

**O Chile de Joris Ivens comentado por Chris Marker:
análise de *À Valparaiso* (1963)**

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR¹

Este artigo visa a analisar o documentário *À Valparaiso*² (1963), uma sinfonia-urbana da cidade chilena realizada por Joris Ivens. A escolha por esse filme é decorrente do fato de a produção ter se constituído como uma importante etapa de consolidação da prática cinematográfica no Chile, ainda incipiente no início dos anos 1960, ao atrair um dos mais importantes nomes do cinema político mundial para o país. Seu processo de produção foi pensado como um “filme-escola”, reunindo Ivens e jovens realizadores chilenos em um mesmo projeto, que contou com etapas desenvolvidas na França e na América Latina, como será abordado. Esse documentário se destacou também pela cooperação entre o cineasta holandês e Chris Marker, que escreveu o comentário que acompanha as imagens. Assim, pode-se afirmar que reuniu dois dos mais importantes diretores do cinema militante.

A cooperação entre Ivens e Marker foi fruto vários interesses em comum, inclusive pela América Latina. De uma geração anterior a do cineasta francês, o holandês se tornou uma referência, propondo um cinema que se pretendia militante e internacionalista, sem abrir mão do lirismo. Ao longo de sua filmografia, Ivens produziu reflexões sobre diferentes processos revolucionários pelo mundo, registrando da Guerra Civil espanhola (em *Terre d’Espagne*, 1937) à Revolução Cubana (nos documentários *Carnet de voyage* e *Cuba, Pueblo armado*, ambos de 1961). Essa preferência por um cinema “transnacional”, que buscasse referências e trocas entre as mais diversas experiências de transformação social, esteve igualmente no horizonte de Marker. Os dois compartilhavam, por exemplo, uma atração pelos países orientais, já que dedicaram inúmeras produções à China, ao Japão, ao Vietnã, entre outras nações³. Aproximaram-se também pelo uso de um tom poético na relação entre texto e

¹ Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo (defesa prevista para junho de 2013). Doutorado realizado com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Para a análise de *À Valparaiso* foi utilizada uma cópia do filme encontrada na *Cineteca Virtual de Chile*. Disponível em: <<http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelícula.php?cod=2>>. Acesso em: 25 mar. 2013. A versão foi confrontada com o comentário integral e a decupagem publicados na revista *Cinéma l’Avant Scène* (1967).

³ No caso de Marker, destacam-se os seguintes títulos dedicados à reflexão aos países orientais: *Dimanche à Pékin* (1958), *Le Mystère Koumiko* (1965), *Sans soleil* (1982), *A.K.* (1985) e *Level five* (1996). Já Ivens realizou: *The Four Hundred Million* (1939), *Indonesia Calling* (1946), *Viêt Nam* (1965), *Le Peuple et ses fusils* (1968),

imagem, como mostram os documentários *La Seine a rencontré Paris* (que Ivens finalizou em 1957) e *Le joli mai* (feito por Marker em 1963), ambos sinfonias-urbanas poéticas de Paris.

Além dessas similitudes estilísticas e temáticas, fruto da tentativa de união de lirismo e revolução, esses realizadores trabalharam juntos em dois projetos. Um deles foi a elaboração de *Loin du Vietnam* (1967) – filme que deu origem ao coletivo militante *Service de Lancement des Œuvres Nouvelles*, SLON –, coprodução de Marker e Ivens que reuniu ainda Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e William Klein com o objetivo de mobilizar um amplo apoio à resistência vietnamita na guerra contra os Estados Unidos. O documentário retomava, porém, uma parceria desses dois nomes do cinema militante já ocorrida em 1962, ano em que foi produzido *À Valparaiso*. Esse primeiro projeto significou para o holandês o início de uma longa parceria com o Chile, que o levou quatro vezes ao país. Já Marker, que participou escrevendo o comentário durante a finalização em Paris, estabeleceu um contato inicial com essa nação latino-americana que ganharia grande visibilidade em seus projetos dos anos 1970.

A pesquisadora Tziana Panizza Montanari (2011), no livro *Joris Ivens en Chile*, atribui a um contato direto entre o realizador holandês e o então senador Salvador Allende o convite para conhecer e colaborar com o *Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile*. Ela afirma que esse contato teria sido estabelecido em Cuba, no ano de 1961, e o político havia se oferecido para ser o intermediário dessa relação diplomática. Porém, esse fato é de difícil comprovação, pois os registros documentais indicam a presença de Ivens no ICAIC em novembro de 1960, enquanto que o futuro presidente chileno esteve na ilha alguns dias após a Revolução Cubana, em janeiro de 1959⁴ – o que não descarta, mesmo que indiretamente, uma possível comunicação entre os dois. De qualquer modo, a autora anexa em seu trabalho um telegrama enviado pela universidade chilena em 31 de outubro de 1961 ratificando oficialmente o desejo pela ida do cineasta ao país.

Surgido da institucionalização de um cineclube estudantil fundado anos antes por Pedro Chaskel, ocorrida em 1959, o *Centro de Cine Experimental* teve como primeiro diretor Sergio Bravo, que ficaria no cargo até a conclusão de *À Valparaiso* (sendo substituído

Rencontre avec le président Hô Chi Minh (1969), *Chine* (1973), *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976) e *Une histoire de ballon, lycée n° 31 Pékin* (1977).

⁴ Ele voltou a Cuba ainda para o encontro da Organização Latino Americana de Solidariedade (OLAS), em 1967, e já empossado presidente da república, em 1972.

posteriormente por Chaskel). Ao longo dos anos 1960, esse centro cinematográfico foi responsável por grande parte da produção chilena, em que se destacava o caráter documental, apesar de importantes ficções (como *El chacal de Nahueltoro*, 1969, de Miguel Littín). Essas produções tinham em comum a preferência por temáticas sociais, que valorizavam grupos minoritários, como mineiros, *mapuches*, camponeses, operários etc. Vale dizer que muitas das características encontradas nesses filmes pioneiros seguiriam em destaque no cinema desenvolvido durante o governo da Unidade Popular, bem como no produzido posteriormente no exílio. Porém, vale destacar a relevância do Centro para a consolidação de uma produção nacional vinculada à necessidade de uma transformação da sociedade, marca corroborada após a experiência ao lado de Joris Ivens.

Na década de 1960, Ivens esteve quatro vezes no Chile, sendo a última delas em outubro de 1969 como convidado do *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* no *Festival de Cine de Viña del Mar*. Além do filme que traz o comentário de Marker, o holandês montou mais duas produções. O curta *El pequeño circo* (1963) consistia de tomadas feitas para *À Valparaiso* (algumas de suas cenas estão no documentário sobre a cidade portuária) reeditadas e acompanhadas por um texto do poeta Jacques Prévert. Já *El tren de la victoria* foi realizado em 1964, quando Ivens voltou ao país com recursos da televisão francesa para registrar a campanha presidencial de Salvador Allende, que utilizou um trem para percorrer o território chileno. Nessa ocasião, o projeto foi abortado pelos financiadores, o que não impediu o diretor de concluí-lo com apoio da *Frente de Acción Popular* (FRAP), a coalizão de esquerda responsável pela candidatura derrotada. De acordo com Panizza, nenhum desses títulos chegou a ser exibido na América Latina na época, e atualmente podem ser encontrados nos acervos do *Filmmuseum* de Amsterdã.

O projeto para a elaboração de *À Valparaiso* se concentrou nas duas primeiras viagens de Ivens ao Chile. Em abril de 1962, em sua primeira visita, participou de seminários e debates sobre seus próprios filmes, a maioria exibida pela primeira vez no país. Esteve em contato principalmente com os jovens cineastas ligados ao *Centro de Cine Experimental*, como Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Joaquín Olalla, Miguel Littín, Héctor Ríos, Fernando Bellet, Patricio Guzmán Campos (que não é o mesmo que viria a realizar *La batalla de Chile*, mas sim um fotógrafo), entre outros. Muitos desses jovens trabalharam na produção do documentário sobre a cidade portuária. Além desses contatos, Ivens ministrou uma conferência no Salão de Honra da Universidade do Chile, e expôs a Pablo Neruda sua vontade

de usar o processo de produção de uma película como escola para a nova geração. A ideia de registrar Valparaíso teria nascido também do contato com o poeta chileno, durante uma visita à sua casa *La Sebastiana*. Dessa forma, o holandês retornou à Europa por cinco meses com o objetivo de buscar recursos para essa empreitada.

A segunda viagem de Ivens ao Chile ocorreu em setembro de 1962. Junto ao *Centro de Cine Experimental*, atuaria na produção de *À Valparaiso* a Argos Films, então dirigida por Anatole Dauman – e que estaria presente em muitas produções futuras de Chris Marker. Esteve a cargo da produtora francesa o envio de película virgem e os gastos com o próprio diretor e com Georges Strouvé (diretor de fotografia e único estrangeiro, ao lado de Ivens, na etapa chilena)⁵. Nessa ocasião, o holandês seguiu ministrando conferências e reuniu os jovens realizadores para analisar os filmes deles, imprimindo seu olhar diretamente sobre as montagens em andamento. A rodagem do documentário foi feita entre outubro e novembro de 1962. Já a edição, realizada em Paris entre abril e maio de 1963, contou com a participação de nomes de peso do cinema francês: Jean Ravel (montador), Jean Rouch, Edgar Morin e Chris Marker. Gustavo Becerra-Schmidt, músico chileno, ficou responsável pela trilha sonora, que se baseava na canção francesa *Hardi les gars vire au guindeau (Nous irons à Valparaiso)*, a inspiradora do projeto cinematográfico. Ele e Bravo, de acordo com Panizza, foram à França para a finalização.

A circulação do filme foi muito maior na Europa do que no Chile, como era de se esperar tendo em vista que o cinema chileno encontrava-se ainda em um momento incipiente. Em junho de 1963, estreou na *École Normale Supérieure*, em Paris. María Luisa Ortega e Antonio Weinrichter, no artigo “Itinerarios y bifurcaciones”, registram uma exibição no cinema *La Pagode*, em 1964, na mesma sessão que *La Jetée* (1962), ficção de Chris Marker montada com base em imagens fotográficas fixas (ORTEGA; WEINRICHTER, 2008: 26). *À Valparaiso* esteve presente em festivais internacionais, sendo premiado em Bérghamo (Itália) e Oberhausen (Alemanha). No Chile, a autora narra o lançamento do documentário em setembro de 1964, ocasião em que Ivens estava no país para filmar *El tren de la victoria*. Ela informa ainda que as cópias que ficaram na cinemateca da Universidade do Chile

⁵ Na equipe chilena de *À Valparaiso* se destacam: Sergio Bravo (assistente de direção); Luis Conejo (gerente de produção); Rebeca Yañez (fotógrafa e tradutora para o francês); Joaquín Olalla e Carlos Böker (assistentes de direção); Patricio Guzmán Campos (câmera); e Leonardo Martínez (assistente de câmera). Pedro Chaskel declara não ter participado por conta de uma hepatite que o abateu nesse período.

desapareceram no período da ditadura, colaborando com que a produção seguisse pouco conhecida no país em que foi realizada.

As imagens de Joris Ivens e o texto de Chris Marker

Um breve plano de *À Valparaiso*, de cerca de dez segundos, mostra Pablo Neruda – não identificado como tal – descendo uma escada em formato de caracol em sua casa *La Sebastiana*, acompanhado de dois cachorros. Sua obsessão colecionista de mapas da região contribuiu como material de arquivo presente na montagem. Eva Fiszer, esposa de Joris Ivens, aparece por alguns segundos vestida de branco e com uma sombrinha, como uma legítima aristocrata chilena exibindo seus trajes na última moda europeia. Ao lado dos figurantes famosos, estão outros atores locais, recrutados pelo diretor na *Asociación Teatral de Valparaíso* (ATEVA), bem como prostitutas do porto representando a si próprias como personagens dessa cidade. Ao melhor estilo *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert J. Flaherty, o realizador holandês encena a realidade, recorre aos acasos bem-ensaiados para dar veracidade às notas tomadas para sua representação documental de Valparaíso.

O filme é montado como um apanhado de impressões, amarradas por um texto lírico escrito por Chris Marker especialmente para ele. Em entrevista à autora, concedida por *e-mail* em 2011, o cineasta francês declarou que “meu comentário foi largamente apoiado nas notas de Joris” (MARKER, 2011, tradução nossa).⁶ De fato, a perfeita combinação entre texto e imagem, a capacidade de narrar a cidade tal como vista por Ivens, impressionam, tendo em vista que Marker o escreveu à distância (sobre uma Valparaíso imaginada, tal como lhe foi descrita por seu companheiro viajante). De acordo com os pesquisadores de sua obra, o francês teria o redigido em apenas dois dias, respondendo a um anseio do amigo:

O comentário para À Valparaiso foi escrito por Chris Marker, baseado nas anotações de Ivens e aparentemente no espaço de dois dias, depois de Marker ter encontrado Ivens extremamente desencorajado porque ele se programara para mixar o filme, mas não tinha ainda um texto adequado. Quando Ivens expressou sua admiração pela velocidade com que o comentário foi entregue, Marker laconicamente comentou que ele tinha apenas ficado sem dormir e tinha bebido um pouco de rum cubano. (LUPTON, 2008: 197, tradução nossa)⁷

⁶ Traduzido do original: “Mon commentaire s’était largement appuyé sur les notes de Joris.”

⁷ Traduzido do original: “The commentary for *À Valparaiso* was written by Chris Marker, based on Ivens’s notes and apparently in the space of two days, after Marker had found Ivens extremely discouraged because he was

A referência ao “rum”, embora anedótica, remete a uma inspiração que pode ter vindo da experiência de *Cuba si* (1961), filme realizado por Marker em Cuba na ocasião do segundo aniversário da Revolução, que exaltava esse processo político. Vale destacar que ele, assim como Ivens, havia estado na ilha para filmar e para capacitar jovens cineastas locais logo após a criação do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). Além da experiência cubana compartilhada com o realizador holandês, Marker retomou no texto para *À Valparaiso* aspectos presentes em *Cuba si*, finalizado pouco antes: os dois filmes constituem uma espécie de ode a povos que resistem às intempéries. O francês encontrou nas imagens do holandês a poesia cotidiana na luta diária pela sobrevivência, mas também um potencial violento para a libertação. O imperialismo e a miséria (fruto de uma exacerbada desigualdade social na cidade chilena) são elementos explosivos que, ao longo do documentário, se transformam em um potencial de transformação.

Apesar de não ter participado da montagem, Marker imprimiu uma de suas principais características ao filme, que é questionar e complementar as imagens por meio do texto. Seu comentário é proferido pela voz *over* – interpretada pelo ator Roger Pigaut –, que guia o espectador pela paisagem urbana. A cidade é uma metáfora para a sociedade: assim como as classes sociais, ela se desdobra em camadas. No entanto, se trata de uma “metáfora às avessas”, já que a disposição das moradias em Valparaíso concentra os ricos próximos ao porto, abaixo, e os pobres em uma espiral ascendente cujo traçado relaciona a miséria aos níveis mais altos das colinas. Ivens valoriza as tomadas feitas nos muitos ascensores que ligam a parte baixa à parte alta, bem como o esforço em subir contraposto à facilidade em descer as escadas. Esses elementos ligam os dois mundos, e são também os espaços de encontro entre a elite e o povo. Acompanhando um plano em que a câmera se movimenta como se estivesse dentro de um desses elevadores, mas provavelmente gravado em um voo panorâmico devido a sua amplitude, Marker escreve para essa cena que mostra uma infinidade cada vez maior de telhados: “Sobre as colinas, existe uma outra cidade. Não uma cidade: uma federação de vilas, uma por colina. 42 colinas, 42 vilas. Não uma outra cidade:

scheduled to mix the film but did not yet have a suitable text. When Ivens expressed his amazement at the speed with which the commentary had been delivered, Marker laconically remarked that he had just gone without sleep and drunk a little Cuban rum.”

um outro mundo. Dois mundos que se comunicam pelas rampas, pelas escadas, pelos elevadores.” (*À Valparaíso*, 1962, tradução nossa)⁸

Em sua sinfonia-urbana de Valparaíso, Ivens ressalta os elementos naturais. A fotografia joga com a intensa luz do sol, contrapondo planos fechados mais escuros com a claridade de tomadas panorâmicas. O vento se torna visível, nas diversas sequências em que meninos soltam pipas – nelas também o céu está em destaque. Em cima das colinas, as roupas secam, os cabelos das jovens se tornam esvoaçantes. No mar, transitam navios, mas também pássaros e um leão-marinho. No comentário de Marker, todos esses elementos se relacionam diretamente com a vida dos habitantes locais. E se são eles os responsáveis pela beleza dessa cidade, são também obstáculos na luta pela sobrevivência cotidiana. Com a ventania, o fogo se espalha de uma casa para a outra, são constantes os incêndios no alto das colinas. O vento sopra forte com a altitude: “É bom para secar a roupa lavada, é pior para os pulmões das crianças” (*À Valparaíso*, 1962, tradução nossa)⁹, problematiza a voz *over*. A intensa iluminação natural torna a miséria menos evidente, de acordo com o comentário do realizador francês: “Com o sol, a miséria não parece mais ser a miséria, os elevadores não parecem mais ser os elevadores. Essa é a mentira de Valparaíso. Sua mentira é o sol. Sua verdade é o mar ” (*À Valparaíso*, 1962, tradução nossa)¹⁰.

Um senhor sem uma perna sobe uma escada, enquanto a voz *over* complementa seu esforço: “121 degraus, ele sabe, ele os conta. É necessário ter o coração forte e também uma boa memória” (*À Valparaíso*, 1962, tradução nossa)¹¹. A altitude imprime uma dificuldade a mais na sobrevivência em Valparaíso. Ela dificulta, por exemplo, a chegada de água, e também de comida. Ivens gravou planos impressionantes dentro de um cortiço no alto das colinas. Neles, novamente estão as escadas. Nessa cidade, elas parecem não acabar. Para essa sequência, Marker escreveu: “Quanto mais subimos sobre as colinas, mais as pessoas são pobres. No topo, os pobres dos pobres. Na cintura de cada colina, grandes casas em ferro

⁸ Texto da voz *over* de *À Valparaíso*, traduzido do original: “Sur les collines, une autre ville existe. Pas une ville: une fédération de villages, une par colline. 42 collines, 42 villages. Pas une autre ville: un autre monde. Deux mondes qui communiquent par les rampes, par les escaliers, par les ascenseurs.”.

⁹ Texto da voz *over* de *À Valparaíso*, traduzido do original: “C’est bon pour sécher le linge, c’est moins bon pour les poumons des enfants”.

¹⁰ Texto da voz *over* de *À Valparaíso*, traduzido do original: “Avec le soleil, la misère n’a plus l’air d’être la misère, les ascenseurs n’ont plus l’air d’être des ascenseurs. Tel est le mensonge de Valparaíso. Son mensonge, c’est le soleil. Sa vérité, c’est le mer”.

¹¹ Texto da voz *over* de *À Valparaíso*, traduzido do original: “121 marches, il le sait, il les compte. Il faut avoir le cœur solide et aussi une bonne mémoire”.

negro e ferrugem, os castelos dos pobres. Como viver?” (*À Valparaiso*, 1962, tradução nossa)¹²

Valparaíso (“*le valle du Paradis*”, como traduz o comentário de Marker) é uma espécie de cidade às avessas. Sua topografia concentra os pobres no cume da pirâmide, deixando a base para os mais abastados. Essa particularidade do cenário urbano é enfatizada no filme, tanto por tomadas inusitadas quanto pela narrativa da voz *over*. Panizza (2011) destaca que, em 1964, quando o documentário foi exibido no Chile, uma das cenas que mais desagradou foi um plano curto, em que uma mulher da aristocracia descia as escadas levando um pinguim preso a uma coleira, como um animal de estimação. A autora narra que o caráter “documental” da obra foi colocado em dúvida, diante de uma imagem tão improvável. No entanto, em seu comentário, foi justamente esse aspecto inusitado, idílico, que Chris Marker quis ressaltar. Se *À Valparaiso* está no limite entre o real e o encenado, entre fato e imaginação, o realizador francês dá ao extraordinário uma esfera cotidiana, como fica claro no trecho escrito para esse polêmico plano: “Nessa cidade, todos os dias, ao meio-dia, o sol realiza seus milagres. Todas as mulheres de Valparaíso, portadoras de sombrinhas, levam para passear todos os pinguins de Valparaíso.” (*À Valparaiso*, 1962, tradução nossa)¹³.

Se essa polêmica cena pode ter sido encenada, a única sequência em que há falas além da voz *over* é um registro documental de uma assembleia de moradores, gravada no alto de uma das colinas – uma espécie de “conselho de cidadãos”, como define Marker. A falta de acesso à água para quem vive no alto, na miséria, leva o povo a discutir soluções. Apesar de breve, a inserção dessa passagem aponta para uma ruptura da ordem cotidiana. Se o plano do passeio nas escadas parecia normalizar o inaceitável (um pinguim com uma madame saindo para tomar sol), essa sequência mostra que há um movimento de transformação vindo do alto, das esferas mais pobres da cidade. A parte final do filme aponta para a revolta, e visa a responder uma questão do comentário colocada anteriormente, quando a voz *over* constata

¹² Texto da voz *over* de *À Valparaiso*, traduzido do original: “Plus on monte sur les collines, plus les gents sont pauvres. Au sommet, les pauvres des pauvres. À la ceinture de chaque colline, de grandes maisons en fer noir et rouillé, les châteaux des pauvres. Comment vivre?”

¹³ Texto da voz *over* de *À Valparaiso*, traduzido do original: “Dans cette ville, tous les jours à midi, le soleil accomplit ses prodiges. Toutes les femmes de Valparaiso porteuses d’ombrelles sortent pour promener tous les pingouins de Valparaiso.”

que a comida e a bebida não subiam o morro sozinhas: “A que preço a vontade de viver? A que preço a felicidade?” (*À Valparaíso*, 1962, tradução nossa)¹⁴.

À Valparaíso é filmado em preto e branco, com uma fotografia que explora as luzes e as sombras dessa cidade. Porém, seus cinco minutos finais são gravados em cores, constituindo uma quebra com as sequências anteriores. Se a água, o vento e o fogo (que queima os casebres) foram abordados na primeira parte do filme, o comentário de Marker anuncia que o quarto elemento de Valparaíso, tema da última parte, é o sangue. A passagem para as cenas coloridas ocorrem em um bordel, em meio aos marujos estrangeiros que se divertem entre as prostitutas e as cartas de baralho. De repente, uma briga, uma ruptura da ordem que introduz o vermelho na tela. Trata-se de uma alegoria propícia para abordar uma das temáticas que perpassa o filme desde o início, mas que finalmente ganha centralidade: o imperialismo.

As cenas feitas no bordel, em *À Valparaíso*, certamente são encenadas, porém, contam com a presença de prostitutas reais. Elas lembram algumas sequências que compõem *Soy Cuba*, de Mikhail Kalatozov, concluído pouco depois da produção de Ivens, em 1964. O fato é que a metáfora da América Latina como um “bordel”, um lugar de diversão e exploração dos estrangeiros dos países desenvolvidos, havia ganhado força após a Revolução Cubana, que justamente buscou romper com essa dinâmica. Nas tomadas feitas pelo holandês da parte baixa da cidade, Marker identifica símbolos dessa dominação econômica e cultural ao que o Chile também estava submetido: o Banco de Londres, um Arco do Triunfo, referências europeias nos monumentos e nos produtos consumidos. O comentário lembra, ironicamente, que as contribuições da França ao Novo Mundo seriam os corsários e a “última das sociedades secretas”: a Aliança Francesa.

Apesar de serem temas que perpassam o documentário, é na parte colorida que colonização e imperialismo são abordados de maneira direta. Mapas do Novo Mundo emprestados por Neruda expõem serpentes marítimas, monstros e piratas, obstáculos na época das navegações para a desejada conquista do Eldorado (ou do paraíso, para citar a origem do nome da cidade). A colonização espanhola é lembrada por Marker em seu comentário diante das imagens dessas cartografias e gravuras, que remetem aos tempos da conquista:

¹⁴ Texto da voz *over* de *À Valparaíso*, traduzido do original: “A quel prix la volonté de vivre? A quel prix le bonheur?”

*Memórias de corsários: Hawkins, Drake, Joris van Spielberg*¹⁵. *Torturas e pilhagens. Memórias dos espanhóis. Torturas e pilhagens, e opressão colonial por séculos. Memórias dos incêndios. Os elementos engrandecem os homens. Depois do fogo, o mar. Memórias das tempestades. Os barcos de Júlio Verne jogam na costa os naufragos de Gavarni*¹⁶. *E a volta continua. A Inglaterra apoia a Independência do Chile. Isabel II da Espanha bombardeou a cidade. Último esforço do colonizador frustrado, inundações, incêndios, ciclones e pilhagens, foi o que coube a esse povo pacífico. E não havia terminado. (À Valparaíso, 1962, tradução nossa)*¹⁷

Junto a essa última frase, o filme mostra uma gravura do Tio Sam abrindo o canal do Panamá no mapa da América com um prego, fechando assim um ciclo de invasores entre Espanha, piratas, Inglaterra e Estados Unidos.

Após descrever as “aventuras” pelas quais Valparaíso passou, Marker identifica em seu comentário os desafios que a população enfrenta no presente: conquistar uma casa habitável, jardins cultiváveis e justiça – além de um duelo de pipas no céu da cidade portenha. O texto produzido para o filme de Ivens traz à tona o problema do Terceiro Mundo, as mazelas do subdesenvolvimento fruto de séculos de exploração. Nesse sentido, a evocação da violência, como um elemento transformador – que traz cor ao documentário, a começar pelo vermelho-sangue – pode ser relacionada às ideias de Frantz Fanon, que dois anos antes do lançamento de *À Valparaíso* publicara *Les damnés de terre*. O cineasta francês imprime em seu comentário os ares das guerras de libertação evocados pelo autor caribenho que tanto influenciou a esquerda francesa na época.

Durante os anos 1960 e 1970, Fanon se tornou também uma referência importante para os *Nuevos Cines Latinoamericanos*, sendo citado textualmente em filmes como *La hora de los hornos* (1968), realizado por Fernando Pino Solanas e Octavio Getino, integrantes do *Grupo Cine y Liberación*. Nesse sentido, pode-se dizer que seus livros alimentaram o discurso da dependência como fruto dos processos coloniais e neocoloniais, bem como de uma ampla defesa por parte de setores da esquerda adeptos do uso das armas e da violência como instrumentos de libertação. No entanto, é necessário estudar a circulação de ideias entre a

¹⁵ Piratas ingleses e holandeses que estiveram na região de Valparaíso (comuna de El Quisco) entre os séculos XVI e XVII.

¹⁶ Referência ao ilustrador e aquarelista francês Paul Gavarni, autor de uma gravura usada na montagem dessa sequência final.

¹⁷ Texto da voz *over* de *À Valparaíso*, traduzido do original: “Mémoire des corsaires : Hawkins, Drake, Joris de Spielberg. Tortures et pillages. Mémoires des espagnols. Tortures et pillages, et oppression coloniale pour des siècles. Mémoires des incendies. Les éléments relèvent les hommes. Après le feu, la mer. Mémoire des tempêtes. Des bateaux de Jules Verne jettent au rivage des naufragés de Gavarni. Et la ronde continue. L’Angleterre soutient l’Indépendance du Chili. Isabelle II d’Espagne fait bombarder la ville. Dernier sursaut du colonisateur frustré de terre, déluges, incendies, cyclones et pillages, tel devait être de ce peuple pacifique. Et ce n’était pas fini.”

Europa (ou mais especificamente a França, onde Fanon produziu seus escritos) e a América Latina como trocas de mão dupla. Esse mesmo olhar deve ser empregado ao elaborar afirmações sobre os resultados dessa aproximação de Ivens e Marker com o continente latino-americano. A presença de teorias de Fanon no cinema dos dois lados do Atlântico permite concluir que, assim como as pessoas, os discursos se deslocam.

Filme-escola: ponte entre dois continentes

À *Valparaiso* é, antes de mais nada, um filme-escola. Sua rodagem foi um estágio para os jovens realizadores chilenos que teve desdobramentos na forma e nas temáticas que caracterizaram o cinema desse país nos anos 1960 e, posteriormente, durante o governo da Unidade Popular. Sua montagem fez com que essa experiência ecoasse no meio cinematográfico de esquerda francês, incorporando a esse processo de produção coletiva nomes como o de Chris Marker. De forma parecida, Ivens e Marker haviam atuado dois anos antes em Cuba, quando ministraram seminários e produziram documentários em conjunto com realizadores cubanos.

O convite do Centro de Cinema Experimental da Universidade do Chile para a ida de Joris Ivens foi consequência justamente de sua experiência anterior com jovens cineastas em Cuba (na ocasião em que fez *Carnet de viaje e Cuba, Pueblo armado*), mas também de uma viagem à China. No *Central Newsreel and Documentary Film Studio*, em Pequim, o cineasta holandês produziu com o auxílio de aprendizes *Before spring* (1958), na ocasião em que foi professor nessa instituição. Essa concepção do cinema militante como um espaço de aprendizado técnico e político foi seguida por Marker, que poucos meses após Ivens, ainda em 1960, esteve no ICAIC rodando com companheiros cubanos o documentário *Cuba si*, como já foi abordado.

Vale ressaltar que essa ida dos cineastas europeus militantes a outros países, dentro de uma concepção de filme-escola, não deve ser encarada como uma mera aparelhagem das instituições estrangeiras pelos realizadores mais experientes. O processo de rodagem e de edição dessas produções deve ser analisado como espaço de circulação de ideias, tanto das técnicas cinematográficas como dos projetos políticos que esses documentários se propunham a discutir. O mesmo ocorre em relação à divulgação dessas produções, que embora tenham tido pouca circulação, de maneira geral, foram exibidas em ambientes e grupos nos quais os

preceitos marxistas ecoavam. Ivens e Marker, que se destacam pelo caráter internacionalista de suas obras, estiveram em muitas nações e testemunharam importantes momentos da história das esquerdas¹⁸. Nesse sentido, desempenharam o papel de mediadores entre a Europa e o além-mar.

No caso específico da América Latina, ambos foram referências constantes para o que passou a ser chamado de *Nuevos Cines Latinoamericanos*, rótulo que identifica, entre outras características comuns, a predominância de um discurso latino-americanista sobre a condição de subdesenvolvimento do continente, bem como as estratégias para a superação dessa condição. Se em termos técnicos eles contribuíram para o fortalecimento de instituições incipientes – como o ICAIC e o Centro de Cinema Experimental –, pode-se dizer que se serviram dos debates políticos e das transformações em curso nos países latino-americanos para elaborar um discurso reflexivo sobre os próprios caminhos das esquerdas europeias.

A experiência no ICAIC aproximou Joris Ivens e Chris Marker desse cinema que se propunha inovador na América Latina. No caso do realizador francês, esse primeiro contato com o Chile, via Joris Ivens, foi igualmente uma oportunidade de testemunhar nas imagens do holandês outras formas de se organizar politicamente, de tirar da precariedade material as ideias para uma real transformação da sociedade. Dessa forma, os temas abordados nessas produções dos anos 1960 serão retomados na década posterior. No entanto, o contexto chileno passou a atrair ainda mais seu interesse, tendo em vista que esse país consagrou vitorioso pela via eleitoral um presidente socialista: Salvador Allende. E foi a vontade de conhecer de perto esse fato que o levou, em 1972, a viajar para as terras que havia imaginado quando escreveu o comentário de *À Valparaiso*.

Referências bibliográficas:

FANON, Frantz. *Œuvres*. Paris: La découverte, 2011.

IVENS, Joris. “A Valparaiso”. *Cinéma l’Avant Scène*, Paris, n° 76, pp. 50-57, dez. 1967.

IVENS, Joris; DESTANQUE, Robert. *Joris Ivens ou la mémoire d’un regard*. Paris: BFB, 1982.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. Londres: Reaktion Books, 2008.

¹⁸ É necessário lembrar que, além de *À Valparaiso*, Ivens fez ainda o filme *El tren de la victoria*, em 1964, quando registrou a campanha eleitoral de Salvador Allende à presidência do Chile, em 1964, pela FRAP, ocasião em que o democrata-cristão Eduardo Frei se consagrou vencedor.

MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM, 2005.

MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Ediciones del Litoral, 1988.

MUÑOZ, Claudio Salinas (org.). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile: 1957-1973*. Santiago: Uqbar, 2008.

ORTEGA, María Luisa; WEINRICHTER, Antonio. “Introducción: itinerarios y bifurcaciones”. In: In: ORTEGA, María Luisa; WEINRICHTER, Antonio. *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*. Madri: Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria; T&B, 2006. pp. 13-54.

PANIZZA MONTANARI, Tiziana. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

VÉRAY, Laurent. *Loin Du Vietnam*. Paris: Éditions Paris Experimental, 2004.