

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
CHRIS MARKER – A MEMÓRIA DAS IMAGENS (PARTE II)
4 de Dezembro de 2024

VIVE LA BALEINE / 1973

Um filme de MARIO RUSPOLI e CHRIS MARKER

Realização: Mario Ruspoli (“Baleias”) e Chris Marker (“Viveiros”) / *Fotografia:* Mario Ruspoli e Chris Marker / *Voz majestosa:* Casamayor / *Voz interior:* Valerie.

Produção: Anatole Dauman para a ARGOS FILMS / *Distribuição:* ARGOS FILMS / *Cópia:* em DCP, cor, legenda eletronicamente em português / *Duração:* 18 minutos / Primeira exibição na Cinemateca: 10 de Janeiro de 1991, Ciclo “Homenagem A Anatole Dauman”.

LES HOMMES DE LA BALEINE / 1956

Um filme de MARIO RUSPOLI

Texto do comentário: Jacopo Berenizi / *Imagem (16 mm cor):* Jacques Soulaire e Mario Ruspoli / *Música tradicional dos Açores recolhida por:* Gilbert Rouget / *Montagem:* Henri Colpi e Jasmine Chasney / *Com a presença de habitantes da Ilha do Pico.*

Produção: Argos Films (Paris) e Films Armorial (Paris) / *Cópia:* em DCP (ampliada dos 16 mm originais), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 26 minutos / *Estreia mundial:* Paris (cinema Bonaparte), Novembro de 1958, em complemento de **Lettre de Sibérie**, de Chris Marker / *Estreia em Portugal:* data não identificada / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 19 de Dezembro de 2012, no âmbito do ciclo “Homenagem a Anatole Dauman”.

LA MER ET LES JOURS / 1958

um filme de RAYMOND VOGEL, ALAIN KAMINKER

Realização: Raymond Vogel, Alain Kaminker *Fotografia:* André Dumaitre *Música:* Georges Delerue *Montagem:* Henri Colpi, Jasmine Chesney *Comentário:* Chris Marker *Voz:* Daniel Ivernel.

Produção: Son et Lumière (França, 1958) *Produtor:* Pierre Long *Director de produção:* Robert Quillevère *Cópia:* em 16mm, preto-e-branco, versão original em francês, legendada eletronicamente em português *Duração:* 22 minutos *Primeira exibição em Portugal:* 27 de Janeiro de 2008, na Culturgest (“Histórias do Cinema por Si Próprio”, programa de Ricardo Matos Cabo) *Primeira exibição na Cinemateca:* 11 de Janeiro de 2011, com DESTRUCTION DES ARCHIVES (Yann le Masson, 1985), MOURIR POUR DES IMAGES (René Vautier, 1971).

Duração total da sessão: 66 minutos.

*Num bom documentário, a matéria e a maneira
contam pelo menos tanto uma quanto a outra.*

Eric Rohmer,
num artigo de Novembro de 1958
sobre **Les Hommes de la Baleine**

Mario Ruspoli (1925-86) foi um importante nome do moderno documentário europeu, mas permaneceu quase desconhecido do público em geral, sem ter nunca sido esquecido pelos apreciadores do “género” (falar em *género* documentário, por falta de melhor termo, exige aspas). Nascido numa família da aristocracia romana, Ruspoli viveu

quase toda a vida em Paris, de cujo movimento intelectual participou e onde foi próximo da Cinemateca Francesa e companheiro de viagem de Jean Rouch e Chris Marker. Profundamente culto, participou a fundo da aventura do *cinema direto* (brevemente chamado *cinema verdade*), ou seja, o documentário moderno, feito sem função didática ou propagandística e aproveitando-se das novas técnicas de gravação de imagem e som, cujos exemplos mais importantes surgiram em França, no Canadá francófono e nos Estados Unidos.

No seu livro *L'Aventure du Cinema Direct*, de 1974 (uma obra importante, embora discutível, na medida em que muitas banalidades são ditas num tom peremptório), Gilles Marsolais assinala a importância *“da contribuição de Ruspoli para a conceptualização do cinema direto”*. É precisamente o grau de conceptualização que diferencia um documentário de uma reportagem, uma distinção particularmente importante numa obra como **Les Hommes de la Baleine**, que começou por ser uma simples reportagem e foi posteriormente transformada num documentário: ou seja, recebeu uma estrutura, em duas partes narrativas e duas camadas estruturais. O dispositivo formal é típico do período (embora a expressão *dispositivo formal* ainda não fosse usada nos anos 50), quando a captação do som direto era impossível, devido ao peso e ao volume do material técnico, o que só mudaria por volta de 1960. Por conseguinte, há um jogo, um contraponto e um diálogo permanentes entre as imagens e o comentário. Ambos poderiam existir de modo independente, de tal modo são de alta qualidade, de tal modo as imagens respeitam os homens que são filmados e são organizadas com consciência formal, de tal modo o comentário mistura informação necessária e alusões literárias, comparando a pesca à baleia (mas exatamente ao cachalote) a um desporto (uma tourada), sem nunca se esquecer que para aqueles homens trata-se de um trabalho. Apesar das lembranças de Jacques Prévert (o poema cómico *La Pêche à la Baleine*), da Bíblia (Jonas), de Herman Melville e **Moby Dick**, é a consciência de que esta pesca é antes de mais nada um trabalho (prova cabal do respeito profundo que o aristocrata intelectual que é Ruspoli tem pelos rudes pescadores que filma), que faz com que Ruspoli adote uma ordem narrativa inversa à que teria adotado um cineasta medíocre, um rele caçador de imagens, de *travelogues*. Numa recusa consciente do espetacular, em vez da pesca vemos primeiro o trabalho de esquarteramento da baleia, inclusive com informações sobre o uso comercial da carne, do óleo e do âmbar. É só depois que o espectador percebe que Ruspoli, com notável sentido narrativo (a montagem é de Henri Colpi, um dos grandes montadores franceses da sua geração) nos leva lentamente rumo à pesca, ao combate, passando primeiro por um olhar mais próximo sobre os “homens da baleia” e as suas famílias: a espera do sinal de que há uma baleia à vista (*“vigília de armas”*, diz o comentário), a preparação do material, a canção em homenagem ao companheiro morto e a partida, uns sozinhos, outros com toda a família, quando numa *“numa síntese bíblica, Jonas parte para a Terra Prometida na Arca de Noé”*. É só então que chegamos à pesca propriamente dita, sempre do ponto de vista dos pescadores. Como bem observou Eric Rohmer, nesta sequência da pesca, filmada com audácia e montada com grande inteligência, *“somos de tal forma precipitados no âmago do perigo que por vezes tememos menos pela vida dos personagens do que, se posso dizer, pela nossa”*, porque *“o suspense, que é a regra nos filmes de ficção, é substituído por um sentimento de insegurança, marcado pela própria instabilidade da câmara e pelas suas súbitas desquadragens, quando o animal avança sobre a frágil embarcação”*. Filmada com total recusa do espetacular, do efeito especial, esta sequência impressiona tanto por aquilo que vemos quanto pela maneira como nos é mostrado, pois como todo grande cineasta Mario Ruspoli sabe que o *como* é mais importante do que o *quê*. A aventura imediata de filmar em direto uma pesca ao cachalote com técnicas do século XVIII se

une à solidez conceptual do trabalho do realizador. E no plano final, com o gigantesco cadáver do cachalote a flutuar, aquilo que vemos e a consciência do que vemos volta no comentário: “*as grandes ilhas mortas vão à deriva, marcadas pela bandeira negra dos homens da baleia, que acabaram de fazer, diante dos vossos olhos, o seu ofício*”. Tal como Mario Ruspoli, mestre do seu ofício, no magnífico filme que é **Les Hommes de la Baleine**.

Antonio Rodrigues

Vive la Baleine é ocasião para revisitarmos Mario Ruspoli e Chris Marker, dois dos mais amados cineastas de Dauman. Aparentemente, é um filme ecológico, destinado a acordar-nos para a destruição da espécie que o filme pretende manter viva. Mas quando a baleia é comparada à Terra (“redonda e com pássaros por cima”) ou quando Melville é evocado, mergulhamos noutra género de metáfora, mais subterrânea e oculta, como sempre nos filmes de Ruspoli e como tantas vezes no bestiário de Marker.

João Bénard da Costa
excerto de uma “folha” originalmente escrita em 1991, “Homenagem a Anatole Dauman”

Questão de imagem tornada arquivo, de desapareção e de rasto, LA MER ET LES JOURS suscita uma reflexão que interroga a natureza e o poder das imagens, tanto na sua força interpelativa como no que nelas se constitui como intervenção no espaço público e de memória. Literalmente sobreviventes ao drama que rodeou as condições da sua própria existência, as imagens de LA MER ET LES JOURS apontam para uma dimensão em que os níveis da realidade e da representação adquirem uma invulgar espessura especular.

Alain Kaminker (1930-1958) entendeu o cinema como um compromisso de vida. A vida que perdeu, num acidente no mar, durante a rodagem de LA MER ET LES JOURS, realizado com Raymond Vogel e André Dumaître. A sua morte selou definitivamente a história individual com a da comunidade que o acolheu e na qual o seu corpo foi então enterrado. O filme, esse, constrói-se como uma crónica da vida dos habitantes da ilha de Sein, na Bretanha, e dos seus rituais e quotidiano de trabalho no mar durante a estação de um Inverno, moldado em terra pela dureza extrema das condições do e no mar. O texto de Chris Marker acompanha em *off* a natureza desse quotidiano, formado num “pacto dos cidadãos com a sua aldeia” e na omnipresença da morte, indissociável da vida dos habitantes, todos eles vítimas de perdas ou delas próximos. E em coexistência com a vida do mar, com as tragédias vividas em comunidade, com os dias seguintes a sucederem-se, “como os outros”. O facto de a biografia de Kaminker, um dos seus fabricantes, ter morrido no curso do filme e por ele, toma indelevelmente conta do projecto acabado. Não é apenas uma trágica ironia, não é apenas um fecho assustador e monstruosamente justo no sentido do *em acordo com*. É ainda uma demonstração extrema do pacto a que o texto de Marker alude na relação dos habitantes com a vida da sua ilha, mas agora tendo por termos da equação um cineasta, o motivo do seu filme, as imagens dele.

Maria João Madeira
excerto de uma “folha” originalmente escrita em 2011