

L'AMBASSADE, UM FILME ANÔNIMO E RE-ENCONTRADO

L'AMBASSADE, AN ANONYMOUS AND RE-ENCOUNTERED FILM

Yurie Yaginuma

UFES

Aline Dias

DAV-UFES

Resumo: O artigo aborda a articulação do filme ficcional L'Ambassade (1973), de Chris Marker, veiculado como documento anônimo encontrado numa embaixada após um golpe militar e as ressonâncias de sua projeção durante as ocupações estudantis de 2016. A reflexão aborda o filme a partir das políticas da verdade atreladas ao conceito de documento (Ste-yerl, 2004) e dos prolongamentos do cinema na experiência do espectador (Rancière, 2012).

Palavras-chave: filme ficcional, documento, Chris Marker, ocupações, experiência do espectador.

Abstract: *The article analysis the articulation of the fictional film L'Ambassade (1973) of Chris Marker, presented as anonymous document found at an embassy after a military coup and the film's resonances from the experience of its projection during the students occupations of 2016 in educational institutions. Therefore the reflection approaches the politics of truth attached to the concept of document (Steyerl, 2004) and the prolongation of cinema in the spectator's experience (Rancière, 2012).*

Keywords: *fictional film, Chris Marker, document, occupations, viewer experience.*

O filme *L'Ambassade* [A Embaixada] (1973), de Chris Marker, é abordado neste texto a partir da situação fílmica de sua inscrição, exibição e da experiência de (re)encontro com o trabalho. Leva-se em consideração, aqui, as relações que o filme tensiona sobre dois aspectos: a articulação do filme ficcional veiculado como documento anônimo encontrado numa embaixada de um país que acabou de sofrer um golpe militar, e as relações que foram produzidas a partir da própria experiência das autoras/espectadoras assistindo-o em uma projeção de filmes realizada durante as ocupações estudantis de 2016 em instituições de ensino.

As ocupações

Gostaria de começar falando de um esforço contra um movimento interior de esquecimento meu, autora-estudante. Correndo ainda o risco de falar de um movimento coletivo: apagamos. Ou então nem chegamos a dar-lhes vida: às imagens daqueles momentos que faziam muito lembrar estados de exceção. De tempo suspenso, como chamaria Chris Marker.

Em 2016 inúmeras escolas e universidades públicas de todo país foram ocupadas por estudantes em protestos contra o processo de sucateamento da educação que naquele ano se iniciava, e que hoje estamos começando a ver seus efeitos agravarem-se. O movimento, iniciado pelos estudantes secundaristas, levantou-se, sobretudo, contra os projetos de lei da reforma do ensino médio e do teto de gastos públicos. No contexto da universidade em questão, em outubro daquele ano, alguns prédios foram ocupados e suas atividades acadêmicas foram suspensas dando lugar a um novo calendário de atividades organizadas pelos próprios estudantes.

Nesta proposta de autogestão, que seguiu o modelo das ocupações dos estudantes se-

cundaristas, outros modos de ocupar e viver o espaço estavam sendo testados, experimentados, criticados e, por muitas vezes, ameaçados por ordens de reintegração de posse violentas. O clima apreensivo das primeiras semanas era vivido ao lado de formas experimentais de conceber e ocupar um espaço de ensino: contínuas assembléias, rodas de debate, oficinas e projeções de filmes.

Uma das atividades que ocorreu neste momento foi uma exibição de filmes organizada por professoras do Departamento de Artes na sala que virara a nova entrada do prédio voltada para o campus da universidade. Um dos filmes exibidos nesta sessão foi *A Embaixada* de Chris Marker.

Era a primeira vez que assistia, e provavelmente que todos assistiam, a este filme. O seu contexto de recepção não podia — nunca pode — deixar de corrompê-lo, de atravessá-lo e de afetar a experiência da sessão. Este filme, inicialmente não assinado pelo cineasta, data de 1974 e trata de um testemunho ficcionalizado, um documento criado para denunciar o golpe de estado no Chile que acontecera no ano anterior. Uma narrativa é contada pela voz *over* de um dos personagens, como uma espécie de diário dos refugiados nesta embaixada, descrevendo as pessoas que chegavam, suas relações, atividades, angústias e debates políticos. Todo o ar de enclausuramento e tensão é criado pela descrição do anônimo narrador e, enquanto assistia, uma série de imagens outras ressoava e se projetava ao lado do filme, naquela sala cujas portas ficavam constantemente abertas no prédio ocupado.

As projeções

Um aluno me conta das imagens que filmou durante as ocupações na universidade. Conta que a câmera estragou e a fita mini-dv onde as

gravou ficou presa no equipamento. Uma *memória infiel e obstinada*, a desta fita, comentou a autora-estudante. A partir desta conversa sobre as imagens retidas, penso nas indagações que eu, autora-professora, durante as ocupações, mantinha sobre modos de aproximação, apoio aos estudantes e interlocução neste potente momento de autogestão dos que ativamente ocupavam o espaço de ensino? E pensava, sobretudo, nas imagens, ainda não mostradas, ainda a serem produzidas: como filmar? como montar? como narrar a complexidade da experiência, fora da superexposição e da violência repressora das imagens correntemente vinculadas na mídia? Como resistir ao apagamento e potencializar a produção de imagens comprometidas com a partilha e a memória, mesmo e porque precária, destas experiências disruptivas?

A convite dos alunos, participei de dois encontros formulados e realizados com colegas professores na universidade onde recém ingressara como docente. Os encontros envolveram conversas a partir da projeção de filmes, dentre eles, *A Embaixada*¹. Na primeira sessão², além de destacar a posição política e o papel da montagem na construção dos filmes, subvertendo os códigos imagéticos convencionais do documentário, a conversa incidiu sobre a importância da

1 A indicação, tradução e legendagem do filme foi realizada por Gisele Ribeiro, colega docente com quem eu formulara o programa.

2 Acompanhando *A Embaixada*, exibimos um trecho do longa de ficção *A Casa Vazia*, de Kim Ki-duk e *Cildo Meireles*, documentário de Wilson Coutinho. O cuidado que marca as ocupações temporárias e clandestinas de espaços que não pertencem ao protagonista do filme de Ki-duk, realizando anonimamente pequenos reparos e trabalhos domésticos, contrapunha-se ao engajamento político dos filmes de Coutinho e Marker, ambos da década de 1970. Enquanto o documentário sobre a obra de Cildo Meireles apropria-se de imagens de outros contextos da cultura visual, imagens ficcionais produzidas por Marker 'falam' do contexto político latino-americano deste mesmo período.

produção de imagens do/no contexto de ocupação pelos/para estudantes, numa tentativa de estimular a formulação de imagens destas experiências a partir do ponto de vista dos próprios estudantes.

Embora não tenham sido realizados novos encontros, tampouco apresentadas imagens especificamente produzidas neste contexto, estes dois encontros e o que deles restaram como potência, desencadearam a formulação de um projeto de extensão, realizado com colegas docentes e estudantes³. Fundada na projeção de filmes e conversas, a proposta propõe um espaço-tempo especificamente dedicado à produção audiovisual de artistas e cineastas, ampliando a projeção de fragmentos fílmicos orientados à sala de aula e, sobretudo, explorando este estar junto-e-sozinho, estado de introspecção compartilhada que a experiência fílmica potencializa e que está, em certa medida, relacionada com a própria condição dos protagonistas da ocupação em 2016 e do filme de Marker.

A Embaixada

A primeira cartela do filme, em tela preta, anuncia: *filme encontrado em uma embaixada* (Figura 1). Segue-se, na voz *over* que marca a narração: *Este não é um filme. São notas registradas dia a dia, na verdade comentários de outras notas escritas quando não filmava* (tradução conforme Marker, 2009, p. 108). Estas duas frases antecipam e, ao mesmo tempo, “traem” o filme

3 O projeto de extensão “vão” envolveu as professoras Aline Dias, Gisele Ribeiro e Raquel Garbelotti e as alunas de graduação Yurie Yaginuma, Amanda Amaral, Natalia Farias, Barbara Thomaz e Pietra Araújo entre 2017-19. A proposta relaciona as projeções, o espaço do campus onde são exibidos os filmes e a dimensão conceitual dos cruzamentos entre linguagens que pautam a produção contemporânea. Além da exibição de filmes, a arquitetura dos edifícios do campus também foi tema de discussão durante as ocupações, protagonizada por Garbelotti.

Figura 1. Chris Marker, frame do filme *A Embaixada*, 1974.



a que assistimos, afirmando, contraditoriamente, que o filme não é um filme. Ressonando em Magritte e Broodthaers, e mais recentemente Panahi e Akerman⁴, escutamos o narrador situar o filme em paradoxal reflexividade acerca das próprias condições de produção e do contexto de onde parte e intervém. Prescindindo de créditos, o filme sinaliza, ainda, as sutis contradições que serão colocadas ao espectador em relação ao estatuto documental que Marker aciona e sobre o qual estabelece torções.

Produzido em super-8, o cineasta explora as características formais, técnicas e contextuais deste formato de uso amador, vide o caráter leve e acessível dos equipamentos, fácil manuseio e custos reduzidos. Marker tira partido do estatuto da imagem em função do meio de produção (considerando seu aspecto imediato, não-manipulado) e de suas características

visuais, com enquadramentos instáveis, movimentos e tremores característicos da câmera na mão, granulação da imagem, entre outros recursos que evidenciam o registro direto que marca a imagem documental e que a diferencia do código ficcional.

O filme acompanha o cotidiano de um grupo de pessoas politicamente ativas e confinadas no interior de uma embaixada por uma semana, sem uma precisa indicação temporal ou geográfica. Assisitindo ao filme, na década de 2010, observamos desavisados a narrativa deste anônimo grupo de refugiados políticos, destacando que, no momento de sua produção e recepção em 1974 e inserido na filmografia ativista do cineasta, a referência ao golpe de estado chileno era perfeitamente identificável (Aguiar, 2013). Sublinhando a importância das embaixadas (sobretudo na figura do diplomata sueco Edelstam) neste contexto, o Chile é referência central ao longo da narrativa, espécie de “extracampo do filme” (Aguiar, 2013, p. 254), embora o país não seja citado diretamente, mas através de

4 Respectivamente: *Ceci n'est pas une pipe* (1929); *Ceci n'est pas un objet d'art*, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* (1972); *In film nist* (2011), *No home movie* (2015).



Figura 2 e 3. Chris Marker, frames do filme *A Embaixada*, 1974.

menções a execuções em estádios, ataques a escolas, das expressões no informe oficial e personagens baseados em pessoas reais⁵.

Evitando o som direto, emblemático da produção documental, Marker situa a narrativa a partir da ótica do narrador não-identificado, cuja posição sobrepõe e conflui a de narrador, operador da câmera e do próprio realizador. Este sujeito que filma e comenta as imagens captadas é também um refugiado, implicado na reclusão forçada e no engajamento político que a narrativa desenvolve. Autor das imagens e do texto falado, sua voz apresenta os personagens em comentários, como ele indica de partida, escritos nos momentos em que não filmava.

A relação entre a câmera subjetiva que acompanha os protagonistas e a narração que os descreve, observando gestos e relatando diálogos, assume um papel fundamental. A voz *over* não atua na imagem no momento de sua captura, mas evoca

uma espécie de tradução, ligeiramente deslocada do tempo da imagem. Como as legendas das fotografias e as etiquetas das obras de arte, a voz nos documentários estabelece uma vinculação entre imagem e real e circunscreve seu contexto, na medida em que narrar compreende a operação de atribuir sentido.

O contexto discursivo do narrador enquadra e orienta o sentido de cada imagem para além da sua evidência imediata. Como os códigos de representação tomados deliberadamente do super-8, a narrativa e a montagem são estratégias centrais na formulação do filme. Esta etapa de edição, posterior à rotação das imagens é, segundo Aguiar (2013, p. 247), mais importante que a gravação, pois formula o sentido do filme a partir de fragmentos provenientes de contextos díspares. Em entrevista, Marker sinaliza a importância da teoria de Kuleshov, paradigmática da montagem que constitui o cinema como operação reflexiva e evidencia que a construção do sentido reside na interação entre os planos e destes com o que está fora do filme (e não intrin-

⁵ Para uma análise detalhada dos personagens e protagonistas reais, incluindo suas ocupações sociais como espécie de teatralização da esquerda francesa, ver a pesquisa de Aguiar (2013).

Figura 2 e 3. Chris Marker, frames do filme *A Embaixada*, 1974.



secamente em cada imagem).

Articulando o filme como um diário, Marker aproxima filmar e narrar. Embora trate-se de imagens ficcionais, produzidas pelo cineasta no apartamento de um amigo, sem roteiro prévio, o filme afirma-se como um documento. É a fim de construir este documento que Marker reúne as pessoas, filmando sua chegada, recepcionadas por Lou, que assume o papel real/ficcional de anfitriã/secretária da embaixada. A câmera acompanha e registra as conversas, as refeições e algumas situações propostas pelo realizador, como o advogado que dorme, o embaixador que passa aspirador e o grupo que assiste ao informe oficial do governo chileno (Figura 2 e 3). Nesta cena, as pessoas, algumas diretamente envolvidas na situação política chilena, assistem de fato ao informe televisivo, embora a imagem que vêem não seja mostrada para o espectador senão na voz do narrador que, por sua vez, mobiliza frases literalmente presentes nos discursos chilenos oficiais pós-golpe.

Evitando a encenação ou qualquer informa-

ção prévia aos participantes sobre a estrutura/objetivo das filmagens, Marker busca certo naturalismo dos gestos das pessoas que, não-atores, participam destes encontros. Posteriormente, mediante narração e montagem, estes participantes vêm a assumir os papéis de si próprios ou de personagens ficcionais ou de personagens reais (como Carole, que interpreta a si mesma, Carole Roussopoulos, feminista e amiga do cineasta). Marker parece buscar certa “verdade” da imagem, para, justamente, ressignificá-la mediante os artifícios de montagem/narração. Em uma cena importante, são teatralizadas as discordâncias da esquerda francesa em personagens-chave: estudantes, artistas, anarquistas, nenhum operário.⁶

Nesta tortuosa ficção anunciada como do-

⁶ Para esta cena, Marker (Apud Aguiar, 2013) relata ter lançado mão da estratégia de reunir e filmar o encontro de amigos com posições radicais pró-palestina e pró-israel, de modo a impregnar o filme com as autênticas expressões de uma exasperada discussão para, depois, na narração, deslocar os argumentos para o contexto do filme.

cumento, ou neste documento ficcional, Chris Marker mobiliza uma série de estratégias que colocam em dúvida o que costumamos entender como registro, uma vez em que as operações de documentar, encenar, enquadrar e conduzir estão em permanente suspensão, em constante reposicionamento. A naturalidade criada pelo cineasta pretende *forjar* como documento a tensa e urgente situação política do Chile. Na ausência de registros audiovisuais disponíveis, Marker formula imagens para discutir e denunciar a situação dos sujeitos perseguidos e executados sob o regime ditatorial. Integrando uma série de táticas ativistas de solidariedade aos exilados e de construção e difusão de contra-informação ao discurso hegemônico, Marker constrói, paradoxalmente via ficção, um documento. Um documento que assume um papel político que visibiliza e denuncia a vulnerabilidade destes sujeitos confinados na embaixada sob um regime de censura e opressão.

A tensão entre imagens documentais e ficcionais em *A Embaixada* pode ser articulada com o pensamento de Hito Steyerl (2004) a respeito das formas de poder e das políticas da verdade que estão atreladas ao conceito de documento. Os artifícios desta montagem e os comentários adicionados pelo narrador vão confundir e entrelaçar a situação ficcional da desconhecida embaixada no anônimo país com efeitos naturalistas comuns aos registros documentais e amadores e com dados sutis que remetem a casos reais dos anos 1973-74 no Chile. Esta confusão das fronteiras documental e ficcional formula denúncias às violências advindas do golpe e agencia críticas e reflexões sobre os próprios conflitos entre partidos e movimentos sociais da esquerda chilena, francesa e mundial daquele momento histórico⁷.

7 À abordagem de (Aguiar, 2013), Leonel (2015) discorda e problematiza a centralidade que a autora atribui às dissidências internas da esquerda francesa em sua interpretação do filme de Marker.

Ao final dos 20 minutos de filme, uma cena marca fortemente o espectador: por uma janela, quando os refugiados obtêm o salvo-conduto para partir, a câmera mostra o espaço urbano e, ao longe, a imagem da Torre Eiffel. Esta imagem de Paris, ao final da narrativa, *desmente* a rede de referências construídas sobre o Chile. Concluimos, com estranhamento, que o filme não é sobre o Chile apenas, e tampouco, um documento. Com isso percebemos que *A Embaixada* não propõe a descrição de uma verdade autêntica que, como afirma Steyerl (2004), produz consonância com a política da verdade que controla e dita os modos de ver. Ao invés de “informar” e encerrar o saber sobre as repressões dos golpes militares no contexto latino-americano, ao abrir sulcos no documental, Marker vai tratar de denúncias, reflexões e correlações que mobilizam e desconcertam as compreensões daqueles que vêem o filme.

***A Embaixada* em 2016: prolongamentos**

As idas e voltas entre documental e ficcional reverberam no filme, a partir da retomada e apresentação de *A Embaixada* em outro espaço-tempo, 43 anos depois de sua produção: o espaço de ensino ocupado. Em ressonância aos acontecimentos políticos da década de 70, quando da sua produção, o filme é reexibido no momento atual, especificamente em 2016, quando nós, autoras-espectadoras, vivíamos também um golpe de estado.

Neste sentido, o filme de Marker potencializa uma relação com produções artísticas recentes, como o vídeo *Escolas* (2016), realizado pela artista Graziela Kunsch durante as ocupações secundaristas do final de 2015 em São Paulo. Neste vídeo, a artista apresenta um recurso de montagem simples: 26 fotografias com duração de oito segundos cada, algumas que ela registrou e outras provenientes das páginas nas re-

des sociais das próprias ocupações. A sucessão das imagens, apresentadas sem áudio, é um silencioso testemunho que, como *A Embaixada*, denuncia formas repressoras de instituições e governos disciplinares e mostra o que propuseram os estudantes nas ocupações para a constituição de novas formas de viver e ocupar esses espaços, reconhecendo-se como sujeitos (e não objetos) das práticas educativas.

A ambiguidade do gênero cinematográfico de *A Embaixada*, analisada por Aguiar (2013), insinua-se também na ambiguidade espacial que o filme mobiliza com a referência à França na cena final, onde o documento fora filmado. Espécie de alerta, este deslocamento efetuado por Marker não apenas problematiza a dimensão de registro reivindicada pelo próprio filme, mas assimila a tarefa ética de fazer resistência ao sistema repressor que formula “as imagens verdadeiras”, como o narrador descreve sarcasticamente os informes oficiais de Pinochet. Imagens e discursos oficiais que silenciam e apagam com radical violência quaisquer enunciações dissidentes em nome desta política da verdade de que fala Steyerl (2004).

O filme ambienta-se, então, simultaneamente no Chile, na França da década de 70, no Brasil da década de 60 e 70, no Brasil de 2016, no que a história lamentavelmente repete, nas repercussões imprecisas que o cinema produz. De acordo com Jacques Rancière (2012), o cinema não se limita aos planos e procedimentos que compõem formal ou tecnicamente cada filme, mas inclui os efeitos das imagens projetadas e o modo como se prolongam nos espectadores. Como produção de imagens, espetáculo, aparelho ideológico, conceito de arte, teoria do movimento e do pensamento, o cinema é, ainda,

o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que

é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

Da mesma forma como Rancière (2012) se refere a um outro filme que é recomposto pelas percepções, emoções, memórias e palavras do espectador, as imagens de *A Embaixada* ecoaram no contexto de exibição da instituição de ensino ocupada, naquela sala de portas abertas para o campus, tornando-se outras pelas conexões que invisivelmente se mobilizavam. Um prolongamento atravessava a tela e o seu contexto de inscrição produzindo toda sorte de distanciamentos e aproximações entre dois estados de exceção e de tempos suspensos, muito distantes e semelhantes entre si: o dos militantes refugiados na embaixada desconhecida esperando o salvo-conduto, e o dos estudantes ocupantes das escolas e universidades que experimentavam tanto o temor da repressão latente, quanto a autonomia pela primeira vez conquistada.

A Embaixada, ao tornar incerto o seu local de ambientação e tomando a *dúvida* como *fermento* (Grélier, 1986, p.17), potencializa sua ativação em qualquer tempo e qualquer lugar onde forças repressoras voltem a agir. Como analisa Aguiar (2013), na falta de documentos reais e na necessidade da denúncia, da fala, Marker fabrica o seu próprio documento, em solidário compromisso com a resistência de sujeitos silenciados. Neste sentido, o filme faz-nos refletir sobre as presenças e ausências das imagens nas situações extremas e na necessidade de falar sobre elas.

Iniciamos o artigo refletindo e perguntando sobre estas imagens que faltam de uma memória recente da nossa instituição de ensino, da nossa luta e resistência às atuais condições e políticas educacionais. As perguntas que nos

propomos aqui são sobre esta memória infiel e obstinada de uma fita mini-dv presa à câmera. Voltamos as perguntas para o combate ao esquecimento que acompanha o apagamento histórico que sempre persegue os movimentos de luta popular — caso não se constituam narrativas fabricadas pelos seus próprios participantes. Longe de tentar responder a tais indagações, o texto procura construir parte desta narrativa a partir dos prolongamentos e reflexões que a experiência cinematográfica de *A Embaixada* pode compartilhar com estes novos modos de ocupar o espaço de ensino que foram propostos pelos movimentos de estudantes em 2016, e como então narrar esses modos de resistir, denunciar e projetar.

Referências

AGUIAR, Carolina Amaral de. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. 2013. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GRÉLIER, Robert. “O Bestiário de Chris Marker”. In. MARKER, Chris. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. *Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação*. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARKER, Chris. *Bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro/Brasília/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

MARKER, Chris. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *As Distâncias do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

STEYERL, Hito. La política de la verdad: documentalismo em el ámbito artístico. In: ‘FICIONS’ documentals. Barcelona: Fundació “la Caixa”, 2004.

Filme

L'AMBASSADE. Direção: Chris Marker. Paris: Slon, 1973.