverso. A melancolia no filme busca redimir os insurgentes que sucumbiram lutando por uma utopia autêntica. Ao fazer o duplo luto, *Elegia a Alexandre* assume o pathos da derrota, mas almeja salvar as vítimas lembrando da proposta do cinema-trem de Medvedkin, praticamente esquecido não fossem as páginas celebradas por Jay Leyda em seu livro *Kino: História do cinema russo e soviético*.

Palavras-chave

Cinema Documentário. Cinema e Arquivo. Cinema e História. Cinema e memória. História e Memória.

Abstract

The image of the history in the film The last Bolshevik by Chris Marker consists of a double act of remembrance: remembering the friend and deceased filmmaker, Alexandre Medvedkin, as well as reviewing the history of communism as it succumbs. I discuss the film in the perspective of Enzo Traverso's notion of "left melancholy." The melancholy in the film seeks to redeem the insurgents who have succumbed by fighting for an authentic utopia. In making the double mourning, The Last Bolshevik assumes the pathos of defeat, but aims to save the victims by remembering the idea of the Medvedkin for a cine-train, almost forgotten were it not for the pages celebrated by Jay Leyda in his book Kino: History of Russian cinema and Soviet Union.

Keywords

Documentary Cinema. Cinema and Archives. Cinema and History. Cinema and memory. History and Memory.

1- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0003-0013-3623

2- Discuti esse filme de Chris Marker em outro artigo sem me dedicar a uma análise mais detalhada que tento fazer aqui (Costa, 2014).



1- Tradução livre do autor. "A morte é sempre o país onde vamos ao perder a memória". Do filme *Les statues meurent aussi*.

"La mort est toujours le pays où on va en perdant la mémoire"¹

Chris Marker

A imagem da história que realiza Chris Marker com seu filme *Elegia a Alexandre*, produzido em 1992 e lançado no ano seguinte, consiste em um ato duplo de rememoração, um duplo trabalho de luto: lembrar do amigo falecido, o cineasta Alexandre Medvedkin, bem como rever a história do comunismo no momento em que ele sucumbe. Os efeitos nas ruas advindos das reformas liberais da Perestroika de Mikhail Gorbatchev (que seguem a queda do muro de Berlim em 1989) situam o presente da realização do filme. Marker remonta o passado do cineasta russo Alexandre Medvedkin que vivenciou os principais acontecimentos do século XX no país comunista – a Revolução de outubro, a guerra civil, o stalinismo, os julgamentos e os assassinatos –, vindo a falecer justamente no ano da queda do muro. Medvedkin nasceu em 1900 e vários anos de sua vida coincidem com datas importantes na história da Rússia. Na filmografia de Marker, a história tem relevância, mas sua realização une-se ao trabalho da memória. A citação de George Steiner na abertura contempla essa perspectiva: "Não é o passado que nos domina. São as imagens do passado". Com o gesto de rememoração de uma vida individual, Marker faz uma revisão da história coletiva das esquerdas particularizadas no contexto do comunismo soviético, cujo fim carrega consigo a esperança de um futuro revolucionário.

Elegia a Alexandre elabora perdas, mas a derrota no contexto da queda do Muro de Berlim e das reformas liberais da Perestroika é tão radical que diante do luto não há mais espaço para ações revolucionárias. *Elegia a Alexandre* não embarca, contudo, na melancolia patológica que leituras simplistas fazem do texto clássico de Freud (FREUD, 2011). Como esclarece Maria Rita Kehl, há uma distinção entre a neurose narcísica da melancolia e o sofrimento que caracteriza o enlutado em seu trabalho de aceitação da perda (KEHL, 2011, p. 18). Na melancolia patológica, o polo depressivo tem como contrapartida a mania, "um estado de humor radicalmente oposto" (KEHL, 2011, p. 21). O duplo luto que se observa em *Elegia a Alexandre* revisita a obra do cineasta soviético com admiração e distância crítica, além de questionar a fundo a história da utopia soviética no momento de seu desaparecimento. Chris Marker jamais escondeu a força política advinda da experiência da derrota. Em seu cinema, o luto diante da perda pertence à dialética da resistência. Mas naquele momento histórico particular, diante das ruínas do comunismo, era preciso conduzir uma remontagem do passado que permitisse buscar os indícios de uma utopia autêntica e repensar os novos caminhos para a emancipação. Como afirma Enzo Traverso: "A melancolia não pode se limitar a chorar a utopia perdida; ela deve se unir à sua reconstituição" (TRAVERSO, 2016, p. 23).

O livro de Traverso, *Mélancolie de gauche: la force d'une tradition caché* (XIXe – XXIe siècle), elabora a história desse sentimento oculto e diferencia duas variantes: a melancolia da revolta e a melancolia da derrota. Essa última, embora presente na tradição marxista, era sublimada pelo pathos da ação necessário à memória do futuro. O intuito do historiador italiano é compreender o luto vivido pelas esquerdas no contexto da queda do Muro de Berlin. A melancolia que se percebe à época não era nova, embora não pertencesse à narrativa canônica do socialismo e do comunismo (TRAVERSO, 2016, p. 9). Ela remonta ao século XIX como uma tradição guardada em segredo, dissimulada. Mesmo encoberta, a melancolia mantinha relação privilegiada com a memória transmitida pelo marxismo, pois vinculava-se ao projeto de transformação revolucionária do mundo. Nas palavras de Traverso: “A melancolia é indissociável das lutas e das esperanças, das utopias e das revoluções das quais ela constitui o revestimento dialético” (TRAVERSO, 2016, p. 218). Enquanto a historiografia marxista postulava o comunismo como telos, como finalidade da história, a memória visava o futuro do passado. Era uma memória para o futuro. “Certamente, a lembrança das revoluções não se limitavam ao momento jubilatário da emancipação vivida como ação porque ela incluía também a tragédia de suas derrotas” (TRAVERSO, 2016, p. 76).

Abarcando um conjunto variado de teorias, imagens, pinturas, fotografias e filmes, Traverso não ignora Chris Marker. Dedicava uma parte do terceiro capítulo intitulada, *Sombras vermelhas*, para analisar um dos filmes mais importantes da fase militante de Marker. Em *O fundo do ar é vermelho* (1978) a dimensão melancólica é constituinte:

Quando decidi realizar esse filme, Marker tinha em mente “o esmagamento das guerrilhas, a ocupação da Checoslováquia, a tragédia chilena e o mito chinês” da Revolução cultural, todos os acontecimentos que haviam transformado o pós maio de 68 em “uma longa sucessão de derrotas (TRAVERSO, 2016, p. 125-128).²

A melancolia da revolta foi vivida e trabalhada por toda a geração dos cineastas soviéticos durante as primeiras décadas do século XX, como Vertov, Eisenstein e Medvedkin. *O fundo do ar é vermelho* é considerado por Traverso como um filme igualmente marcado pelo pathos da ação e não o da derrota. Nos anos 70, a derrota não impedia que se vislumbresse a finalidade da luta – a revolução –, mesmo quando se era crítico ao Estado soviético.³ Em *O fundo do ar é vermelho*, o fracasso de Cuba em responder as exigências soviéticas para o acordo precisavam ser analisadas e compreendidas, mas a perspectiva do filme não hesita em relação aos caminhos ou a continuidade da luta. Traverso contesta o tipo de melancolia

2- Tradução livre do autor. Texto original: “Lorsqu’il décida de réaliser ce film, Marker avait en tête « l’écrasement des guérillas, l’occupation de la Tchécoslovaquie, la tragédie chilienne et le mythe chinois » de la Révolution culturelle, tous les événements qui avaient transformé l’après-Mai 68 en “une longue succession de défaites” (TRAVERSO, 2016, p. 125-128)

3- Ver estudo do filme *La bataille des millions* de Chris Marker por Carolina Amaral Aguiar para compreender como a análise da derrota realizada pelo cineasta francês podia resultar na ampliação das ações da luta (AGUIAR, 2015, pp. 102-111)

despolitizada e conformista que ressurgia no contexto da queda do muro. Percebe o privilégio dado à memória e à melancolia da derrota, mas essa é censurada e ocultada por “uma memória pública que não dá espaço senão às vítimas” (TRAVERSO, 2016, p. 219). A melancolia que lhe interessa é aquela que busca redimir as vítimas como sujeitos insurgentes e não como objetos de compaixão.

No final do século XX, a melancolia foi tão profunda que não poderia mais nem ser sublimada nem se tornar estímulo à luta. Em seus filmes das décadas de 60 e 70, Marker apresentava os momentos da derrota acompanhados do funeral de um militante, sempre precedidos por esse pathos da ação revolucionária. Cuba si (1961) chega mesmo a ter certo tom lírico que já não é mais possível quando Marker realiza *Elegia a Alexandre*. Ao fazer o duplo luto no contexto do fim do comunismo, *Elegia a Alexandre* assume o pathos da derrota, redimindo os mortos e a utopia então totalmente vencida, mas sem prever a continuação das ações de resistência. O filme analisa a derrota trágica da utopia comunista, visando encontrar germens não desenvolvidos que pudessem, ainda, apontar para a sobrevivência da utopia.

A Estrutura Do Filme E A Imagem Crítica Da História

Elegia a Alexandre tem estrutura epistolar que se divide em duas partes e um entreato: “O Reino das sombras” e “As sombras do Reino”. Com o entreato “Um gato escutando música”, o narrador retoma o objetivo do filme apresentado no início: “Alexandre Ivanovitch Medvedkin, nascido em 1900 e morto em 1989, me recriminava porque eu não o escrevia. Hoje eu o escrevo.” O cineasta francês escreve seis cartas, motivado pela reprovação que o amigo lhe fizera em uma entrevista filmada em 1984. As três primeiras cartas da primeira parte louvam o cinema, particularmente, a produção de Medvedkin, sempre censurada pelo Estado.

O título da primeira parte, “O Reino das sombras”, alude a uma expressão usada por Gorki ao contar sua experiência com a projeção dos irmãos Lumière. A felicidade, celebrado pelo narrador como “O mais belo e o mais engraçado” filme de Medvedkin, convoca outras imagens e provoca reflexões pessoais do narrador. A segunda parte, “As sombras do reino”, trata da desilusão e do desencantamento decorrentes do autoritarismo soviético, da censura aos filmes de Medvedkin, do terror do Estado comunista, dos falsos julgamentos, dos assassinatos cometidos. Em ambas as partes, percebe-se certa distância crítica em relação às imagens, mesmo quando o autor das missivas mostra-se empático. O narrador coloca-se sob uma perspectiva distanciada diante daquilo que vê e se permite rápida substituição de uma imagem por outra, eventualmente comentando a diferença por meio da voz over. Outras vezes, o choque entre as imagens, entre um testemunho e a imagem ou entre dois testemunhos, estabelece uma discordância crítica ou uma contradição recíproca.

Empático a Medvedkin, Marker não se deixa identificar por completo com o amigo. Percebe certa ingenuidade quando o russo relata em entrevista que em 1919 se encontrava na 1ª cavalaria do Exército Vermelho comandada pelo general Marshall Budyonny. Como afirma um dos testemunhos, Medvedkin lutou na guerra civil que, para ele, era sagrada. É o cineasta russo quem fala: “Era um exército romântico e possivelmente tenha sido o período mais fantástico da minha vida. Os cavaleiros vermelhos da Revolução farrapentos, descalços, mas terríveis”. Tal apreciação leva o narrador a contrastar esse posicionamento com o de Isaac Babel, “um judeu de lentes entre cossacos antissemítas (que) não era romântico”. E cita um fragmento do diário do escritor: “Os judeus esperavam os soviéticos libertadores e de repente: os gritos, as chicotadas, sujeitos racistas”. Grande parte da primeira carta desfia as contradições do amigo, trazendo os cavalos, protagonistas da guerra civil e personagens prestigiados do cinema soviético. Os cavalos aparecem para tornar mais complexa a diferença entre os posicionamentos de Medvedkin e de Babel à respeito do Exército Vermelho no qual ambos lutaram. Tematizado por Medvedkin em cena burlesca, o cavalo é orador e sobe à tribuna com uma espécie de burca ou capa do Cáucaso para falar aos militares, provocando grande confusão. A inflexão crítica de Babel em sua coletânea de contos Cavalaria Vermelha publicada em 1920 não é apreciada pelo general Budyonny da 1ª Cavalaria, perseguindo o escritor que veio a ser morto em 1939.

As imagens não são inocentes. Essa clareza estabelece a percepção crítica de Marker em relação aos arquivos visuais que incorpora em seu filme, interrogando o que se vê, as maneiras de se ver e o que se ausenta naquilo que se mostra. A primeira carta considera as sobreposições das datas envolvendo a vida individual de Medvedkin e os acontecimentos históricos. Partindo do nascimento do cineasta homenageado, o narrador refere-se à coincidência desse evento individual com a data da foto tirada do príncipe Youssoupov naquele mesmo ano de 1900. Isso motiva a entrada no fluxo das imagens de um registro documental em filme que remete ao contexto social anterior à revolução. É um desfile realizado em comemoração ao tricentenário dos Romanov no poder. Sobre as imagens desse arquivo de 1913, o narrador concentra sua atenção em um soldado gordo cujo gesto ordena ao público a retirada dos bonés diante da nobreza que passa. Esse extrato de filme permite ao narrador mencionar, pela primeira vez, o contexto atual de onde parte para realizar essa viagem ao passado.

Já que o esporte da moda é remontar o tempo para achar os culpados de tantos crimes, de tantas desgraças derramadas sobre a Rússia durante um século, não se esqueçam desse gordo que, antes de Stalin, antes de Lenin esse gordo que ordena aos pobres que saúdem os ricos.⁴

4- Transcrição do autor da fala do narrador do filme que está sendo analisado.

Pode-se extrair da intervenção do narrador em *Elegia a Alexandre* citada acima a perspectiva ética desenvolvida no filme: mesmo desaprovando radicalmente o autoritarismo do comunismo soviético, não se abandona os ideais de transformação nos quais ainda se acredita, afinal o despotismo do Estado é anterior aos soviéticos (“não se esqueçam que ... antes de Stalin, antes de Lenin esse gordo que ordena aos pobres que saúdem os ricos”). A avaliação do narrador sobre a atitude do soldado gordo traz a perspectiva da história atravessada por motivos subjetivos. O extrato do documento com a comemoração da nobreza é seguido de lembranças pessoais em relação à produção do amigo cineasta. “Esses soldados, você não deixou faltar em seu filme”, diz o autor da missiva. Ele refere-se ao filme *A felicidade* do qual vemos um trecho com soldados portando máscaras que lembram o rosto do guarda da nobreza. Os soldados vêm buscar o personagem do camponês Khmir no momento em que esse tenta se suicidar por estar coberto de dívidas. A voz over endossa a constatação do filme russo: “Se o camponês morre, quem alimentará a Rússia?”.

A memória do amigo e a história social do século comunista convivem em dependência entrelaçada. A coincidência das datas mostradas no início do filme revela esse vínculo entre a vida do indivíduo Medvedkin e a vida coletiva. Para Marker a história nunca esteve desligada da memória, mesmo em seus momentos mais militantes. Desde o final do século XX, memória e história já não se bifurcam mais como duas modalidades distintas de relação com o passado, uma subjetiva e outra objetiva (SELIGMANN-SILVA, 2003, pp. 59-88). A dimensão subjetiva-emocional e antropológica da memória se funde com a pesquisa objetiva dos arquivos para a obtenção de uma nova leitura do passado a partir das ruínas do presente. O auxílio de testemunhos de amigos do diretor russo – cineastas, roteiristas, cinegrafistas, jovens historiadores, mas também a esposa de Medvedkin, a esposa do escritor Isaac Babel – adensa e transforma o trabalho da leitura dos arquivos. São pessoas que conviveram com Medvedkin e vivenciaram mais ou menos longamente a era comunista. A voz do narrador aglutina as diversas vozes e a multiplicidade das imagens, mas não unifica a heterogeneidade das visões do passado que se produzem a partir dos testemunhos e dos documentos envolvidos.

O primeiro documento visual, o registro em filme do corpo e da voz do cineasta homenageado, origina-se dos arquivos do próprio diretor de *Elegia a Alexandre*. Com sua estrutura epistolar, o filme parte dessa memória impressa em película onde o morto fala diretamente para a câmera do cineasta francês. Essas imagens pertencem, à princípio, aos acontecimentos da vida de Chris Marker. A memória é uma faculdade individual ligada a um corpo, a uma subjetividade, mas como bem reconheceu Maurice Halbwaks, essas impressões do passado não estão isoladas no indivíduo: “frequentemente reintegramos nossas lembranças em um espaço e um tempo sobre cujas divisões nos entendemos com os outros” (HALBWAKS, 2003, p. 76). Esse espaço-tempo é o presente onde as imagens do passado, as lembranças dos testemunhos, se manifestam de forma plural – a memória

coletiva, formas de presença do passado. Como bem explica Marie-Claire Lavabre citando Pierre Nora: “Ela não é história, no sentido que essa tende à inteligibilidade do passado; não é tampouco propriamente lembrança: ela é ‘economia geral e administração do passado no presente’” (LAVABRE, 1998, p. 48).

Administrar as imagens do passado junto àqueles que conviveram com Medvedkine durante o comunismo soviético é o ato poético fundante do filme. Ele envolve dois gestos diferenciados: recolher arquivos e testemunhos e organizá-los por meio de uma montagem que faz aparecer as contradições. A transferência dos documentos encontrados e dos testemunhos filmados entram em *Elegia a Alexandre* como fragmentos retirados do mundo real por um ato de escolha e transpostos para o espaço do filme. A remontagem da história é relativizada pela subjetividade envolvida. *Elegia a Alexandre* é todo narrado pelo personagem “Chris Marker” sem, contudo, se tornar um documentário autobiográfico. Não há nada próximo a um relato de si, tampouco aparece qualquer espaço da intimidade do sujeito narrador, embora a perspectiva subjetiva compareça nessa remontagem crítica do tempo da história.

O gesto da transposição de um objeto do mundo para o espaço da arte é semelhante ao que realizaram artistas das vanguardas e da pós-vanguarda. Mas é preciso diferenciar certos aspectos. Para um ready-made, Duchamp retira um objeto do espaço de uso e o recontextualiza como emblema da criação em série no espaço da arte sem qualquer modificação do objeto, embora haja transformação semântica. O gesto da apropriação em Duchamp não altera em nada o objeto serial. Ele opera apenas a mudança de contexto para outro campo pragmático-semântico, estabelecendo distância crítica, contradição. Outra coisa ocorre em *Elegia a Alexandre*. No trabalho com os arquivos e os testemunhos, o gesto efetua uma remontagem do tempo histórico a partir do presente. Walter Benjamin sugere certa especificidade nessa operação em que a escritura da história procede por uma montagem no momento em que o presente é capturado pelas imagens do pensamento na rememoração. Esse ato supõe uma visão da história onde coexistem diferentes temporalidades e um vínculo entre a história e a memória. É o que esclarece Márcio Seligmann-Silva, citando o próprio Benjamin:

As imagens dialéticas são definidas ainda por Benjamin como “a memória involuntária da humanidade redimida”, ou seja, o agora que está na base do conhecimento da História estrutura, para Benjamin, o reconhecimento de uma imagem do passado que, na verdade, é uma “imagem crítica da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 399).

Tentando compreender a expressão de Benjamin, “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, George Didi-Huberman define a imagem crítica como uma imagem que questiona a imagem, mas também problematiza nossas maneiras de vê-la (DIDI-HUBERMAN, 1998, pp. 171-172). A remontagem do tempo que efetua Chris Marker em *Elegia a Alexandre* tem essa dimensão crítica da imagem e da história, interrogando nossas maneiras de ver os arquivos visuais e de entender o passado a partir deles. A imagem apropriada não é literal (tautológica), ou seja, não mostra o que se vê apenas. Ela não diz “isso é isso que se dá a ver” na superfície, pois está a todo momento sendo interrogada, suspensa, substituída por outra que a comenta. Ela não se pretende transparente ao referente histórico. A imagem, por meio da montagem, suspende o contínuo temporal como uma cesura no movimento do pensamento do narrador. Os sentidos do que se vê são adensados pela combinação com outras imagens e vozes. As imagens do passado criam uma temporalidade espessa não submissa ao tempo abstrato da história dos historicistas.

As Condensações, As Substituições E O Esquecimento: Vestígios Da Utopia Autêntica

A quarta carta do filme, como as outras, condensa imagens e acontecimentos, desloca e substitui impressões numa velocidade árdua para o espectador que busca seguir e compreender aquele excesso. A carta começa lembrando do filme *A nova Moscou* de Medvedkin cujo cenário é comparado aos de Busby Berkeley, diretor norte-americano de filmes musicais e inventor de coreografias fantásticas e caleidoscópicas. O narrador e os convidados falam do amor de Medvedkin pelos animais, do cavaliño de *A felicidade* e do “fio de Ariadne” em *A nova Moscou* “desfiada por um porco”. Comentam sobre a censura, os seus burocratas. Viktor Diomen, roteirista de vários filmes russos, lembra da proibição de *A felicidade*, considerado por certo crítico como pró-Bukharin, o que teria impulsionado a censura dos filmes posteriores de Medvedkin. “A arte totalitária tentava nivelar tudo”, diz Lev Rochal. Falam ainda do pedido de Vertov ao cinegrafista Yacov Tolchan para filmar Stalin no Kremlin, do medo, dos julgamentos. Entre as lembranças dessa carta estão os cineastas preferidos do regime, como Mikheil Chiaureli, o julgamento e execução de Nikolai Bukharin, o filme de Costa-Gravas de 1970, *A confissão*, que só foi exibido na Rússia devido a censura em 1990.

Do filme *A confissão* vê-se um extrato e ouve-se: “Escutei demais. Os testemunhos, as confissões ... É uma farsa. Recitavam, como dando uma lição. Não acreditava nesse processo.” Falam do julgamento do Bukharin como simulação. Após o fragmento do filme de Costa-Gravas, segue um documento em película de um julgamento real com o comentário do autor das missivas: “Eram filmes, com todos os elementos de um filme: o roteiro escrito com anterioridade, e papéis

decorados. Até havia estrelas, os fiscais." É o momento em que se questiona os falsos julgamentos, as confissões ilegítimas, os assassinatos, brutais. Enfim, as sombras do reino. A certo ponto dessa quarta carta, o narrador lembra de Roland Freisler, o juiz do Terceiro Reich, e enuncia sua tristeza ao comparar Berlin e Moscou: "No reino das sombras, há um estranho jogo de espelhos". Marker apropria-se de imagens de diferentes fontes substituindo e condensando um volume enorme de material visual para constituir esse duplo ato de rememoração no filme *Elegia a Alexandre*. As condensações de impressões, as substituições e o esquecimento levaram Sigmund Freud a compreender a imagem não como quadro, mas como cena. A "cena" descrevia melhor, para Freud, esse movimento das imagens, a atração e a repulsa entre elas na memória (FREUD, 1996). A rememoração que assistimos em *Elegia a Alexandre* aproxima-se disso que Freud chamou de "cena" para as imagens, pois uma imagem nunca surge sozinha como num quadro. Liga-se a outras num movimento que produz também esquecimento ao se substituírem ou se condensarem.

Mas o esquecimento implica um esforço para lembrar. Marker esforça-se em recuperar momentos autênticos do sonho de transformação social e cultural quase esquecidos pela História. A terceira carta audiovisual que escreve ao amigo remete ao projeto do cinema-trem de Medvedkin e lembra da importância do trem para o cinema utópico soviético: "O único historiador de cinema que celebra essa aventura é Jay Leyda em *Kino*. No teu exemplar, sublinhaste as frases que te concernem, quando acreditavas que tudo isso estava perdido e esquecido. E um dia de 1971, em Paris, nos contaste tudo". Em seu livro *Kino: História do cinema russo e soviético*, Jay Leyda dedicou uma parte de um capítulo ao trem cinematográfico que sobreviveu por dois anos no início dos anos 30. Para Leyda, Medvedkin teve relevância de destaque como encarregado do trem cinematográfico: "Sem sua presença, a inovação poderia não ter alcançado resultados tão memoráveis" (LEYDA, 1965, p. 358).

O cinema-trem é a figura da utopia autêntica a ser recuperada em *Elegia a Alexandre*. Recuperá-la era se colocar, naquele momento, a pensar novas modalidades para a utopia, admissível apenas num futuro desconhecido e impossível de prever. "Algo único na história do cinema", diz um dos testemunhos. A esposa de Medvedkin lembra-se: "Tinham até um cozinheiro que os preparava bons pratos. E nos levou com ele, minha mãe e eu". O próprio Medvedkin fala em alguns extratos da entrevista com Marker: "Não posso dizer que foi fácil instalar um estúdio de cinema em vagões de trem. Mas éramos jovens e nos parecia interessante a ideia de arrancar o estúdio de suas bases de cimento e rearmá-lo em um vagão de trem." Uma testemunha lembra: "Não se escreveu nada sobre tudo isso. O trem era importante para o país. Mas na imprensa seu trabalho não foi mostrado nem comentado." O cinema-trem representou a utopia da transformação na cultura, algo vivido por diversos cineastas revolucionários. Com esse projeto, dispensava-se o estúdio, o aparato do cinema industrial. Os cineastas desejavam impregnar-se da realidade. Lembrar desse período da cultura revolucionária significava, sobretudo, não se resignar diante da melancolia da derrota assumida.

A melancolia patente em *Elegia a Alexandre* não é nova na cultura de esquerda, mas ela se distingue daquela que vemos no filme *O encouraçado Potemkin* de Eisenstein. Na quinta carta, *Elegia a Alexandre* compara o gesto do lamento no enterro do personagem do marinheiro Vakoulintchouk ao de uma mulher na agitação atual das ruas. O fotograma do gesto da mulher no enterro do marinheiro de Eisenstein foi discutido por Roland Barthes que o considerou por sua ênfase, sentido não polissêmico “que fulmina a ambiguidade” (BARTHES, 1990, p. 45-61). Georges Didi-Huberman (2012) retoma a cena em seu ritmo no interior da montagem e pode perceber que a dialética heterodoxa de Eisenstein alcança passar o gesto religioso à ação política, do pathos à práxis. Em *O encouraçado Potemkin* de Eisenstein, a tristeza no enterro do marinheiro desdobra-se em ação coletiva. Em sua análise dessa sequência, George Didi-Huberman compreendeu bem a dialética entre a emoção da tristeza e a ação corporal da luta, o pathos e a práxis em Eisenstein e rebateu a crítica de Barthes que viu na cena “algo como um clichê realista”:

(...) de uma imagem a outra, a lamentação se torna imprecação; as lágrimas de todos se tornam cantos de todos; a aberração religiosa dá lugar aos protestos políticos da mulher apaixonada e do jovem militante, cujos discursos agora são entendidos como "exigir justiça". Passamos, assim, da esfera religiosa para a esfera política, e foi necessário o efeito (a ênfase) da primeira para liberar o contra-efeito (a passagem para o ato) da segunda. (DIDI-HUBERMAN, 2012 p. 18) (Tradução livre do autor)

Elegia a Alexandre parece mostrar-se consciente da diferença dos tempos (o de Eisenstein e o da atualidade). O futuro após a queda do muro de Berlin não é mais o telos, a revolução reconhecida pelos diversos marxismos como finalidade da luta e da história. O pathos do luto que Marker assume é o de uma derrota tão radical que a ação não pode ainda estar circunscrita. A passagem ao ato não ocorre em *Elegia a Alexandre*, porque naquele contexto não é mais possível imaginar um telos. Não se trata, contudo, de resignação. O trabalho do luto era necessário para lembrar dos momentos em que a utopia foi experiência autêntica. Salvar os mortos que resistiram, mas também o próprio imaginário da resistência. Então não bastaria apenas lembrar do cinema-trem de Medvedkin quase esquecido pelos anais da história não fossem as poucas páginas de Jay Leyda. Era preciso anunciar a recuperação realizada pelo jovem historiador russo Nikolai Izvolov (ou Kolia, como é chamado pelos colegas) que participa de *Elegia a Alexandre*. O narrador fala de sua própria experiência ao ver pela primeira vez os filmes que já não se viam desde os anos 30:

Não era a emoção de um arquivista. Estava vendo algo que ninguém jamais tinha mostrado. Nos anos 30, a realidade sempre era artificial, encenada e edificante. Até Vertov havia deixado de acreditar na vida tal como ela era. E tu havias filmado os debates entre operários, naturalmente com a tua boa consciência socialista, mas sem enganar jamais com as imagens.⁵

5- Transcrição do autor da fala do narrador do filme que está sendo analisado.

Diante do duplo luto pessoal e coletivo, a história crítica se realiza com o auxílio da memória: arquivos com os filmes dos cineastas revolucionários, mas também os testemunhos dos amigos que ajudam a localizar esse momento autêntico uma vez imaginado e concretizado pelo cinema-trem de Medvedkine. A perspectiva do uso dos arquivos e da participação de testemunhos de pessoas que conviveram com Medvedkin não é, portanto, jurídica. Não se trata de lidar com as “provas” dos acontecimentos históricos a serem narrados. Trata-se antes de remontar o tempo das perdas a partir do presente, incluindo a morte do amigo e o enorme fracasso das esquerdas. A atualidade da Rússia da Perestroika – contexto do fim do socialismo real e momento de “descobrir os culpados de tantos crimes” – é também o tempo de fazer tombar as estátuas dos ídolos, destruir as imagens daqueles que foram até há pouco os heróis oficiais da Revolução. Ao final da quinta carta, vemos uma estátua tombar em meio à noite festejada com fogos. No dia seguinte à queda do ídolo de pedra, crianças brincam na rua junto aos escombros. Vemos uma estátua de Felix Dzerjinski, outra de Stálin e, ainda, outra de uma figura masculina que sorri. Um menino pisa uma das estátuas. Ouvimos um homem expor suas opiniões: “Parece César. Não é um de nossos líderes. Nossos líderes nunca sorriam. Trabalhamos dia e noite para lhes oferecer as bonanças do comunismo”. Mostram-se a queda das imagens dos tiranos que perderam o sentido, sobretudo, para o pensamento da utopia. Conhecido também como Felix de ferro, Dzerjinski foi um revolucionário comunista que lutou na revolta de 1905, na revolução de outubro e, durante a Guerra Civil, foi o responsável pelas tropas de segurança interior. É considerado como um dos idealizadores do sistema repressivo que sufocou a oposição.

O choque da evidência do fim das utopias não permite o lirismo. A tristeza das imagens registradas na Rússia atual tem dimensão trágica. Não foi uma batalha que se perdeu, mas a própria luta, pelo menos essa circunscrita pelo fim previamente determinado, a revolução. Um intertítulo informa o ano dos acontecimentos: 1992. Nas ruas não é a solidariedade que impera naquele momento de escassez, mas a briga mesquinha. Vemos pessoas gritando umas com as outras. O filme de Marker delinea essa melancolia trágica devido a perda implacável da utopia comunista. Se nos anos 60 e 70, à morte de um revolucionário e à derrota de uma batalha podia seguir a cólera da resistência, agora já não é mais possível conceber a vitória nos termos do comunismo. “Era o fim da utopia”, lembra o autor

da penúltima missiva, deixando certa ambiguidade ao completar sentença: “Não a de vocês, mas a ideia mesma de utopia”.

Na última e sexta carta, o narrador volta ao filme *A felicidade* e à recuperação da película feita pelos jovens historiadores que dão testemunho do trabalho de duas gerações. Ouvimos do narrador: “E outra geração, a de Marina e Kolia, estava pronta para tomar o volante”. Entre a geração dos dinossauros, os grandes cineastas revolucionários, e a nova geração, as mudanças são enormes. Mas a esperança surge justamente nesse encontro. Marker termina seu filme com uma imagem poética: “Observe o que aconteceu com os dinossauros” diz o narrador que mostra uma imagem, digna da poesia contemporânea que se apropria do cotidiano entrelaçando arte e não arte: uma criança abraçada a um dinossauro de brinquedo. Sua última frase: “As crianças os adoram”.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Carolina Amaral. *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda, 2015.
- BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- COSTA, Luiz Cláudio da. Imagem dissimétrica do tempo: o lugar da memória na arte contemporânea. In: Geraldo, Sheila Cabo. *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, George. Pathos et Praxis: Eisenstein contre Barthes, 1895. In: *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (2012/2 (n° 67), p. 8-23. <https://www.cairn.info/revue-1895-2012-2-page-8.htm>. Último acesso em 19/05/2019.
- DIDI-HUBERMAN, George. A imagem crítica. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed. 34, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Volume III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- LAVABRE, Marie-Claire. Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire. In: *Raison présente*, n°128, 4e trimestre 1998. Mémoire et histoire. pp. 47-56. https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1998_num_128_1_3504. Acesso em maio de 2019.
- LEYDA, Jay. *Kino: História del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história. In: Seligmann-Silva, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: Seligmann-Silva, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

TRAVERSO, Enzo. *Mélancolie de gauche: la force d'une tradition cachée (XIXe – XXIe siècle)*. Paris: Éditions La Découverte, 2016.



Luiz Cláudio da Costa

DOSSIÊ

Professor Associado do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES/UERJ). Bolsista Produtividade do CNPq e Procientista da Uerj/Faperj. Foi coordenador do PPGARTES entre 2010 e 2013 e presidente da comissão de elaboração do curso de Doutorado. Foi vice-presidente da ANPAP no biênio 2011-12. Possui Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Estágio pós-doutoral Sênior na Université de Paris 1-Sorbonne. É membro do conselho consultivo da revista VIS da UNB; membro do conselho editorial da revista Modos. Publicou os livros *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* (Quartet, 2014) e *Cinema brasileiro (anos 70-70), dissimetria, oscilação e simulacro* (7 Letras, 2000). Foi editor responsável pelas coletâneas *Narrativas, ficções, subjetividades* (em parceria com Sheila Cabo Geraldo - Quartet, 2012), *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (Contra Capa, 2010). Foi curador das exposições *Tempo-Matéria* (MAC-Niterói, 2010), *Paisagem e extremos* (CCJF, Rio de Janeiro, 2012), *Cidade e desaparecimento* (CCJF, Rio de Janeiro, 2011) e co-curador da exposição *Carlos Zilio: paisagens 1974-1978* (Galeria Candido Portinari, UERJ, 2011). Publicou na *ARS* (USP), *Arte e Ensaios* (UFRJ), *Poiéisis* (UFF), entre outras. Atualmente, desenvolve a pesquisa *A gravidade da imagem: apropriação e repetição na arte contemporânea* (Poéticas do arquivo).

Como citar: COSTA, Luiz Cláudio da. História e memória: a melancolia de esquerda em *Elegia a Alexandre de Chris Marker*. Porto Arte: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98265 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98265>
