

**Universidade Federal de São Carlos
Departamento de Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som**

**O movimento e o imutável:
a memória da arte em *Sans Soleil***

Edson Pereira da Costa Júnior

São Carlos

2013

Edson Pereira da Costa Júnior

**O movimento e o imutável:
a memória da arte em *Sans Soleil***

Dissertação de mestrado apresentada para o Exame de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos. Linha de pesquisa: Narrativa Audiovisual. Orientadora: Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

São Carlos

2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

C837mi

Costa Júnior, Edson Pereira da.

O movimento e o imutável : a memória da arte em *Sans Soleil* / Edson Pereira da Costa Júnior. -- São Carlos : UFSCar, 2013.
125 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Cinema. 2. Marker, Chris, 1921-2012. 3. Ensaio fílmico.
4. História. 5. Memória. I. Título.

CDD: 791.43 (20ª)

BANCA EXAMINADORA

Jose Luis Garcia

Cristina Berga

M. C.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Edson Pereira da Costa e Maria Teresa Guadalupe Vieira Costa, e ao meu irmão, Anderson Vieira, por estarem comigo, mesmo distantes. O espaço, afinal, é só o espaço. Guardemos conosco o tecido do tempo.

À Clarissa Poty, por diariamente mostrar que o universo é reversível.

A Eduardo Affonso Ribeiro, Patrícia Vaz, Marco Aurélio Freitas e Dario Mesquita, pelos anos de convivência.

À Profa. Dra. Josette Monzani, orientadora e amiga, pela sua sensibilidade e pelo permanente estímulo ao conhecimento e à percepção.

À Profa. Dra. Suzana Reck Miranda, pela disposição incansável em ensinar o valor da *audiovisão*; ao Prof. Dr. Cristian Borges, pelas críticas, sugestões e leitura criteriosa do texto; e ao Prof. Dr. João Luiz Vieira pela sábia e instigante arguição.

À Tainah Negreiros, por me apresentar *La Jetée* e por compartilhar documentos e conversas a respeito de Chris Marker.

Aos amigos feitos em São Carlos durante o mestrado.

À Sônia Oliveira e a Claudinei Silva, que me receberam e me ajudaram durante a estadia em Paris.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de mestrado com a qual foi possível me dedicar integralmente a esta pesquisa.

RESUMO

A dissertação se concentra sobre o ensaio fílmico *Sans Soleil* (1982, Sem Sol), realizado pelo cineasta francês Chris Marker, com o objetivo de estudar as possibilidades do formato audiovisual em intermediar a relação entre o sujeito e diferentes manifestações do passado. Para isso, empreende-se uma análise conjunta de dois aspectos do filme: os formais e os temáticos. No primeiro, a ênfase recai sobre a estrutura ensaística e os níveis de intertextualidade. No segundo, reflete-se acerca das concepções de história e de espiritualidade que compõem a narrativa. Ao longo do trabalho, mantém-se constante diálogo com outras produções do diretor e de artistas que o influenciaram, tais quais Alfred Hitchcock e Andrei Tarkovski.

Palavras-chave: Chris Marker; *Sans Soleil*; Intertextualidade; Ensaio fílmico; História; Espiritualidade; Memória.

ABSTRACT

The research focus on the film-essay *Sans Soleil* (1982, Sunless), directed by the french filmmaker Chris Marker. It aims to study the possibilities of audiovisual format which mediates the relationship between the subject and the different manifestations of the past. In order to accomplish this objective, this paper analyses two aspects of the film: the formal and the thematic. On the first, the emphasis is about the essayistic structure and Intertextuality levels. On the second, we ponder on historical and spiritual conceptions that compose the narrative. Throughout the study, we keep a constant dialogue with other Marker's productions and artists that influenced him, like Alfred Hitchcock and Andrei Tarkovski.

Key-words: Chris Marker; *Sans Soleil*; Intertextuality; Film-essay; History; Spirituality; Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotogramas de <i>Vertigo</i>	25
Figura 2 – Fotogramas de <i>La Jetée</i> (esq.) e de <i>Sans Soleil</i> (dir.).....	25
Figura 3 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	29
Figura 4 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	30
Figura 5 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	75
Figura 6 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	75
Figura 7 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	82
Figura 8 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	83
Figura 9 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	90
Figura 10 – Fotogramas de <i>Sans Soleil</i>	98

Sumário

Introdução	1
I. Forma e memória: a memória como forma.....	13
O outro lado do espelho.....	14
O abismo e as configurações especulares.....	19
Delírio e memória: tempo revivido e tempo redescoberto	24
O documentário revisitado e o inconformismo da margem esquerda	34
A regra que se faz pela exceção: notas sobre o ensaio	38
O ensaio documentado pelo filme: palavra, voz e intermediações do Eu	44
Entre som e imagem: figuras do invisível, marcas do pensamento.....	51
<i>Sans Soleil</i> : movimento e ficção da memória.....	62
II. História e espiritualidade: a ferida do tempo	65
Japão e África: a cicatriz da história.....	67
O trapeiro e os cacos do passado	76
Sobrevivência e colisão de fragmentos	79
A dimensão espectral dos arquivos	85
O efêmero e o duradouro: a espiritualidade do ser	93
<i>À l'extérieur du temps</i>	105
Considerações finais	112
Bibliografia.....	115
Produção audiovisual consultada.....	122

Introdução

A origem desta pesquisa remete às possibilidades dos meios técnicos, sobretudo o cinema, de intermediar a relação entre o sujeito e o seu passado, compondo o fio da lembrança que ata o vivido ao presente e o mantém alado ao porvir. Assim, investigaremos o filme *Sans Soleil* (*Sem Sol*, 1982), realizado pelo francês Chris Marker, a fim de atestar as implicações em torno de uma narrativa que tenta restabelecer as memórias individual e coletiva por meio do formato audiovisual.

Na década de 1930, Walter Benjamin (1994) alertou para as mudanças decorrentes da técnica e do desenvolvimento do capitalismo na transmissão da experiência. Se o ritmo lento e orgânico do modo de produção artesanal favorecia um tempo para modelar e contar histórias e tradições, a passagem ao modo de produção industrial, acelerado e fragmentado pelo trabalho em cadeia, alterou as condições de sedimentação e difusão da experiência pela palavra. A figura do narrador entrou em declínio e o discurso oral perdeu seu caráter de meio de comunicação entre as gerações mais velhas e as mais novas, distanciando o sujeito da cultura que o precedeu e contribuindo para um depauperamento da experiência e memória comuns. Em oposição ao saber coletivo, essa sociedade moderna favorece e privilegia a privacidade da experiência individual (GAGNEBIN: 1994).

Podemos estender a reflexão de Benjamin à maneira como as sociedades tradicionais valorizavam as práticas sociais, incluindo os ritos, a fim de resguardar e perpetuar a experiência coletiva. Este modelo, que prezava pela perenidade do passado dos ancestrais e a sua ligação com o presente e o futuro, é também desfigurado pelas novas formas de capitalismo e de meios de comunicação de massa, que suscitam a alteração célere e constante das condições de vida (HARVEY apud HALL: 2011).

A sociedade moderna compartilha da teoria do progresso, segundo a qual o tempo que passa abole o passado a ele precedente. Por essa perspectiva, a humanidade atravessa uma série de revoluções que a impele sempre para frente, afastando-a do passado por encará-lo como representação do atraso, de uma época menos evoluída, em contraposição a um dito “progresso” vinculado à propensão ao futuro (LATOURET: 2009). Surge com isso uma ideologia da ruptura, da tábua rasa, como se atravessássemos um fio de tempo linear que separa o antes do depois e incita frequentemente à ideia de

recomeços. Lembrar torna-se uma tarefa cada vez mais difícil para um sujeito que teme ou não consegue olhar para trás, vivendo de presentes curtos e efêmeros. Com o passado se perdendo na amnésia e o presente sendo acachapado por formas de vida voláteis, como se pode rememorar, como refazer o tecido do tempo vivido?

A nosso ver, um caminho se esboça no emaranhado de transformações advindas da técnica, como o próprio Benjamin vislumbra em seu clássico texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Ao tempo que atrai para si os símbolos do moderno e da novidade, criando um falso efeito de revolução, de impulso ao futuro (DUBOIS: 2011), a tecnologia traz consigo possibilidades de narratividade que podem reconstruir, retomar a transmissão da experiência, não como relato individual ou, em certa forma, ensimesmado, mas um meio termo entre o eu e o mundo.

Acreditamos que a base para a narratividade de meios tecnológicos, como a fotografia, reside, primeiramente, em sua capacidade de reter e registrar um fragmento do concreto através do realismo, da criação de uma cópia do referente. Essa evidência empírica da imagem, que motivou por muito tempo uma espécie de culto em torno dos álbuns de família – justamente por se acreditar na transferência da realidade da coisa para sua reprodução (BAZIN: 1983), dotando aquelas imagens do poder de forjar a presença de algo que deixou de existir – instaura uma nova relação com o passado a partir de uma sobrevivência. No lugar da palavra do orador, dispõe-se de fragmentos materiais decantados diretamente do mundo e mumificados na superfície da imagem técnica, fazendo desta uma relíquia, uma reminiscência esboçada pelo vínculo indicial que mantém com o modelo.

Se a fotografia mantém seu potencial nesta “marca do real”, o cinema e o vídeo agregam a ela o escoar do tempo, a imagem em movimento, a música, os ruídos e, também, o texto verbal e as inflexões da voz que marcavam o antigo relato oral. Elementos que conferem um novo aspecto à imagem, podendo remeter ao campo fora dos limites do quadro e indo além do próprio índice para resgatar tempos e vestígios latentes.

Dentro das condições expostas, o presente trabalho tem por alvo refletir sobre a relação que um determinado tipo de cinema mantém com a reconfiguração do passado, do vivido, por meio de narrativas da memória. Não nos remetemos a um gênero específico, mas a um conjunto de filmes que se valem de formatos diferentes, situados desde o documentário até uma modulação ensaística, a fim de organizarem e montarem as marcas de uma experiência entre o sujeito e o mundo mediada pelo audiovisual e

centrada na subjetividade – principalmente pelo declínio da experiência coletiva, conforme apontado por Benjamin. Poderíamos citar dentro desta chave memorialística filmes de Chris Marker, Agnès Varda, David Perlov, Jonas Mekas, Jem Cohen e Naomi Kawase, entre outros.

Entre os nomes mencionados, dedicamos este trabalho à obra do escritor, fotógrafo, cineasta e artista multimídia francês Chris Marker. Nossa escolha foi direcionada pela importância que o realizador dá, em sua filmografia, ao movimento retroativo como base para se ater a acontecimentos políticos e históricos, ou, à vida de seus personagens e heterônimos. Movimento em torno do ato de rememoração como potencialidade crítica e, também, gesto indissociável das imagens produzidas. Como nota Dubois (2002), um dos princípios dos filmes de Marker é o de fornecer, pela memória (sua ou de seus personagens), uma espessura temporal às imagens a fim de se deslocar dentro (e através) delas.¹ A ação indica o campo de forças que envolve e tece uma rede em torno da obra do diretor, interligando-a pelo interesse comum em trabalhar a linguagem cinematográfica enquanto filtro para a relação com o mundo, levando a forma-cinema a assimilar ou ensejar a transição entre a percepção de uma cena vivida, sua retenção como lembrança e sua apresentação através de um trabalho de rememoração.

Os filmes que mais se adéquam a esta lógica talvez sejam o *photo-roman La Jetée* (1962) e *Sans Soleil*. No último, um marco na filmografia de Chris Marker, o diretor parece tangenciar em um nível único a experiência do vivido (ou do lembrado) à experiência do cinema, como se a própria conjuntura que orchestra imagens e sons fosse envolvida pela possibilidade ou necessidade de transmitir, em filigrana, atentando para as rugosidades que dali advém, a marca da cicatriz do mundo sobre o ser, que é, em si, um ser audiovisual. Sobre esta vontade e este desejo de compartilhar, *Sans Soleil* narra, como um diário fílmico, as viagens do personagem e heterônimo de Marker, Sandor Krasna. As filmagens que fez de suas peregrinações pelo mundo são interpretadas pelo protagonista tais quais suas próprias memórias.

A disposição de *Sem Sol* em discutir os atos de narrar e de lembrar como indissociáveis das imagens técnicas e do âmbito audiovisual, juntamente a uma série de

¹ O autor observa que o procedimento é comum nos filmes de Marker, e dá como exemplo *Dimanche à Pékin* (1956). O início do filme se passa em Paris, mas, ao se defrontar com a gravura de um livro da infância, o narrador é direcionado a Pequim, deslocando-se por suas lembranças. Poderíamos mencionar, ainda, *Sans Soleil, Le souvenir d'un avenir* (2001) e o CD-ROM *Immemory* (1998), dentro das realizações de Marker em que tal princípio retorna com algumas diferenciações.

problemáticas adjacentes, levou-nos a escolher a referida película como *corpus* desta pesquisa. No universo da obra de Chris Marker, a decisão pelo filme se justifica pelos diálogos que mantém com toda a produção do diretor, seja de natureza cinematográfica, literária, fotográfica ou multimidiática. Funciona, assim, como um ancoradouro das principais questões que perpassam toda a sua produção. A fim de nos acercarmos e elencarmos os objetivos desta pesquisa dentro do tema discutido, realizaremos um breve panorama do filme.

Em *Sem Sol*, acompanhamos as filmagens realizadas por Sandor Krasna em suas viagens pelo Japão, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Estados Unidos, Islândia e França. Junto com este material, o personagem escreve cartas relatando suas peregrinações. Os registros se detêm sobre fragmentos do cotidiano, momentos banais, mas também incorporam um olhar crítico sobre a história daquelas regiões. Trafega-se constantemente entre o domínio do afetivo e o do engajamento político. Deslocamento visível nas correspondências que, mesmo em primeira pessoa do singular, escapam a um relato eminentemente pessoal, agregando uma alteridade, a preocupação com o outro, com o mundo exterior.

Aquelas cartas são enviadas ² a uma amiga de Krasna, a narradora,³ que as lê e as comenta ⁴ durante a exibição das filmagens. Essa voz feminina guia o espectador e, como nos filmes de Marguerite Duras,⁵ traz consigo um ritmo, uma entonação e timbre particulares que, aliados à natureza poética da palavra, estabelecem um nível de relação com as imagens diferente da voz pertencente aos documentários tradicionais.

As possibilidades de correlação entre imagem e palavra são basilares para a criação de significados que extrapolam o que foi registrado pela câmera no momento da tomada, criando imagens sobre as imagens. Como atesta Langmann (1986, p.35), nos filmes de Marker os textos *off* “difícilmente podem ser desligados da imagem porque ora a comentam, ora a completam, ora a contradizem, ao passo que, por sua vez, a

² Durante toda a projeção a narradora diz: “Ele me escrevia”.

³ Na versão francesa, a atriz Florence Delay; na versão inglesa, Alexandra Stewart. Interessante demarcar que a dublagem para o inglês incorpora mudanças no texto capazes de contextualizar espectadores de diferentes culturas. Durante a chegada de Krasna ao Japão, a narração original diz: “Ele, que nem olharia um gol de Platini, ou uma vitória em corrida de cavalos, interessava-se pela classificação de Chiyonofuji no último torneio de sumo.” Já a versão traduzida para o inglês, contém: “Ele, que não dava a mínima se os Dodgers ganhavam a flâmula ou sobre os resultados do Daily Double, perguntava fervorosamente sobre como Chiyonofuji foi no último torneio de sumô”.

⁴ Em certos momentos, a amiga deixa de ler as cartas para comentar (ou, podemos dizer, rememorar/relembrar tecendo considerações) as ações de Krasna. Ao mencionar a tentativa do protagonista de compreender as doenças do tempo, diz: “Obviamente, ele fracassará.” (*SANS SOLEIL*)

⁵ Poderíamos citar os filmes *Aurélia Steiner* (*Melbourne; Vancouver; 1979*); *Les Mains négatives* (1979), entre outros.

imagem tem influência sobre os comentários”. Tal característica remete a outras obras do diretor em que a montagem e o comentário intensificam o fluxo de sentidos do que se vê, e é bem exposta na introdução de *Le Dépays*, foto-livro que retomaremos durante momentos diferentes de nossa dissertação em decorrência de sua proximidade com *Sem Sol*:

Assim como o texto não comenta as imagens, as imagens não ilustram o texto. Estas são duas séries de seqüências que se consegue evidentemente cruzar e interagir, mas que seria inutilmente fatigante tentar confrontar.⁶

A interação entre as cartas, os comentários da narradora, o som e as filmagens de Krasna não obedece a uma organização lógica sob o ponto de vista espacial, temporal ou do que é narrado. O filme se distancia da “decupagem clássica”⁷ (XAVIER: 1984), de uma “montagem narrativa” que preza pelo efeito de transparência, de impressão de realidade⁸ baseado em *raccords*⁹ que amenizam cortes e saltos entre os planos – reforçando a ideia de que as ações do filme acontecem independentemente da câmera. Apesar de tangenciá-la sob alguns aspectos, principalmente no que diz respeito à construção de um pensamento por imagens – ponto que discutiremos em nosso primeiro capítulo – *Sem Sol* é estruturado por uma lógica que escapa à “montagem discursiva” proposta pelos soviéticos. Os elos criados entre a narração e as imagens parecem-nos mais próximos da “montagem de correspondências”. O termo refere-se à montagem cuja finalidade é menos narrativa ou intelectual que construir ou evocar estados de espírito:

Entra-se em um domínio delicado, onde a forma e o estilo importam sem dúvida mais que o conteúdo, não apenas pela primazia da sensibilidade – e não somente da subjetividade – em certo ponto de vista. Paralelamente ao músico ou ao poeta, o cineasta-montador propõe, nesta concepção, uma forma mais ou menos nova, sem que o

⁶ No original :“*Le texte ne commente pas plus les images que les images n’illustrent le texte. Ce sont deux séries de séquences à qui il arrive bien évidemment de se croiser et de se faire signe, mais qu’il serait inutilement fatigant d’essayer de confronter*” (MARKER : 1982, p.3). (tradução nossa)

⁷ Xavier (1984) aponta que o salto entre um plano e outro, a partir da montagem, é o momento em que a semelhança da representação frente ao mundo visível é posta em xeque, o momento de colapso da “objetividade” contida na imagem. O cinema clássico buscava formas de reforçar o efeito de continuidade e, assim, transmitir ao espectador uma impressão naturalista.

⁸ No lugar de real, que designa “o que existe por si mesmo” e “o que é relativo às coisas”, usamos realidade para designar a experiência vivida pelo sujeito do real (AUMONT, MARIE: 2003).

⁹ Para Burch (1992), qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos.

resultado venha a ser qualificado pela significação ou pela inteligibilidade (AMIEL: 2010, p. 95).¹⁰

A organização das imagens não é linear, há um constante ir e vir entre tempos e espaços heterogêneos. Em determinado momento de *Sans Soleil*, uma cerimônia para repouso de bonecas quebradas no Japão é sucedida por imagens de um carnaval na África. Posteriormente, retorna-se ao ritual nipônico e, por fim, regressa-se ao país africano. A narrativa é comparada por Marker (apud LUPTON: 2005) a “uma composição musical, com temas recorrentes, contrapontos, e espelhos – como fugas”.¹¹

A trilha sonora segue disposição similar às imagens, não obedecendo a uma lógica precisa ou facilmente determinável. Seu grau de (des) arranjo é complexo. Prevalece a utilização de sons distorcidos, intermitentes, com volume e altura em constantes mudanças. No lugar de som sincrônico, preponderam ruídos eletrônicos sem fonte diegética, advindos de sintetizadores e de outros processos de pós-produção. Mesmo músicas originalmente acústicas passam por uma transformação eletrônica a ponto de dificilmente serem reconhecidas. Fragmentos de composições são mesclados, caso do trecho em que os noturnos de Frédéric Chopin são combinados a uma obra de Bach (SEGANDO: s/r), dificultando a assimilação das músicas – mas, por outro lado, favorecendo a busca de similaridades entre elas existentes.

O tom autobiográfico das cartas e a narrativa de *Sans Soleil* realçam o peso das experiências individuais do personagem e a tentativa de preservá-las sob a forma fílmica. As missivas de Krasna aludem ao potencial da imagem-câmera¹² de enregelar fragmentos da circunstância do mundo, em sentido similar ao que Dubois (2008, p.168) prevê como a capacidade do registro fotográfico de resguardar o instante captado em uma temporalidade nova e simbólica, numa dimensão exterior ao “tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, nosso tempo de seres humanos inscritos na duração”.¹³ Neste sentido, a narradora lê os escritos do cinegrafista:

¹⁰ No original: « *On entre là dans un domaine délicat, où la forme et le style important sans doute plus que le contenu, ne serait-ce que par le prééminence de la sensibilité – et pas seulement de la subjectivité – dans une telle conception. Pareil au musicien ou au poète, le cinéaste-monteur y propose une forme plus ou moins nouvelle, sans qu’aucune sanction, de signification ou d’intelligibilité, ne puisse venir en qualifier le résultat* ». (tradução nossa)

¹¹ No original: “ [...] *musical composition, with recurrent themes, counterpoints and mirror-like fugues.*” (tradução nossa)

¹² Referimo-nos a qualquer imagem produzida pelo suporte fotográfico ou cinematográfico.

¹³ A citação do autor é referente ao corte no tempo operado pela foto. Mesmo que as imagens do vídeo e do cinema consigam apreender uma fatia movente do tempo, acreditamos que se instaura uma temporalidade avessa ao tempo evolutivo, fluído – posto que reprodutível *ad infinitum* pelos meios técnicos.

Perdido no fim do mundo, sobre a minha Ilha do Sal, em companhia de meus cães totalmente enfeitados, eu me lembro daquele janeiro em Tóquio ou das imagens que filmei em janeiro, em Tóquio. Elas foram substituídas em minha memória, elas são minha memória. Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não tiram fotos, que não gravam. Como fazia a humanidade para se lembrar? (*SANS SOLEIL*)

Compondo mesmo uma espécie de diário audiovisual, *Sans Soleil* reúne em seu corpo materiais de origens diversas. Imagens feitas por amigos do protagonista, de autoria desconhecida, da televisão, *frames* de *Vertigo* (*Um corpo que cai*, Alfred Hitchcock, 1958) e imagens de arquivo gravadas por Marker em diferentes momentos de sua carreira. O procedimento de amalgamar elementos de origem heterogênea – comum a contemporâneos do realizador, como Alain Resnais em *Nuit et Brouillard* (*Noite e Neblina*, 1955) – repete-se na banda sonora, que agrega transmissões de rádio, sons de televisão e de filmes, músicas retrabalhadas por sintetizador etc, aproveitados pelo protagonista. A captação de som direto é mínima, diferentemente do que acontece em outros trabalhos do artista, tal qual *Le joli mai* (1962).¹⁴

A trama de *Sem Sol* ainda trespassa a natureza documental e a dimensão fotográfica (herdada pelo cinema) das imagens, num constante ir e vir entre o conteúdo e o meio. Isso nos conduz à discussão das representações visuais através de uma abordagem transversal. Seguimos uma proposta de Dubois (2012) que, ao se deparar com a impossibilidade em se tratar isoladamente dos campos de domínio das imagens tecnológicas, isolando-as em cada uma de suas artes, opta por uma pesquisa “transterritorial”, marcada pelo cruzamento entre cinema, fotografia e vídeo. Essa metodologia é escolhida pelo autor por favorecer um acesso alternativo e por vezes mais aguçado à compreensão de sistemas localizados além do meio nos quais estão inseridos, em uma interseção.

Sem Sol abrange um raio extenso de temas abordados. A amplitude de conteúdos é associada a uma forma laboriosa, descontínua e insubmissa. O filme se projeta como um mosaico, decompondo suas referências em pontos distantes, perdidos no turbilhão de

¹⁴ O filme foi a primeira experiência do diretor com som direto e também um dos primeiros documentários de longa metragem com som captado, majoritariamente, durante o momento das filmagens. Lançado no mesmo ano que *La Jetée*, *Le Joli Mai* também representa a aproximação de Marker com a estética do *cinéma-vérité*. Bamchade Pourvali (2004), porém, fala que em resposta ao *cinéma vérité*, o filme de Marker se comporta como *cine – má vérité* (cine – minha verdade). Assim, o autor enfatiza a subjetividade do enfoque que marca aquela e as demais obras do diretor.

imagens e sons captados e agregados. Sob o risco de cair na tentativa de prescrever a extensa rede de significados tecida, insistimos sobre a problemática que nos trouxe até aqui: a de refletir sobre a disposição do filme em fazer-se instrumento de reconfiguração do tempo vivido, de transmissão de uma memória e de encenação dos modos de lidar com o passado através da estética cinematográfica.

O felino que viaja o mundo

Nossa proposta de incursão pelo universo de *Sem Sol* descarta a análise isolada do objeto. Conjugamos nossos estudos ao conhecimento do percurso criativo de Chris Marker, atravessando seus filmes, vídeos, livros e instalações multimídias em busca de marcas estéticas. Julgamos necessário realizar uma passagem pelo trajeto do diretor. A intenção é menos biografá-lo que distinguir procedimentos, temáticas e referenciais que pontuam sua obra e situam *Sans Soleil* num perímetro mais amplo e profundo, essencial para o entendimento, além do circunstancial, das questões que observamos no filme.

Marker foi uma figura elusiva. O cineasta evitou fotografias, aparições em público e entrevistas. Escondeu-se dos curiosos por meio dos heterônimos Fritz Markassin, Sandor Krasna, Jacopo Berenzi, Kosinki, entre outros. Chris Marker também foi um dos nomes falsos adotados por Christian-François Bouche-Villeneuve, nascido em 1921, no subúrbio parisiense *Neuilley-sur-Seine*, e falecido em 29 de julho de 2012, na capital francesa. Pouco se sabe verdadeiramente sobre sua vida pessoal e as especulações são muitas em torno de suas origens: filho de um colonialista rico da América do Sul, nascido na Mongólia, descendente de aristocratas, mãe de origem russa. Também circulam informações de que foi soldado paraquedista na Segunda Guerra Mundial, membro da Resistência Francesa e intérprete para o exército dos Estados Unidos da América (ALTER: 2006).

Alguns dos mitos foram alimentados pelo próprio diretor. No CD-ROM *Immemory* (1998),¹⁵ Marker faz referência a Anton Krasna,¹⁶ um tio húngaro, fotógrafo

¹⁵ Primeiramente uma instalação exposta nas salas do Museu Nacional de Arte Moderna, *Centre George Pompidou*, *Immemory* (1997) recebeu uma edição homônima em formato CD-ROM. O CD é dividido em “Zonas”: Cinema, Memória, Viagem, Poesia, Museu, Guerra e Foto. Cada uma das seções direciona a diferentes conteúdos. Dependendo dos percursos escolhidos por quem navega, os resultados são diferentes e as “Zonas” se entrecruzam.

¹⁶ Vale lembrar que Krasna é o sobrenome não apenas do protagonista de *Sem Sol*, mas de Michel Krasna, que assina a banda sonora deste e de outros filmes do cineasta.

e viajante que teria sido seu tutor durante uma hipotética infância em Cuba, na década de 1930 (POURVALI: 2004).

Também foi costume do diretor utilizar seus animais prediletos para representá-lo. Num encontro com Wim Wenders, presente em Tokyo GA (1985), Marker coloca uma folha de papel com os desenhos de um gato e de uma coruja em frente ao rosto, quando percebe que está sendo filmado. Em outras ocasiões, o diretor francês adotou o avatar de um gato chamado *Guillaume-en-Egypte*. É por meio da figura que a amiga Agnès Varda o representa no filme *Les plages d'Agnès (As praias de Agnès, 2008)* e na série televisiva *Agnès de ci de là Varda (2011)*.

Marker trabalhou com literatura, fotografia, tradução, crítica cultural, educação popular e outras áreas, antes de se dedicar ao cinema. Ainda nos anos de estudo no Liceu Pasteur – onde Jean-Paul Sartre era professor e, segundo algumas fontes, teria lecionado para Chris –, assumiu o cargo de redator-chefe do jornal *Le Trait d'Union*. Usando diversos pseudônimos, escreveu poemas, notícias e críticas de filmes, além de desenhar a capa da publicação (PINGAUT apud POURVALI: 2004).

A emersão de Chris Marker no cenário cultural e político francês aconteceu no contexto de renovação cultural e revolução política após a desocupação de Paris pelas tropas nazistas, em agosto de 1944 (LUPTON: 2005). Marker fez parte do *Travail et Culture*, um grupo de vanguarda composto por Alain Resnais, Alexandre Astruc, André Bazin, entre escritores, *filmmakers*, diretores de teatro, dramaturgos e outros ativistas culturais de esquerda. A intenção do grupo foi fomentar e disseminar iniciativas culturais, como subsidiar¹⁷ e fornecer suporte logístico a projetos artísticos (ALTER: 2006).

No mesmo período, trabalhou para o coletivo *Peuple et Culture*. Seu engajamento é mencionado por um dos membros fundadores, Benign Cacérés (apud LUPTON: 2005, p. 13): “este homem imprevisível e discreto, vestido diferente de qualquer outro, sempre preparado para defender causas perdidas e difíceis”.¹⁸ Fundado em Grenoble em 1944, o *Peuple et Culture* mudou-se para Paris em 1946. Semelhante ao *Travail et Culture*, buscava novas formas de democratizar o trabalho da cultura, principalmente em relação à classe operária.

¹⁷ Alter (2006) comenta os boatos de que Marker teria um escritório na sede da *Travail et Culture* e que Resnais o teria procurado para solicitar financiamento para produção de um de seus filmes. Outra versão fala que os dois se conheceram em um debate centrado sobre o filme *Van Gogh (1948)*, de Resnais. Seria neste debate que Marker teria se familiarizado com Bazin.

¹⁸ No original: “*This secret and unpredictable man, dressed unlike anyone else, always ready to defend lost and difficult causes*”. (tradução nossa)

Os grupos fundaram, em parceria, a revista de crítica cultural *DOC*, editada em seus primeiros volumes por Marker. Além de produções dos membros associados, incluindo Bazin, o volume traduzia e publicava textos de Bertolt Brecht, John Dos Passos e de outros intelectuais (ALTER: 2006).

A fase mais profícua de Chris Marker na literatura aconteceu em meados das décadas de 1940 e 1950, quando o autor publicou poesias, contos, ensaios e críticas em diversos periódicos, incluindo os *Cahiers du Cinéma* e a revista *Esprit*. Os textos se notabilizavam pelo interesse em diversas áreas e pela versatilidade em discuti-las com intimidade. Marker escrevia sobre livros, teatro, política, antropologia, história, filmes e técnicas audiovisuais – como animação e cinerama (ALTER: 2006). A passagem pela literatura desvela o interesse por temas trabalhados em suas obras fílmicas e, também, suas marcas estéticas. Uma delas é a predileção pelo formato ensaístico, adotado pelo autor nos textos para jornais, revistas, e também no livro dedicado a um dos escritores que marcou sua adolescência: *Giraudoux, par lui-même* (1952). Por outro lado, o primeiro romance, *Le Coeur Net* (1949), antecipou o que Gauthier (2001) considera uma figura frequente na obra de Marker: a ubiquidade, a capacidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo.

A imagem se tornaria cada vez mais importante para Chris Marker. O diretor diminuiu suas atividades no meio literário a partir da metade da década de 1950, passando a se dedicar à fotografia e às primeiras experiências com o cinema. O cruzamento de mídias e linguagens artísticas diferentes ganhou progressivamente espaço nas produções do artista. Seus foto-livros (*Coréennes*, 1959; *Le Dépays*), a presença do tom literário na narração dos filmes, os foto-filmes (*La Jetée*; *Si j'avais quatre dromadaires*; *Le souvenir d'un avenir*, 2001) e as produções multimidiáticas¹⁹ demonstram isso.

A ubiquidade percebida na diegese das obras se estende à sua figura. O artista foi um inveterado andarilho, um *globe-trotter*, seu vasto roteiro de viagens incluiu países e regiões diversos, contrastantes. O cineasta visitou repúblicas socialistas quando o mundo passava pela corrida armamentista da Guerra Fria. Passou por Cuba, Sibéria, China e Coréia do Norte. Veio ao Brasil nos anos de ditadura militar e esteve no Chile durante o governo de Salvador Allende. Percorreu a África, o Japão, a Islândia e outros cantos do globo. Os anos de viagem renderam livros, fotografias e filmes – material que

¹⁹ Incluem *sites*, instalações (interativas) em vídeo, multimídia e exposições fotográficas.

posteriormente foi aproveitado em instalações e trabalhos multimídias. A dificuldade em precisar sua origem e a familiaridade com que Marker se refere, em sua obra, aos lugares que visitou, reforçam os mitos sobre a ascendência do artista e, principalmente, a concepção de uma identidade inconstante, fluída e não circunscrita por fronteiras nacionais.

Incorporamos estes traços tão particulares do diretor francês na análise de nosso objeto. A imagem que criou em torno de si incide diretamente sobre os contornos e o cerne de sua produção artística e militante. Isso vale principalmente para *Sans Soleil*, que talvez seja seu filme mais autobiográfico²⁰ e mais próximo de revelar – mesmo com seus jogos e inversões – a interpenetração entre artista e obra, entre viver e criar.

Nesta investida conjunta sobre o autor e sua produção, tentando buscar seu modo de construir um universo estético amparado na relação do ser com o vivido, dividiremos a nossa dissertação em duas partes. A primeira delas consiste numa análise intertextual ao nível dos temas e da forma fílmica. O método permite estabelecer uma conexão entre *Sans Soleil* e as obras que são citadas direta ou indiretamente em seu corpo, sejam elas do próprio diretor ou de outros artistas. Acreditamos poder buscar nestas relações intertextuais uma expansão e um entendimento dos temas trabalhados nesta película. Partimos da ideia de que Chris Marker entrelaça toda sua obra, independentemente da natureza, por pontos de conexão, criando uma rede cujo acesso a um objeto remete a outros tantos e instaura um movimento contínuo entre suas produções. Nesta malha, são incorporadas referências a artistas importantes para o diretor, caso das alusões a Jean Giraudoux ou a Alfred Hitchcock – sobretudo, o de *Vertigo*.²¹

A intertextualidade se desenvolve também no nível da obra consigo mesma, configurando uma *mise en abyme*. O que contribui para tal forma narrativa são os comentários que Sandor Krasna faz sobre o processo de criação de *Sans Soleil*. Isso aproxima o filme do que Cecília Salles (2006) considera ser uma “natureza processual”, o caráter de alguns objetos artísticos de remeterem à sua própria gênese, estreitando a distância entre a obra e o seu processo de feitura.

Convém lembrar que Krasna, sendo um heterônimo de Chris Marker, é também uma ficção e, por isso, não podemos tomá-lo como fonte real para as etapas de criação de *Sans Soleil*. Assim, nosso interesse nas alusões feitas à gênese fílmica está situado

²⁰ Juntamente a *Si j'avais quatre dromadaires (Se eu tivesse quatro dromedários, 1966)*, como lembrou Philippe Dubois (2012).

²¹ No segundo capítulo da dissertação, destacamos a influência de Andrei Tarkovski, evidenciada pela remissão de *Sans Soleil* a *Stalker* (1979).

menos na veracidade delas, que na importância para se pensar os temas fílmicos e deles depreender as questões relativas à narração do vivido.

Ainda na primeira parte, vamos priorizar a intertextualidade ao nível da leitura da forma. Nossa finalidade é desenredar as articulações imagético-sonoras e buscar compreender a estrutura de *Sem Sol*, seus contornos e potencialidades. Ao seguir este percurso, discutiremos as modelações do filme de acordo com os preceitos do ensaio audiovisual. Tentamos ali apontar as diretrizes-guia de tal conceito, com um breve histórico do ensaio nos domínios da literatura e da filosofia, a fim de obtermos um primeiro parâmetro comparativo com a obra de Marker.

A segunda parte do trabalho destacará como *Sans Soleil* articula diferentes formas de mediação entre o homem e sua experiência. Primeiramente, analisaremos isso no âmbito da história, a partir das alusões que o filme faz aos fenômenos que marcaram o passado de Japão, Guiné-Bissau e Cabo Verde. O recorte estabelecido por Marker e o método escolhido para se dirigir a tais eventos é percebido como correspondente à historiografia amparada no pensamento de Walter Benjamin. Pela discussão do autor e de seus interlocutores, consideramos algumas disposições apresentadas pelo filme. Entre elas, a adoção de uma temporalidade anacrônica, na qual diferentes camadas de tempo se sobrepõem e se entrecruzam no exercício de análise e montagem dos documentos do passado. Observamos isso, por exemplo, na maneira como *Sem Sol* faz uso dos materiais de arquivo.

Em complemento à visão histórica que o filme manifesta ao longo de suas remissões à África e ao Japão, deter-nos-emos sobre os rituais filmados por Sandor Krasna em suas jornadas. Reconhecemos na atenção dada àquelas práticas um indício de que *Sans Soleil* compartilha de uma sensibilidade espiritual, referente a outra forma do sujeito se relacionar com o seu entorno e, também, com o passado.

O epílogo de nossa pesquisa se atém sobre o olhar proposto por Chris Marker a respeito do cinema, particularmente *Sans Soleil*, como modelo e instrumento de mediação das experiências e memórias do sujeito e da coletividade. Olhando retroativamente para o que foi discutido nos capítulos anteriores, almejamos avizinhar a lógica interna que coordena a criação e transmissão de significações, tornando possível a reflexão sobre a preservação e a transmissão de uma experiência viva.

I. Forma e memória: a memória como forma

O outro lado do espelho

“[...] a lembrança não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso” (*SANS SOLEIL*). Esta e outras frases escritas por Sandor Krasna apontam frequentemente para a existência de mundos dessemelhantes que, no lugar de se contraporem, ajustam-se e configuram um mesmo todo, como duas faces de um espelho.²² São figuras que – se passíveis de serem pensadas em termos espaciais – aparentam estar posicionadas em lados diametralmente opostos, separadas por uma superfície, tal qual uma pele, mas que na verdade ocultam, subterraneamente, existências correlatas. Tal lógica pode ser estendida aos temas de *Sem Sol*, que dificilmente se isolam dentro das fronteiras do filme. Antes, reverberam em direção a produções de Chris Marker e a obras de outros artistas, como se conectados por redes em constante expansão: uma galáxia. A tessitura desta malha se dá a partir da intertextualidade, dos encontros e diálogos estabelecidos entre um texto²³ central e os textos secundários que este contém e desvela.

Neste capítulo, discutiremos os diferentes níveis da intertextualidade em *Sem Sol*. Flertaremos com um vocabulário oriundo da análise textual, advinda do estruturalismo, a fim de compreender o filme enquanto uma estrutura significativa inserida dentro de uma linguagem e composta por códigos. Nas menções feitas ao texto fílmico, seguimos como parâmetro a distinção de Barthes (apud AUMONT: 2008, p.208) entre texto e obra. Enquanto a última pode ser definida e pensada em sua materialidade física, constituindo o objeto filme, o texto é inerente à linguagem e “procura perceber o tecido [de uma produção artística] em sua textura, nos entrelaçamentos dos códigos, das fórmulas, dos significantes”.

Em nossa análise, partimos de uma premissa basilar para a discussão intertextual: um texto mantém entroncamentos implícitos e explícitos com os que lhe precederam. Dito de outro modo, ele é impensável fora de um sistema (JENNY: 1979, p.5). O elo não vem necessariamente do compartilhamento e da aquiescência, mas também das rupturas empreendidas sobre modelos. Ao se discutir, por exemplo, o avanço na voz *off* exercido pela presença do “eu” e de uma tonalidade pessoal, como nos filmes de Chris Marker ou Agnès Varda, não se pode esquecer da existência de outro tipo de voz,

²² Entendemos “espelho” de acordo com o que Genette (1972) identifica no pensamento barroquista, isto é, como um reflexo capaz de apontar para a reversibilidade de dois seres: cada um sendo o anverso e, ao mesmo tempo, o duplo do outro – similar à relação especular entre o real e o imaginário.

²³ Usamos o termo no sentido amplo estabelecido por Julia Kristeva (apud JENNY: 1979), relacionado não apenas aos textos literários, mas aos textos fílmicos, por exemplo.

referente a documentários tradicionais, nos quais a narração é marcada por um distanciamento entre o sujeito que fala e o tema abordado. À medida que um filme opta por novas proposições em relação ao que vinha sendo feito, declara-se imerso dentro de um contexto com o qual se mantém atrelado pela aceitação ou negação, continuidade ou transgressão.

As correspondências provocadas pela intertextualidade variam conforme os níveis da forma e do tema. O primeiro tipo é verificado quando um texto se mantém em diálogo com a sintaxe dos gêneros anteriores; em outras palavras, com um arquitepo, um conjunto de pressupostos responsáveis por conciliar formas conceituais e categorias reguladoras da ordenação textual (SEIXO: 1986). O segundo tipo consiste nas alusões diegéticas que se faz a outros textos.

Convém lembrar que a distinção de níveis não impede a intertextualidade temática de interferir na forma, quebrando a linearidade da narrativa para remeter a algo exterior. Mesmo conscientes disso, adotamos, por motivos didáticos, a separação supracitada no decorrer deste trabalho. *A priori*, focando sobre o nível do conteúdo, através da relação de *Sans Soleil* com a diegese de outras obras. Posteriormente, refletindo sobre as correspondências entre a película de Marker e a estrutura ensaística.

A escolha de um filme por mesclar ao enredo referências de fora coloca o espectador diante de duas alternativas: buscar (quer dizer, refletir sobre) o texto externo, ou restringir-se à *audiovisualização*, circunscrevendo seu entendimento ao que é manifesto pela narrativa (JENNY: 1979).²⁴ A primeira alternativa é favorável às nossas intenções de compreender a relação dialética entre os textos citados e o texto central. É deste modo que consideramos as remissões de *Sem Sol* ao trabalho de Marker, a *Vertigo* e a outras obras. O filme do realizador francês, como se vê, atende ainda a dois tipos de intertextualidade: a restrita, entre textos do mesmo autor; e a geral, entre textos de autores diferentes (DÄLLENBACH: 1979). Ambas podem ser expressas de forma clara ou obnubiladas.

Antes de iniciarmos nossa análise, é necessário delimitar as simples citações, reminiscências ou homenagens do que entendemos por fragmento intertextual. Um ponto em comum a dois filmes não necessariamente estabelece uma intertextualidade. É preciso que sejam criadas redes de correlações, de modo a refletir uma obra na outra. O

²⁴ No texto em que nos baseamos, a autora se refere à literatura. Empréstamos sua reflexão ao cinema devido ao seu entendimento, amparado em Kristeva, de que a intertextualidade se expande para outros sistemas de signos além da literatura.

interesse de Chris Marker por Jean Giraudoux gera esta tangência proporcionada pela relação intertextual. A produção fílmica do diretor faz poucas alusões diretas ao escritor, mas Giraudoux se faz presente desde o ato de apreender as imagens do mundo até o de transformá-lo em (e pelo ato da) narração. Falamos do realce – comum aos dois autores – dado à imaginação como componente indissociável do cotidiano e do banal. Podemos encontrar tal predisposição na sequência de *Sans Soleil* em que imagens de passageiros dormindo em um metrô, no Japão, são intercaladas pela montagem de fragmentos de filmes de terror ou de animações, como se a intenção fosse mostrar o que aquelas pessoas sonhavam. Poderíamos citar, também, a tentativa de reescrever a participação de Okinawa na Segunda Guerra Mundial por meio de uma batalha de videogame – premissa de *Level 5* (1996).

Os pontos de convergência entre Chris Marker e Jean Giraudoux aparecem na discrição de suas vidas privadas e no esforço por se deixarem conhecer menos por depoimentos do que pela criação artística. Fora do que produziram, suas figuras pessoais permanecem anuviadas. O texto que escreve sobre Giraudoux poderia servir para o próprio Marker (1968, p.50):

Talvez este escritor tão discreto e que se apaga diante de suas ficções nos falará um dia sobre ele’, diria Sartre de Giraudoux em 1940. Giraudoux morreria quatro anos mais tarde sem nem mesmo ter começado a falar de si. Melhor: tendo deixado em suas relações com outrem, em suas confidências e mesmo nas ‘páginas de jornal’ meio imaginárias, a mais deliciosa e irritante ambiguidade. A imaginação era para ele uma parte tão importante do real que se privar de seus serviços, parecia a ele, a pior alienação. Compreendemos que o trabalho do biógrafo, em que o domínio é a ingenuidade e a pragmática, não sai facilitado dos encontros com este espectro [...] Nós estamos e estaremos (talvez para sempre, se os últimos testemunhos desaparecerem, se nenhuma luz definitiva vier da correspondência, das memórias) diante de um Giraudoux secreto.²⁵

Em *Sans Soleil*, a câmera de Marker captura festivais de rua, trabalhadores no mercado, pessoas no metrô, gatos que aparecem na paisagem metropolitana, rituais para

²⁵ No original: “‘Peut-être cet écrivain si discret et qui s’efface devant ses fiction nous parlera-t-il un jour de lui’, disait Sarte de Giraudoux en 1940. Giraudoux devait mourir quatre ans plus tard sans avoir même comencé de parler de lui. Mieux: en ayant laissé dans ses rapport avec autrui, dans ses confiencies et jusque dans des ‘pages de jounral’ à demi imaginaires, la plus délicieuse et irritante ambiguité. L’imagination étati pour lui une part si considérable du réel, que se priver de ses services lui semblait la pire aliénation. On comprend que le travail du biographe, dont le domaine est la naiveté et le ‘terre-à-terre’, ne sorte pas facilité de ses rencontres avec ce spectre [...] Nous sommes, et nous serons longtemps (peut-être toujours, si les derniers témoins disparaissent, si aucune lumière définitive ne vient de la correspondance, des mémoires) devant un secret Giraudoux.” (tradução nossa)

os mortos, lugares desérticos, florestas, mulheres de kimono e uma série de imagens que recebem dos comentários nuances afetivas e configuram um inventário físico-imagético do que marcou o cineasta em suas viagens. O inventário é composto por coisas que geralmente passam despercebidas no dia a dia. Ecléa Bosi (2004) postula que a atual ordem social da contemporaneidade, onde o sujeito é vítima da aceleração temporal e compressão espacial, prejudica a atenção e a percepção da realidade, afetando a capacidade de guardar recordações do tempo vivido. Imerso neste contexto, Marker segue em sentido inverso e se atém sobre 'pequenos momentos pessoais' e sobre 'fragmentos do corriqueiro coletivo', ambos, na atualidade, preteridos pelo indivíduo e por muitas análises sociais e pesquisas históricas.

Novamente, o espectro de Giraudoux paira sobre o cineasta francês. A prática do inventário era comum nos textos do escritor, com a diferença da denominação que recebia: *énumération*. Giraudoux acreditava que estaríamos perdidos e traídos pelas coisas se não lançássemos entre elas e nós o amor pelo mundo, uma ternura pela criação em suas manifestações mais insignificantes. O escritor se detinha sobre aspectos da realidade geralmente negligenciados e os citava em suas obras, dispondo-os como um inventário particular. Marker (1968) atenta para a mesma postura em outros artistas e conclui que se trata de uma espécie de complô com o objetivo de resgatar as coisas mais humildes do desdém em que a arte de algumas épocas as abandonava. Em consequência disso, “tudo o que se escondia à sombra de estátuas e templos vem à luz, a redenção se estende a toda a criação, convidamos para a mesma refeição o ouro e o chumbo (com uma preferência pelo chumbo)”²⁶ (MARKER: op.cit., p.27). A frase reverbera 30 anos depois²⁷ em uma das cartas escritas por Sandor Krasna: “após dar voltas ao mundo, só a banalidade me interessa. Eu a procurei, nesta viagem, persistente como um caçador de recompensas” (*SANS SOLEIL*).

Esta breve menção feita à intertextualidade entre Giraudoux e Marker nos ajuda a ter uma primeira impressão sobre uma das escolhas que perpassam a obra do cineasta francês, a da *énumération*. Isso contribuirá, mais à frente, para apontar possíveis disposições de *Sem Sol*. Percebemos, também, que a intertextualidade não se restringe à citação de um artista por outro. O texto inserido deve infiltrar-se no texto central,

²⁶ No original: “*tout ce qui se cachait à l'ombre des statues et des temples vient à la lumière, la rédemption s'étend à la création tout entière, on convie au même repas l'or et le plomb (avec une préférence pour le plomb).*” (tradução nossa)

²⁷ Período de diferença entre o lançamento da primeira edição de *Giraudoux par lui-même* (1952) e *Sans Soleil* (1982).

impregnando as significações criadas e as camadas que compõem este último, de forma a refletir no próprio gesto criativo.

Pela intertextualidade, a remissão a um texto não se dá de forma simples ou integral. Jenny (1979) argumenta que tal prática requer um trabalho de assimilação e transformação. A adaptação visa a remodelar o texto inserido a fim de poder ajustá-lo sem desintegrar ou desestabilizar o eixo narrativo do texto central. A autora define o olhar intertextual como crítico, pois transgride a mera soma de influências a fim de reconstruir um texto dentro de outro sistema, inserindo-o em um sintagma diferente. Quem fica à frente dessa operação é o texto central – em nosso caso, *Sans Soleil* –, que comanda o sentido e recombina os elementos.

A articulação mencionada depende de uma harmonização intertextual que consiga unificar ambos os textos e estabelecer uma coesão, uma simbiose. Na incorporação de fragmentos de outras obras, *Sans Soleil*, por exemplo, deve tentar assimilá-las pelos feixes de virtualidades combinatórios que possuem. Corresponde a dizer que cada significante externo traz consigo um espaço virtual que precisa ser modelado – sem que desapareça – a fim de possibilitar um encaixe com *Sem Sol*. O retrabalhar sobre estes textos que serão integrados demonstra o olhar transformador do artista, que Salles (1998) cita como responsável pela apropriação da realidade, que é decomposta, mesclada, transfigurada, filtrada ou decantada nas mãos do criador. É desta maneira que Chris Marker apropria-se de outros artistas para assimilá-los à existência e reflexão propostas pelo seu filme.

Deve-se ressaltar que sistemas significantes diferentes podem apresentar relação intertextual. É o caso das adaptações de livros para o cinema, denominadas por Kristeva (apud JENNY: 1979) de transposições, ou dos filmes que optam por citações não diretas, mas 'diluem' o conteúdo ou conceito de uma obra literária em sua projeção – como tentamos insinuar pela influência das ideias e do estilo de Giraudoux em *Sem Sol*. Nas ocasiões em que a intertextualidade é representada pela relação do cinema consigo mesmo, dar-se-á o nome de reflexividade. O termo se subdivide em dois conceitos: reflexividade cinematográfica e reflexividade fílmica. O primeiro engloba as narrativas audiovisuais que anunciam ou restituem a sensibilidade do dispositivo. O segundo consiste nos jogos de inversão que um filme está suscetível a estabelecer com outros filmes ou consigo mesmo (GERSTENKORN apud LIMOGES: 2007).

Além da intertextualidade (ou transposição) entre sistemas significantes diferentes, *Sans Soleil* atende às duas modalidades de reflexividade: revela o dispositivo ao tempo

em que estabelece jogos de espelhamento com textos fílmicos. Retomaremos o primeiro modo mais à frente neste trabalho, quando tratarmos de metalinguagem. No momento, daremos prioridade ao espelhamento, às duplicações e desdobramentos.

A rede intertextual que o filme de Marker constrói dentro e em torno de si é tecida pela reflexividade fílmica, que pode ser bipartida em hetero ou homofílmica. Aquela se relaciona aos diálogos com vários textos fílmicos. A última corresponde ao que os pesquisadores em literatura denominam como autotextualidade ou intertextualidade autárquica (DÄLLENBACH: 1979), e é sinônimo de uma construção em abismo ou *mise en abyme*. Tais obras apresentam redobramentos especulares, as narrativas em seu interior refletindo umas às outras, num processo sem fim e sem começo.

O abismo e as configurações especulares

Krasna escreve sobre o desejo de produzir um filme com o material gravado em suas viagens:

Na Islândia, pus a 1ª peça de um filme imaginário. Naquele verão, encontrei três crianças numa estrada e um vulcão saía do mar [...] Claro que não farei tal filme. No entanto, eu guardo os cenários, eu invento paisagens, ali disponho minhas criaturas preferidas e lhe dei, mesmo, um título, exatamente o das melodias de Mussorgski: *Sans Soleil*. (*SANS SOLEIL*)

A diegese conta a história de um personagem com o desejo de realizar um filme que é, nada menos, o próprio filme ao qual assistimos. A narrativa é dobrada por um espelhamento: ao tempo em que remete a um *work in progress*, ao processo de realização, é o produto final, a versão concluída. O primeiro plano de *Sans Soleil* mostra três crianças caminhando em uma estrada na Islândia, na ilha de Heimaey, justamente a primeira peça escolhida por Krasna para compor o seu filme imaginário.

O segundo plano é uma tela preta. A narração que o acompanha adverte que Sandor Krasa teria tentado associar a imagem das crianças a outras imagens, mas não conseguira: “... preciso colocá-la sozinha no início de um filme, com uma tarja preta” (*SANS SOLEIL*). Primeiro a tela escura aparece, depois a narração justifica a montagem cinematográfica. Novamente, a configuração homofílmica reforça a ideia de que o espectador acompanha as etapas de criação do filme a que assiste. À medida que a narrativa progride, ela se dirige a um enunciado que retorna sobre si mesmo.

Sem Sol atende ao que Dällenbach (1979) postula sobre a *mise en abyme*. O termo designa um enunciado que segue duas determinações mínimas. A primeira é ser constituído por uma capacidade reflexiva que o permita funcionar paralelamente no nível da narrativa, contando uma história, e no nível da reflexão, colocando a história narrada como objeto a ser pensado. *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*, 1960, de Jean Rouch e Edgar Morin) expõe esta natureza dual de narrar uma história e pô-la em discussão. Ressaltando suas intervenções na filmagem e na montagem, os realizadores entrevistam parisienses. Ao final, o material filmado é exposto aos entrevistados a fim de debater os depoimentos dados e por em questão o dispositivo cinematográfico e a ideia de representação do real. A história é disposta e ao mesmo tempo colocada em discussão pelo filme.

A segunda determinação diz respeito ao caráter metadieético, relativo à existência de uma diegese dentro da outra. Para ilustrá-la, pode-se citar *Fellini 8^{1/2}* (1963, de Federico Fellini), ficção sobre o personagem Guido, um diretor que recebe a encomenda de um longa-metragem. Depois de tentativas vãs de pensar e criar um roteiro, o protagonista resolve fazer um filme sobre o processo de tentar fazer seu filme. Christian Metz (1977) trata *Fellini 8^{1/2}* como um autêntico exemplo de construção narrativa em abismo e enfoca a existência dos jogos de espelho existentes no nível da diegese e do personagem principal.

Um filme que contém ou mostra um segundo filme cujo assunto tem pouca ou nenhuma relação com o primeiro não se configura numa *mise en abyme* (*ibid.*). Seria o caso de *La nuit américaine* (*A noite americana*, 1973), longa-metragem de François Truffaut sobre a produção de um longa-metragem não análogo ao que assistimos. A construção em abismo ou reflexividade homofilmica se daria quando um filme apresenta, em seu texto, a própria diegese sendo construída. Desta forma, o tema de *Fellini 8^{1/2}* é a própria realização de *Fellini 8^{1/2}* a partir de um enredo ficcional ligado diretamente ao processo real. Esta ligação se evidencia por diversas marcas, entre elas as semelhanças do protagonista Guido, que reflete a figura de Fellini, com suas particularidades e obsessões (METZ: 1977). Acrescentaríamos, a isso, o próprio nome do realizador no título que aproxima a realidade da ficção.

A construção em abismo que Chris Marker desenvolve em *Sans Soleil* tem suas similaridades com a de *Fellini 8^{1/2}*, mas ganha contornos diferentes e característicos do universo do cineasta francês. A fim de entendermos isso, pensemos inicialmente sobre Sandor Krasna que, além de personagem, é um dos diversos pseudônimos adotados por

Marker. As cartas do cinegrafista demonstram sua preocupação com a memória, sempre pensada em tangência com o audiovisual. Até onde uma imagem-câmera corresponde a uma imagem-lembrança? A pergunta é atravessada pelo personagem em diferentes momentos, e em muito lembra as questões que Marker desenvolve em sua obra, como *Dimanche à Peking*, cuja primeira sequência é desencadeada por uma fotografia que conduz o filme pela memória do narrador. Imagens e lembranças se entrecruzam, misturam-se e confundem-se. A mesma fusão parece existir entre Marker e Krasna. Não sabemos até onde os ecos de um reverberam sobre o outro; até onde os ecos das imagens visuais reverberam sobre as sonoras e vice-versa.²⁸

O reflexo do diretor francês se projeta e se fragmenta sobre outros pseudônimos: Hayao Yamaneko, amigo do protagonista, e Michel Krasna,²⁹ creditado como autor da banda sonora do filme, são exemplos disso. Mas também podemos falar nesse redobramento especular a partir da inclusão de mediadores. No lugar de Chris Marker, Sandor Krasna responde pela autoria do texto. No lugar da voz de Sandor Krasna, quem lê os escritos e exerce a posse da palavra, do saber, é uma figura feminina. O abismo ganha forma por meio destes intermediários que criam a impressão de distanciamento e distorção da fonte original, esboçando uma profundidade em camadas. A nosso ver, este espelhamento remete, mais que a um jogo entre gato e rato, onde o diretor sempre tenta camuflar e jogar com sua presença, ao tema da fuga, do verso e do reverso abordados pelo pensamento barroco.³⁰

A imagem de Marker projetada sobre seus personagens leva a inversões de sua identidade. O barroco trabalha o assunto a partir da compreensão de que o reflexo cria um duplo, um ser que é o mesmo e também o outro. A imagem especular é simultaneamente uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade outra que está além ou aquém da imagem vista. O reflexo revela o ser, subtrai parte de sua existência (*GENETTE*: 1972) e a desvenda em novas formas. As imagens de Sandor, Hayao e Michel nascem como cópias, permanecem como *partes* da criatura de origem, e se desenvolvem em suas particularidades – ganham autonomia no mundo. O

²⁸ Cabe reparar que o nome ‘Sandor Krasna’ atua como um anagrama imperfeito ou incompleto de ‘Chris Marker’. Segundo Starobinski (1974), este tipo de anagrama não repete com exatidão as sílabas de uma palavra, mas mantém, com ela, harmonias fônicas.

²⁹ O heterônimo assina a banda sonora de outros filmes de Marker, tais quais *Junkopia* (1981) e *Level 5* (1996).

³⁰ Entendemos o barroco como um período localizado entre os primórdios do século XVII e metade do século XVIII, no contexto da Contrarreforma e do absolutismo político. Mesmo inserido neste intervalo, concordamos com a noção de que alguns de seus elementos estão presentes na contemporaneidade, no que alguns autores, como Sergio Rojas (2004), denominam de *neobarroco*.

redobramento do ser conduz à interrogação sobre a realidade da criatura e, também, sobre a impossibilidade de distinção entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o falso – traço barroquista por excelência.

O mundo é um teatro: esta proposição atrai inevitavelmente uma outra que a transpõe a uma outra fronteira da existência, título de uma das “comédias” de Calderón: a vida é um sonho. Uma dialética perplexa da vigília e do sonho, do real e do imaginário, do juízo e da loucura, atravessa todo o pensamento barroco [...] Aquilo que tomamos como realidade talvez seja somente ilusão, mas quem sabe se o que tomamos como ilusão não é também muitas vezes realidade? Se a loucura não é uma outra forma do juízo e o sonho uma vida um pouco mais inconstante? (GENETTE: 1972, p. 18).

A afirmação de Genette realça uma característica iminente a *Sem Sol*, o contágio entre os domínios de campos antagônicos, seja o do real e o do imaginário, seja o da vigília e o do sonho. Uma das sequências do filme, quando Krasna visita as galerias subterrâneas de Tóquio, reforça essa diluição de fronteiras. No trecho, a narradora descreve um sonho do personagem. Veem-se planos de máscaras gigantes nas vitrines das lojas, manequins sem cabeça, esculturas e publicidades, que são acompanhados por uma música eletrônica em volume crescente. Tem-se a impressão de que as imagens documentais são revestidas por um aspecto onírico, como se correspondessem a um mundo feérico. “Começo a me perguntar se tais sonhos são meus, ou se fazem parte de um conjunto, um gigantesco sonho coletivo, do qual a cidade inteira seria uma projeção”, diz o protagonista. Alude-se à noção do subterrâneo (onírico) como um duplo da superfície (real), seu simulacro, o outro lado do espelho.

As imagens especulares nos levam a cogitar sobre a possibilidade de representarem um mundo interior. Sob tal hipótese, os reflexos de Marker – Hayao Yamaneko, Sandor Krasna, Michel Krasna e a narradora – são como reversos que desatam a cortina e dão acesso aos domínios de uma subjetividade. Os desdobramentos atuariam como um sistema de representação que traz à tona os recônditos do diretor, o seu lado mais íntimo: pensamentos, memórias e sonhos – o subterrâneo, o sem sol. A própria banda sonora parece apontar em tal direção, pois é constante a existência de ecos e reverberações, dando a impressão de que o filme se remete a um espaço submerso, profundo e vertiginoso.

O efeito *en abyme* se constata, portanto, não apenas no filme dentro do filme. Encontramo-lo no som e dentro dos contornos sutis, quase inexistentes, que delineiam a

imagem do realizador francês. Somos impelidos sobre o torvelinho do “eu” Marker;³¹ ou, pelo menos, de uma subjetividade criadora enunciada, independentemente de esta corresponder ao seu 'autor'. Atravessamos o espelho para ver um mundo simétrico ao nosso, mas pela percepção e olhos de alguém. Retornamos à *énumération* de Giraudoux, que ressalta a capacidade de envolver os objetos, sobretudo os banais, com um olhar pessoal. O que está em jogo não é o que se vê, mas *como* e pelos olhos de quem se vê.

Sans Soleil nos coloca diante de fragmentos de experiência que são transformados em uma narrativa audiovisual. A estrutura epistolar conjugada à *mise en abyme* ou reflexividade homofilmica fazem desta narrativa um registro dos processos que envolvem a transposição da vida em obra, problematizando o ato de narrar. As cartas de Sandor Krasna funcionam como o que Salles (1998) denomina de documentos de processo: diários, anotações, rascunhos, projetos e outros materiais que registram os modos de um artista apreender o mundo, representando os vestígios que antecedem a concretização de uma obra. No caso de *Sans Soleil*, as duas coisas se misturam: o diário, que é geralmente a etapa de registro de ideias e da percepção do artista, constitui a própria obra. Falamos aqui, claro, de um diário fictício. Não dispomos de provas materiais sobre a feitura de *Sem Sol* ou o processo de criação de Marker, além das possíveis pistas deixadas por ele mesmo no interior do filme.

Mesmo possuindo um tom ficcional, o teor das missivas de Krasna tangencia as reflexões feitas por Marker em toda a sua produção artística. Desta maneira, optamos por nos deter sobre o conteúdo das cartas, tentando extrair, de suas referências a um processo de criação ficcionalizado, um material que nos auxilie a interpretar o filme.

Ao articularem os desejos, intenções, referências artísticas e culturais que conduzem Krasna em sua tentativa de fazer um filme chamado *Sem Sol*, as cartas nos revelam decisões daquele personagem. Uma delas é a escolha do título da película, baseado no ciclo de canções *Sunless*, do compositor russo Modest Mussorgsky. As músicas referidas despertam no personagem “a presença daquilo que não entendia, que tinha a ver com a infelicidade e a memória” (*SANS SOLEIL*).

Os rastros do processo de criação revelados pelas cartas também nos colocam constantemente sobre a reflexão do personagem a respeito da memória e do tempo. Os temas trespassam a obra de Chris Marker, como se compusessem o projeto poético (SALLES: 1998) do diretor, as diretrizes éticas e estéticas que direcionam e compõem a

³¹ O abismo/fissura continua se ponderarmos que o nome com o qual assina é um pseudônimo para Christian-François Bouche-Villeneuve.

realização de suas obras. Em *Sem Sol*, o pensar sobre tais questões é marcado por uma confluência entre a imagem-câmera, o registro verbal e sonoro e a lembrança como figuras indissociáveis, passíveis de serem mescladas e confundidas pelo personagem. Vamos nos deter sobre estas circunstâncias a partir da reflexividade heterofílmica, desencadeada pela alusão a *Vertigo*, e pelas intertextualidades restrita e geral.

Delírio e memória: tempo revivido e tempo redescoberto

Krasna escreve para a amiga sobre sua obsessão por *Vertigo*, a que assistiu por 19 vezes e considera o único filme capaz de falar sobre a memória impossível. A fixação o levou a viajar a São Francisco (EUA) e percorrer os locais de filmagem, refazendo o trajeto de Scottie (James Stewart) e Madeleine/Judy (Kim Novak). Para o heterônimo de Marker, o filme de Hitchcock contém elementos codificados, camuflados na diegese. A acrofobia de Scottie seria um estratagema para desviar a atenção de outro tipo de vertigem, a do tempo. O suspense e a resolução de um crime são tomados por secundários na trama que, aos olhos de Krasna, trata “de poder e liberdade, de melancolia e deslumbramento” (*SANS SOLEIL*).

A referência a *Vertigo* vem desde *La Jetée* (1962). Chris Marker considera seu curta um *remake* do filme de Hitchcock, pois também se refere à história de um homem que tenta voltar no tempo recriando a imagem da mulher perdida e, igualmente, falha (LUPTON: 2005). As semelhanças entre as duas obras podem ser constatadas na caracterização das personagens, em enquadramentos e situações semelhantes. Os cabelos loiros de Kim Novak e Hélène Chatelain apresentam o mesmo coque no formato de espiral; um dos fotogramas de *La Jetée* mostra a protagonista de perfil, de forma similar ao plano de Madeleine, no restaurante Ernie; ambos os filmes trazem uma sequência³² na qual o casal principal vai a um parque de sequoias e aponta para a superfície concêntrica daquelas árvores (visível por meio do corte do tronco), que representa o tempo.

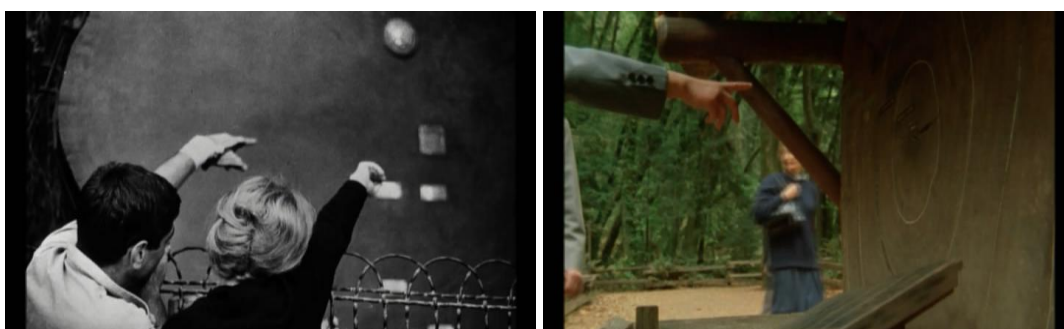
³² Durante as imagens em São Francisco, a narradora de *Sans Soleil* fala que a cena da sequoia em *Vertigo* lembra a Krasna outro filme e cita uma passagem similar, na qual a sequoia “estava no *Jardin des Plantes*, em Paris, e a mão mostrava um ponto fora da árvore, no exterior do Tempo”. (1h8m45s) O comentário é uma alusão a *La Jetée*.

Figura 1



Na visita ao Parque *Muir Woods*, Madeleine aponta para um dos círculos da sequoia e diz: “Em algum lugar aqui eu nasci e lá eu morri”.

Figura 2



No fotograma à esquerda, de *La Jetée*, os protagonistas visitam o *Jardin des Plantes*, em Paris. O personagem que viaja no tempo mostra um ponto além da árvore e diz: “Eu venho de lá”. No fotograma à direita, Krasna visita o Parque *Muir Woods* e filma turistas apontando para a mesma sequoia que aparece em *Vertigo*. Ao fundo, a trilha musical de *La Jetée*.

Chris Marker ainda dedicou à ficção hitchcockiana o artigo *A free replay: Notes on Vertigo* (1994).³³ O texto se ampara na hipótese de que o filme é dividido em duas partes, referentes aos dois lados de um espelho: a primeira se situa do início à “morte” de Madeleine; a segunda está compreendida entre a ida de Scottie ao hospital e o epílogo. Esta segunda metade é analisada na forma de delírio, de uma alucinação sofrida por Scottie depois da queda de Madeleine. Inconformado com o acidente envolvendo a mulher amada, o policial cria uma segunda chance. A aparição e a convivência com Judy são uma tentativa de negar o tempo e a morte a partir da recriação de signos (cabelo, maquiagem, roupas etc) da mulher cuja perda ele não aceita. A ilusão seria a forma encontrada para sarar uma ferida metafísica, a ferida do tempo (MARKER: 1994).

³³ O texto original “*A free replay: notes sur Vertigo*” saiu na *Positif*, nº 400, junho de 1994, PP. 79-84. Utilizamos, aqui, a versão em inglês, encontrada na internet e sem data de publicação. Manteremos, portanto, o ano do original.

A leitura do diretor remete-nos às ligações existentes entre *Vertigo* e o romance de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), no que diz respeito à tentativa de reestabelecer, pelo exercício da reminiscência, uma fração da vida consumida pelo tempo. A partir dos pontos em comum entre o livro de Proust e o filme de Hitchcock, refletiremos sobre a tentativa de Sandor Krasna de preservar suas lembranças pela matéria audiovisual.

Proust (2004) entende o mecanismo de rememoração a partir da memória voluntária, guiada pelo esforço consciente e racional de tentar acessar o passado, e da memória involuntária, despertada por obra do acaso, pela sensação proporcionada através do contato sensorial com objetos ou lugares que evocam momentos até então adormecidos ou perdidos em nosso inconsciente. A distinção destes processos vem à mente do narrador de “*À la recherche...*” por meio do célebre episódio da *madeleine*. Depois de beber uma colherada de chá, no qual deixou amolecer um pedaço de biscoito *madeleine*, o narrador experimenta um prazer desconhecido, enigmático. É acometido por uma alegria da qual desconhece a procedência. O personagem recorre ao seu espírito e empreende uma busca interior, tentando encontrar a causa. Mas quanto mais se esforça, mais a sensação parece se dissipar, correndo o risco de desaparecer. É quando retorna ao sabor do primeiro gole que percebe a existência de algo que tenta se elevar, vir à tona, talvez uma lembrança anuviada dentro de outras sensações interiores. O conteúdo daquele súbito estado só vem mediante o cansaço e a desistência em procurar. Subitamente, revela ser o gosto da *madeleine*, mergulhada em infusão de chá ou de tília, que a tia do narrador lhe dava aos domingos. A reminiscência atravessa a distância do tempo e descortina outros lugares e momentos referentes à infância do protagonista na cidade de Combray.

Madeleine é também o nome da personagem vivida por Kim Novak em *Vertigo*. A relação entre o filme e o romance é atentada em *Immemory*, onde os retratos de Hitchcock e Proust são postos lado a lado e, abaixo deles, a pergunta: “*Qu’est-ce qu’une madeleine?*”. Ainda na mídia virtual, Chris Marker dá a sua resposta: todos os objetos e instantes que podem desencadear o mecanismo da lembrança, a viagem pela memória. Sob essa perspectiva, o nome da protagonista de *Vertigo* não seria à toa. Remeteria ao deslumbre de Scottie pelo passado.

A segunda parte do filme de Hitchcock evidencia que o amor por Madeleine e o fascínio com o tempo vivido é tão grande a ponto de Scottie tentar vivê-lo uma segunda vez (MARKER: 1994). O espelhamento, a repetição de situações e a projeção de

Madeleine em *Judy* estão, contudo, além da memória involuntária proustiana. O policial não apenas traz à tona as recordações, mas as vive novamente, realiza o improvável, duplica o passado e é exposto ao mesmo pesadelo: ver a morte da amada uma segunda vez – semelhante a Orpheu, que busca Eurídice no mundo das trevas para, novamente, vê-la morrer.

Vertigo é a história de um homem que não suporta mais esta ditadura da memória; do que foi, foi, e ninguém pode mais mudar. Ele quer mudar. Ele quer que através das aparências uma mulher morta se torne viva, ele quer somente vencer o tempo. Loucura talvez, mas uma loucura que nos fala. Nenhum filme jamais mostrou a este ponto que o mecanismo da memória, se perturbado, pode servir a outra coisa além de lembrar: a *reinventar a vida* e, finalmente, vencer a morte (*IMMEMORY*).³⁴ (grifo nosso)

A narrativa de Proust trabalha sobre a ideia de um tempo redescoberto, de um passado que só existe enquanto recordação. Não fala a respeito de reviver o passado como presente. O regresso à cidade de Combray pela reminiscência faz o protagonista de “*À la recherche...*” ter uma nova experiência, uma nova relação com o que viveu, ao invés de uma recuperação plena. Deleuze (2003, p.57) explica que o rememorar do narrador traz uma Combray absolutamente nova. Ela “não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual agora é passado”. A cidade não é mais aquela experimentada no momento da então percepção; “aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade [...] em sua diferença interiorizada, em sua essência”.³⁵ A memória involuntária do narrador não possui um caráter

³⁴ No original : “*Vertigo, c'est l'histoire d'un homme qui ne supporte plus cette dictature de la mémoire; ce qui a été, a été, et personne n'y peut plus rien changer. Lui veut changer. Il veut qu'à travers les apparences une femme morte redevienne vivante, il veut tout simplement vaincre le temps. Folie peut-être, mais folie qui nous parle. Aucun film n'a jamais montré à ce point que le mécanisme de la mémoire, si on le dérègle, peut servir à tout autre chose qu'à se souvenir: à re inventer la vie, et finalement à vaincre la mort.*” (tradução nossa)

³⁵ A citação integral de Deleuze (2003, p.57) diz: “O sabor, qualidade comum às duas sensações, sensação comum aos dois momentos, só está aí para lembrar outra coisa: Combray. Com essa invocação, Combray ressurgue de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência. Combray surge em um passado puro, coexistindo com os dois presentes, mas fora de seu alcance, fora do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga: ‘Um pouco de tempo em estado puro.’ Não mais uma simples semelhança entre o presente e o passado, entre um presente que é atual e um passado que foi presente; nem mesmo uma identidade dos dois momentos; é muito mais o *ser-em-si do passado*,

restaurativo, não intenciona recriar o passado experimentado no presente. É neste ponto específico que o protagonista do filme de Hitchcock se afasta do de Proust. Scottie tenta burlar esta lógica da impossibilidade de reviver o que não existe mais. Ao citar *Vertigo* como o único filme a conseguir tratar da “memória louca, impossível”, Krasna pondera sobre a tentativa do policial de reencontrar o passado tal qual o vivido, restituindo-o por meio do “dublê de Madeleine em outra dimensão do Tempo, uma *Zona*³⁶ só dele” (*SANS SOLEIL*).

A obsessão de Krasna com o filme estadunidense é amparada pela meditação comum sobre o passado, que em *Sans Soleil* acontece por intermédio das imagens gravadas, percebidas como lembranças e, simultaneamente, vestígios que conduzem ao universo do rememorar, do ritualizar para manter vivo. O filme se torna extensão e *aide-mémoire*, mas não recriação integral da duração experimentada. O ato de recordar não garante e não traz a exatidão do passado. Como adverte Krasna, “recriamos a memória”, atualizamos e sobrescrevemos constantemente nossas lembranças. Só a “loucura do tempo” (MARKER: 1994), o delírio que domina Scottie, possibilitaria a Krasna a possibilidade de dobrar um fragmento tal qual foi vivido.

O movimento retroativo de Krasna em direção a um passado se efetua na tentativa de fazer das imagens-câmera gravadas durante suas viagens, suas próprias lembranças-imagens. Há, sem dúvida, pontos de tangência entre o filme e a memória. Ambos são atravessados pela dualidade presença / ausência e fincados na existência da duplicidade que mantém e repete, sob alguns aspectos, o momento percebido. A imagem fílmica traz em si a marca da circunstância do mundo que deu origem à imagem, contém a apreensão de um transcorrer, de algo que durou em um tempo e espaço únicos. Cria um duplo do que foi filmado, atuando como um relicário. Simultaneamente, o registro audiovisual está impregnado pela ausência, pois remete a um presente que não existe mais ou não como existiu no momento singular capturado pela imagem-câmera.

Sontag (2004) comenta que toda fotografia traz consigo um traço da morte. Com isso, a ensaísta norte-americana se dirige à conservação da cópia apreendida em um mundo imagem, em contraposição à mudança do referente real, submetido ao fluxo do tempo e em constante mudança. O caráter dual das imagens-câmera, na forma como é

mais profundo que todo o passado que fora, que todo o presente que foi. ‘Um pouco de tempo em estado puro’, isto é, a essência localizada do tempo”.

³⁶ No filme de Marker, a *Zona* corresponde ao mundo de imagens alteradas por um sintetizador, e criado pelo amigo de Krasna, Hayao Yamaneko.

explorado e reexplorado por Marker, marca o pensar de Sandor Krasna sobre a transitoriedade, a fugacidade do tempo-espaço e o papel das imagens sonoro-visuais enquanto lembranças. Analisaremos dois trechos de *Sem Sol* com a finalidade de discutir a temática.

A primeira imagem do filme, a das três crianças caminhando de mãos dadas em uma estrada na ilha de Heimaey, é definida por Krasna como a imagem da felicidade: “Ele tentara, várias vezes, associá-la a outras imagens, mas nunca funcionava. Ele me escrevia: preciso colocá-la sozinha no início de um filme, com uma tarja preta. Se não virem a felicidade na imagem, ao menos verão o preto” (*SANS SOLEIL*). Como nota o comentário, a faixa negra sucede a imagem, destacando-a das imagens seguintes.

A montagem – com a inserção de uma tarja preta – interfere no significado criado, pois isola a imagem do restante do filme, promovendo o que Gaudreault e Jost (2009) chamam de uma quebra da polifonia informacional do plano, sua substituição por uma defecção, por uma ausência na imagem motivada por fins narracionais. A interposição da tarja parece demonstrar a passagem da felicidade (ou do que a representa) ao nada, a um quadro que a oblitera, trocando-a por um vazio que se perde na escuridão. Um presságio que, mais à frente, será confirmado pelo filme.

Figura 3



Luz e trevas. A “imagem da felicidade” é substituída pelo quadro negro.

Nas sequências finais do documentário, as três crianças da Islândia retornam no mesmo plano do início e em outro, sua continuação, que o protagonista considera como fluido, por causa do “quadro tremendo sob a força do vento na falésia” (*SANS SOLEIL*) – a descrição salienta a instabilidade da imagem, a falta de solidez ou a fraqueza perante algo. É curioso pensar no que vem antes e depois desses planos. A sequência que os precede é a do ritual japonês *Dondo-yaki*, uma benção xintoísta em que se queimam os

restos da decoração de Ano Novo e outros objetos sagrados. A cerimônia tem várias finalidades, uma delas é simbolizar a despedida do passado e o início de uma nova fase.

O fim dos planos das crianças é montado às imagens de arquivo feitas em 1970, por Haroun Tazieff, que mostram a ilha coberta pelas cinzas de um vulcão que entrou em erupção. A narradora lê a carta de Krasna, que diz: “a natureza faz seus próprios *Dondo-yaki*. [...] Eu recuperei essas imagens e foi como se todo o ano de 65 se cobrisse de cinzas. Bastava, pois, esperar, e o próprio planeta mostraria o trabalho do tempo” (*SANS SOLEIL*). O que, no início do filme, o comentário mostrou ser a imagem da felicidade e a montagem destacou e assombrou com a tarja preta, torna-se, ao final de *Sem Sol*, a expressão de uma elegia. A remontagem que desloca as imagens, situando-as entre o espírito de despedida do passado que envolve o festival *Dondo-yaki* e os trabalhos de finitude da natureza, entre as cinzas produzidas pelo homem e as cinzas do vulcão, depõe sobre o desaparecimento do que foi presente, vivo, e que permanece ou resiste no duplo criado pela imagem e na lembrança.

Figura 4



As cinzas do homem e as cinzas da natureza. No intervalo de ambas, lampejos de felicidade.

As sequências discutem a dualidade das imagens-câmera. A existência das crianças tal qual no momento apreendido pela película continuará como traço impresso dentro do mundo imagem. No entanto, esses vestígios (e duplos) do real são igualmente

lembranças do que deixou de ser. Compreendemos melhor essa conjuntura ao refletirmos sobre as propriedades que envolvem a fotografia. Para Dubois (2008), o ato fotográfico reduz o fio do tempo a um ponto, um instante único e perpétuo, destinado a durar, mas em outra dimensão. O fragmento enregelado pertence a uma temporalidade petrificada, imutável. A transposição a outra realidade propicia o efeito de mumificação, pois isola o fotografado em um âmbar, protegendo-o do transcorrer ininterrupto que afeta os vivos. Embalsamado e arrancado do fluxo do tempo, o ser passa a ser conservado em sua não vida. Fora da duração real, o elemento fotografado existe, somente, na infinitude vitrificada da imagem. Dubois aponta para o caráter paradoxal dessa lógica que corta o (momento) vivo para perpetuar o morto. Ao criar um instante suspenso, a fotografia lhe nega o tempo real dos seres vivos para lhe conservar no tempo simbólico da imagem.

Sontag (2004) sinaliza para as consequências de um passado conservado pelo duplo imagético. A sobrevida propiciada pela fotografia acentua a passagem, o transcorrer, a diferença entre o que a imagem fixou e o referente real, falível e transitório. A cópia, o ser que só existe naquele instante da imagem, fora dela não é mais o mesmo, está morto. A ensaísta considera que toda fotografia é um *memento mori*, pois participa da mortalidade e da mutabilidade do que é retratado. Ao apreender um fluxo da duração, testemunha o efeito do tempo sobre o que está em seu exterior.

Se a fotografia converte a fluidez em um instante fixo, o cinema extrai o movimento, uma fatia corrente do tempo, e, além disso, submete-se a outras instâncias que despertam vida nas imagens, como faz a banda sonora. O recurso cinematográfico à voz *off*, por exemplo, possibilita que os planos adquiram outros significados e impede que se tornem registros engessados do que mostram. Esta distinção entre cinema e fotografia, porém, não afasta a natureza comum entre ambos de apreender uma porção da realidade e separá-la do tempo real. Seguindo este princípio, estendemos a discussão alinhavada por Dubois e Sontag ao campo das imagens fílmicas documentais, especialmente, em se tratando de *Sans Soleil*, às sequências das três crianças. Nos trechos, Chris Marker discute, metalinguisticamente, a natureza paradoxal das imagens-câmera no que possuem de sobrevivência e desaparecimento.

A tangência entre as imagens-câmera e as lembranças se deixa entrever na duplicidade do que foi apreendido pela câmera e pela percepção, respectivamente. Ambas conservam uma porção definida seja pelo quadro imagético seja pela fração do momento vivido guardado no registro/memória. Ao mesmo tempo, o fragmento de espaço-tempo apreendido é apenas um traço do que já não existe mais. O passado,

portanto, não pode ser resgatado em sua totalidade, mas apenas ser redescoberto, alcançando o presente – e nele interferindo – sob a forma de imagens, lembranças: lembranças-imagens.

Este processo de fugir à reconstituição fidedigna do momento vivido se reflete, igualmente, no âmbito da trilha sonora de *Sans Soleil*. Ao afirmar isso, partimos do pressuposto de que o registro do som também permite a inscrição de um fragmento da experiência, uma porção do real. No cinema, filmes que almejam atingir determinado grau de realismo geralmente recorrem à captação e execução do som sincrônicas às da imagem, caso do neorealismo italiano ou do cinema direto. Mesmo tendo acesso a essa possibilidade, que no caso de *Sans Soleil* poderia conferir uma maior integralidade da representação do passado, Chris Marker opta por uma forte interferência na trilha sonora – inclusive quando, aparentemente, há captação direta.

As músicas, ruídos eletrônicos, vozes e demais sons do filme passam por um trabalho de distorção e condensação. São poucos os momentos nos quais um elemento sonoro se destaca e se isola dos demais para ganhar uma nitidez facilmente assimilável. No geral, há a sobreposição e alteração de fragmentos por meio de sintetizadores e processos de pós-produção, resultando numa verdadeira mixórdia. Um dos trechos mais significativos dessa composição é a chegada de Krasna a Tóquio, depois da sequência do Festival Awa *Odori*.³⁷ Durante as imagens de deslocamento até a capital japonesa, percebe-se um aumento paulatino do volume da trilha sonora. Aos poucos se fazem distintos uma mistura de batidas graves, que lembram as palpitações de um coração, ruídos eletrônicos de fontes distintas, sons de metrô atravessando o trilho e outros elementos. A profusão parece apresentar (e misturar) as lembranças sonoras que Krasna tem de Tóquio e que acometem o personagem em seu reencontro com a cidade.

Observamos na sequência descrita uma ausência de compromisso da trilha sonora em reproduzir plenamente o que foi experimentado por Sandor Krasna naquela cidade. Assim como no caso das imagens, o som não tenta simplesmente reaver a experiência, mas apresentá-la sob uma nova forma: a da rememoração. Segundo Jean-Yvec e Marc Tadié (apud SALLES: 2004), a memória não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. O que é conservado reage a cada uma das impressões posteriores, sofrendo modificações ao longo da vida e recriando a arquitetura memorialística num

³⁷ Awa é o antigo nome da cidade de Tokushima, onde o festival se realiza. *Odori* significa dança.

movimento perpétuo. Movimento cada vez mais distante da sensação original impressa no exato instante de cada percepção.

Se Scottie revive o tempo, Krasna mantém o elo com o que viveu na forma de seu diário fílmico, consciente, contudo, do que deixou de existir. Sua viagem a São Francisco é pontuada pelas transformações que a cidade sofreu. Locais de filmagens que mudaram ou desapareceram, tragados pela espiral do tempo. A espiral, ressaltamos, é uma imagem recorrente em *Vertigo*, estando presente nos créditos do filme, no cabelo de Madeleine, na pintura de Carlota e nos círculos concêntricos da sequoia exposta no parque *Muir Woods*. Lambert (2008, p.213) concatena a figura com a percepção de tempo de Krasna, pois “o passado da espiral não se dissipa no esquecimento; quando muito, afasta-se, mas não se separa do instante presente “diante” do qual passa regularmente.”³⁸ Todo o movimento acontece em torno do presente, seu centro.

Propor-se ao ofício de tecelão,³⁹ reatando os fios delgados e remanescentes do vivido a fim de entranhá-los e compor a densidade do lembrado, é expor-se ao risco perpétuo da nostalgia ou do retorno impossível.⁴⁰ O título escolhido por Krasna para nomear o seu filme parece vir justamente deste temor pela *infelicidade* que pode advir com o exercício da *memória*. Há um tom melancólico a perpassar as reflexões do personagem sobre as imagens-memória de suas viagens. Semelhante ao encontrado em *Elegia*, uma das canções do ciclo *Sem Sol*, de Mussorgsky:

Tristes pensamentos se erguem dentro de mim e deslizam numa corrente sem fim/ Recordando esperanças há muito mortas, ternos sonhos que eu acariciei/ Coisas conhecidas e perdidas para mim, e ansiando tudo em vão./ Nada resta senão remorsos... e choro. /Numa corrente nunca acabada esses pensamentos sem desígnio se levantam/ Retratado em forma viva um ser que outrora conheci/ Ou eco esquecido através dos refrões da minha mente perturbada /E perseguindo através da noite/ Esta silenciosa multidão de memórias pressagiará dor/ E assustará a minha alma solitária. (*Elegiya*, MODEST MUSSORGSKY)⁴¹

³⁸ No original: “*Le passé de la spirale ne se dissipe pas dans l’oubli. Il s’écarte tout au plus mais nerompt pas avec cet instant présent « devant » lequel il repasse régulièrement.*” (tradução nossa)

³⁹ Nossa escolha pelo termo não é à toa; Benjamin (1994) associava o trabalho artesanal, em seu ritmo lento e orgânico, à transmissão das experiências e memórias comuns.

⁴⁰ “*Nostalgie ou le retour impossible*” é o título de um dos fragmentos da série de TV “*L’heritage de la chouette*”, realizada por Chris Marker em 1989.

⁴¹ Tradução de Maria de Nazaré Fonseca para a Radio e Televisão de Portugal (s/r).

As remissões internas às etapas do processo de criação, promovidas pela *mise en abyme*, conjuntamente ao diálogo resultante do engaste intertextual com *Vertigo*, reforçam o peso da memória como agente movente e inseparável do filme. A aproximação entre o lembrar e o *modus operandi* das imagens audiovisuais é renitente tanto nas alusões feitas nas cartas quanto, visto como um todo sonoro-visual, no processo constitutivo formal internalizado no filme.

Com esse norte em vista, iremos agora seguir a relação mencionada anteriormente entre a obra e o arquitexto que a precede.

O documentário revisitado e o inconformismo da margem esquerda

Sem Sol joga com determinados alicerces da estrutura documentária. De acordo com a tipologia proposta por Bill Nichols (2005), poderíamos incluí-lo dentro dos modos poético e performático. O primeiro busca uma nova forma de transmitir a mensagem, tendo como fim não necessariamente a informação. A ênfase é sobre o estado de ânimo, o tom e o afeto, ao invés de ações persuasivas ou demonstrações assertivas. O documentário performático, por sua vez, refere-se a obras que sublinham a subjetividade do sujeito que enuncia o filme, assumindo tom autobiográfico e realçando o papel da experiência pessoal e da memória do realizador. É possível demarcar, também, traços do chamado documentário de modo reflexivo, cuja ênfase se projeta sobre a própria forma do documentário e a conscientização do espectador da existência de uma representação mediada pelo dispositivo cinematográfico.

Podemos encontrar as características dos modos acima em toda a extensão de *Sem Sol*. Apesar de ajudar a identificar e circunjazer alguns de seus aspectos, tais subgêneros nos parecem insuficientes para enquadrar e explicar as insurgências e remodelações formais ali existentes. O filme amalgama determinadas características daquelas classificações, mas sem uma filiação integral. Tal disposição revela um aspecto típico das produções de Chris Marker: a não conformidade a modelos fixos e categóricos.

A atenção com o formato e a linguagem, que agora recapitularemos, é marcante na trajetória do diretor francês. Seus textos para a revista *Esprit* versavam, entre outros temas, sobre técnicas e inovações no meio cinematográfico. A mesma tendência se verifica nos foto-livros, que buscavam novos níveis de correspondência entre texto e imagem. É o caso também de *La Jetée*, curta-metragem composto por imagens estáticas

que questiona uma das premissas tidas como essenciais ao cinema: as imagens em movimento.

Os primeiros filmes de Marker, lançados na década de 1950, contribuíram para as transformações correntes na linguagem documental. Juntamente a Alain Resnais, Agnès Varda e Alexander Astruc, participou do chamado *Groupe des Trente* que, fundado em reação a um projeto legislativo ⁴² que restringia a difusão do curta-metragem na França (LAMBERT: 2008), buscava fomentar aquele tipo de produção, tida como inferior. O manifesto inicial do grupo fazia referência ao curta-metragem enquanto um laboratório, um meio onde se testassem novas possibilidades que, posteriormente, seriam aproveitadas também nas grandes produções:

Próximo ao romance e outras obras extensas, há o poema, o conto, ou o ensaio, que geralmente faz o papel de uma estufa; ele tem a função de revitalizar um campo com a contribuição de sangue fresco. O curta-metragem tem o mesmo papel. Sua morte também é a morte do filme, desde que uma arte que cessa de mudar é uma arte morta (ALTER: 2006, p.14).

A cinematografia dos membros do grupo foi marcada pela atração por outras formas artísticas e pelo caráter literário do texto narrado. Lambert (2008) comenta que muito da qualidade dos curtas se devia à desenvoltura e sensibilidade dos comentários lidos pelo narrador. Esta habilidade com a voz significou um grande avanço para o campo do cinema documental, que por muito tempo teve dificuldade em assimilar as mudanças oriundas da passagem para o cinema falado. Referindo-se a esta época, Gauthier (2011) ⁴³ salienta a retórica pretensiosa e a “fala radiofônica” que acompanhava as imagens, havendo certos casos em que a instância falada esmagava o filme. Neste contexto, o *Groupe des Trentes* marcou um momento de domínio sobre o texto verbal. Com seu manejo poético do comentário, Chris Marker se notabilizou durante o período.

⁴² De acordo com Lambert (2008, p.69), o “projeto visava restabelecer o ‘duplo programa’ (projeção, em uma mesma sessão, de dois longas-metragens), no lugar da fórmula ‘um curta + um longa’, em vigor desde 1940, e que tinha favorecido o desenvolvimento do documentário, geralmente um curta”. No original: “... projet visait à rétablir le « double programme » (projection dans une même séance de deux longs métrages) au lieu de la formule « un court + un long », en vogue depuis 1940 et qui avait favorisé l’essor du film documentaire, court généralement”. (tradução nossa)

⁴³ O autor menciona entre as exceções do período o documentário *Las Hurdes (Terra sem pão, 1932*, de Luis Buñuel), com sua narração em tom neutro, seco e quase cínico. “Mas nem todo o mundo é Luis Buñuel ou Pierre Unik”, diz Gauthier (2011, p.67), referindo-se aos roteiristas.

Em 1962, o crítico norte-americano Richard Roud (2009)⁴⁴ categorizou a tríade Marker, Varda e Resnais sob outra denominação: *Left Bank Group (Rive Gauche)*. A classificação tinha como parâmetro o grupo da *Nouvelle Vague*, composto pelo time de críticos dos *Cahiers du Cinéma*, que incluía Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, entre outros.

Roud estabelece como uma das diferenças fundamentais entre os dois grupos a militância política-social e a preocupação com a forma fílmica do *Left Bank*, em oposição aos cinemas propostos pelo grupo da *Nouvelle Vague*. Retomando sua classificação alguns anos mais tarde, o autor observou que Godard havia mudado de lado (ALTER: 2006).

Farmer (2009) comenta que o *Left Bank* ainda não é universalmente aceito como um grupo coerente. A definição dada por Roud não foi motivada pela existência de uma agremiação sólida, com uma política definida ou a deliberação de preceitos estéticos a serem seguidos. A nomeação do grupo foi baseada nas afinidades de estilo e na assistência entre os diretores. Colaborando com Resnais, Marker codirigiu *Les statues meurent aussi (As estátuas também morrem, 1953)* e auxiliou com o texto narrado de *Nuit et Brouillard*. Resnais, por outro lado, foi o montador do primeiro filme de Agnès Varda, *La pointe courte (1955)*. Questionada sobre o *Left Bank*, a diretora afirma que o grupo não compartilhava nada além de conversas amigas e o amor pelos gatos (FLITTERMAN-LEWIS apud FARMER: op.cit.).

O título *Left Bank* foi dado aos diretores por conta do lugar que moravam e frequentavam em Paris: a margem esquerda do Sena. Roud (2009) especifica que o lado diz respeito tanto à geografia como a um estado de espírito voltado para um envolvimento com a literatura e as artes plásticas, a inconformidade e a aderência a um discurso político de esquerda. O crítico afirma que, entre seus *habitués*, a região tinha não só Picasso, Joyce e Hemingway, mas Trotsky e Lênin.

Os filmes produzidos por Marker, Resnais e Varda subverteram os moldes tradicionais do documentário. Como detalha Lambert (2008), os três se tornaram inventores de formas perenes e elaboraram, durante a década de 1950, a gramática de um novo cinema. Os realizadores colaboraram para deslocar a prática documental do regime corrente do “*docucus*” – termo utilizado pelo autor para fazer referência ao didatismo documental e à concepção da imagem como elemento ilustrativo. Lambert

⁴⁴ O artigo original de Richard Roud se intitula *The Left Bank* e foi originalmente publicado na revista *Sight and Sound*, vol.32, n.1, 1962-1963.

menciona bem algumas das problemáticas desenvolvidas pelo *Left Bank Group*: confrontação de temporalidades e conciliação de heterogeneidades, inflexões sobre a montagem, dicotomia real e imaginário, e uma nova reflexão sobre a imagem por meio da voz *off*.

Nas décadas seguintes, os três diretores seguiram caminhos diversos. Marker continuou a desenvolver as potencialidades do audiovisual, no cinema, no vídeo e também em obras interativas e multimidiáticas. Varda produziu algumas ficções, mas, como Marker, continuou com a realização de documentários marcados pela bricolagem e novas possibilidades de articulação discursiva, beirando e, por vezes, adentrando o ensaio fílmico. Resnais seguiu o caminho inverso. Desde o final dos anos 1950, sua produção documental passou a se constituir exclusivamente por narrativas ficcionais. Sobre as diferentes tendências que cada um dos diretores começava a seguir, já nos anos 1960, Roud (2009, p.43) adverte: “Mas, como a nova geometria nos ensina que linhas paralelas às vezes se encontram, talvez ela admitisse que elas também podem partir de um ponto em comum”. Ora, o interesse por trabalhar a memória e as interseções entre o pensamento e a linguagem cinematográfica continuou como alicerce dos três. O início da década de 1980 parece ser o momento das paralelas se cruzarem; de Marker, Resnais e Varda tangenciarem-se sobre um pilar coincidente. Suas respectivas produções: *Sans Soleil, Mon oncle d'Amérique (Meu tio da América, 1980, de Resnais), Ulysse (1982, de Varda)* borram os limites entre ficção e documentário, desenvolvem, cada uma a seu modo, um pensamento fincado em um discurso científico, mas penetrado pelo imaginário, principalmente pelas lembranças.

Apesar da inclinação política e de sua preferência por experimentar as possibilidades dos meios pelos quais passou – da literatura ao cinema –, Marker absorveu do *Left Bank* e, um pouco mais longe no tempo, de sua passagem pelos grupos *Travail et Culture* e *Peuple et Culture*, um engajamento e preocupação com a linguagem que permanecem em suas futuras obras. A tentativa de insuflar o documentário com traços cada vez mais subjetivos, vinculados à memória e ao imaginário, margeando-o com contornos ficcionais, não pode ser separada de sua interação e diálogos com a cinematografia de Resnais e de Varda. Corresponde-se ao que Salles (1998) postula sobre o artista não poder ser encarado como um ser isolado e independente do conjunto de forças do qual faz parte, sofrendo influências dos seus contemporâneos e do contexto em que atua.

Contaminado pelo espírito de seu tempo, de preocupações não só pessoais como sociais do seu diretor, *Sem Sol* experimenta as formas de expressão da linguagem, construindo, em concomitância com a diegese que transcorre, um ensaio que mede e medita sobre uma plataforma que excede o documentário. O filme, como outros de Marker, desprende-se de estruturas fixas e partilha uma construção livre, seguindo uma nova diretriz.

A regra que se faz pela exceção: notas sobre o ensaio

O ensaio surgiu na literatura como uma forma de escrita pautada sobre a liberdade de espírito. Nega o rígido, o vitalício ou qualquer tentativa de prescrição que objetive encerrá-lo em modelos pré-concebidos e duradouros. Sua natureza é lúbrica. Desliza por sobre as categorizações, reunindo, por vezes, traços de umas e de outras sem, no entanto, fixar-se a alguma delas. O ensaio só pode ser apontado em suas particularidades. Sendo assim, ao trabalhá-lo nesta pesquisa, adentramos um terreno arriscado, onde as proposições conceituais muitas vezes divergem, dificultando um consenso.

Antes de nos determos sobre a inflexão ensaística em *Sans Soleil*, retomaremos algumas pontuações sobre o tema, de maneira a identificar matrizes que sirvam como eixo comum às obras que configuram o ensaio. Incluímos em nosso corpo teórico referências advindas da literatura e da filosofia. Foram as primeiras aparições nestes meios que abriram caminho para o uso das propriedades daquela genealogia, levadas, tempos depois, ao cinema e a outras formas de expressão artísticas. Desta forma, tentaremos oferecer alguns contornos sobre o ensaio com o objetivo de apresentá-lo sob uma imagem, mesmo disforme e fugaz, que auxilie na abordagem de nosso objeto de estudo.

A utilização da palavra ensaio como conhecemos atualmente aconteceu primeiramente em 1580, com a publicação dos *Essais* escritos pelo francês Michel Eyquem de Montaigne. O termo escolhido para o título adverte o leitor da natureza da obra, renunciando a aplicação da experiência pessoal do autor sobre os julgamentos e assuntos analisados ao longo dos seus livros. Àquela época, o sentido da terminologia era o de destacar a mediação pessoal, o modo de ser e ver de Montaigne ante os temas trabalhados (VILLEY: s/d). Iniciava-se uma tradição literária, o que não significou a deliberação de preceitos ou normas rígidas que, daquele momento em diante, constituíram uma fórmula para a literatura ensaística. As produções posteriores que

receberam a denominação de ensaio tangenciam os *Essais* do escritor francês, porém, vão assumindo características próprias e diversas daqueles.

A dificuldade de categorização do ensaio vem justamente das várias formas que este ramo da literatura e da filosofia assumiu desde suas primeiras manifestações. Não podemos atribuir-lhe uma estética que sirva universalmente, muito menos um tema que lhe seja comum. O poeta e tradutor Haroldo de Campos (1977), ao se referir à literatura latino-americana, considera que o barroco foi provocado pelo confronto entre culturas diferentes que culminou na não conformidade à partilha clássica do gênero e de suas convenções literárias. As obras passaram a reunir elementos de outras correntes e de culturas diversas. O caso ilustra o que acontece ao ensaio: ou recusa o gênero ou o trabalha em parceria com outros, em total mestiçagem. Adota-se uma escrita que impede o leitor (ou espectador) de prever o próximo movimento, sendo a incerteza, a novidade, a própria regência do ensaio.

Ao comentar a afirmação de Starobinski sobre o princípio do ensaio ser o de não se submeter a regras, o filósofo Alain Ménil (2004) fala da importância de pelo menos se tentar estabelecer critérios, seja para refletir sobre a afiliação a uma forma, seja para mensurar a distância ou as transgressões estabelecidas por uma produção frente a determinado modelo. O autor acredita que talvez fosse o caso de considerar um gênero cuja regra seria justamente a ausência de elementos por meio dos quais se defina uma forma. Um gênero fundamento sobre a incapacidade de ser definido e de não se deixar apreender pela estrutura sintática ou corpus semântico, constituindo-se somente pela sua negação. Sob essa lógica, a regra para o ensaio existiria apenas para deixar de ser seguida.

A não filiação a modelos estéticos e temáticos específicos não impede a existência de um eixo, uma linha que sirva de direção, mesmo vagamente. A preocupação com a linguagem e o olhar crítico sobre o meio no qual se desenvolve são fundamentais para a configuração da inflexão ensaística. Dentro das seis funções de linguagem⁴⁵ definidas por Roman Jakobson (1977), o ensaio enfatiza a metalinguística e a poética; tendendo a desenvolver-se, respectivamente, sobre o código e a mensagem.

Cabe apontarmos que a metalinguagem é desenvolvida na literatura em poemas como *Un Coup de Dés* (1897, Stéphane Mallarmé), no qual, segundo Haroldo de Campos (1997), questiona-se a própria essência do poetar, marcando um momento em

⁴⁵ Fazem parte das funções de linguagem, além da metalinguística e poética, a referencial, a emotiva, a conativa e a fática.

que a reflexão sobre o fazer poético acaba sendo mais importante que o próprio poema. Entendemos que a dimensão metalinguística consiste neste lançar-se sobre o código, no momento em que a linguagem fala de si mesma. Desnuda-se o processo, a forma pela qual a mensagem é transmitida, para revelar “a arquitetura mesma da obra à medida que ela vai sendo feita, num permanente circuito autocrítico” (CAMPOS: 1997, p.36).

No cinema, as distensões que o ensaio efetua sobre o(s) código(s) ocupam um amplo circuito de possibilidades. Isso porque a linguagem cinematográfica é composta simultaneamente por códigos específicos – como a imagem fotográfica em movimento e a montagem – e códigos não específicos, a exemplo da música e do texto verbal (AUMONT: 2008). Se o cinema é reduto de matérias de expressão próprias e de outras artes, o ensaio fílmico tem à sua disposição um meio abundante para as experimentações em cada uma delas, especialmente, nas inter-relações que se estabelecem.

Os diferentes níveis de reflexividade de *Sem Sol* revelam estes traços metalinguísticos. Os dois modos de reflexividade existentes no filme de Marker, a fílmica e a cinematográfica, abordados neste trabalho anteriormente, remetem e incitam um pensar sobre o cinema, seus códigos e linguagem. A primeira modalidade, quando homofílmica, estruturada por uma narrativa *en abyme*, desconstrói a transparência da obra. Em oposição à tentativa do cinema clássico de escamotear do espectador a instância discursiva e a conscientização de que assiste a um filme, influenciando a impressão de realidade, a narrativa *en abyme* alude constantemente à gênese. A exibição das etapas de produção da obra revela o método (mesmo fictício) do personagem-realizador, ao tempo em que lembra ao espectador que o filme não se conta por si só, que não é uma representação objetiva, mas obedece a interesses e pontos de vistas mediados por um contexto externo e pelas intenções, conscientes ou não, do autor. Proporciona-se um pensar sobre os elementos que envolvem a utilização da linguagem cinematográfica enquanto meio de comunicação. A menção à tentativa frustrada de ligar a “imagem da felicidade” a outras, resultando na montagem com uma faixa negra, no exemplo aqui já mencionado, demonstra a forma como Chris Marker, através de seu heterônimo Krasna, recorre aos códigos da linguagem fílmica para expressar uma ideia.

A metalinguagem ainda se desenvolve pela reflexividade cinematográfica, responsável por tornar sensível e anunciar ⁴⁶ o dispositivo (GERSTENKORN apud

⁴⁶ Compreendemos que a tipologia de Jacques Gerstenkorn (apud LIMOGES: 2007) toma por “*rendre sensible le dispositif*” a exposição das marcas de enunciação de um filme, como: o olhar para a câmera,

LIMOGES: 2007). Diante dos olhares das pessoas filmadas para a câmera, a narradora de *Sem Sol* reproduz o comentário do protagonista: “Francamente! Existe algo mais ridículo para se dizer às pessoas do que, como se ensina nas escolas de cinema, para não olharem para a câmera?” (*SANS SOLEIL*). A narrativa cinematográfica clássica evitava que os atores dirigissem seu olhar para a câmera e, conseqüentemente, cruzassem com o olhar espectral. Caso isso acontecesse, haveria uma interferência no prazer voyeurístico do espectador pela denúncia do aparato cinematográfico e quebra do “efeito-ficção” – a constituição de um mundo diegético autônomo. Isso terminaria por revelar a existência da enunciação cinematográfica, constituindo o que Sorlin (apud GAUDREAU, JOST: 2009, p. 62) define ser o momento no qual o público “teria a convicção de estar na presença da linguagem cinematográfica como tal: do ‘eu sou do cinema’ afirmado pelos procedimentos ao ‘estou no cinema’”.

Mas o olhar para a câmera não se restringe a identificar as marcas da enunciação. Em *Sans Soleil*, trata-se, para Krasna, de encontrar “a igualdade do olhar”. A expressão aparece duas vezes em suas cartas, a primeira durante sua visita a um bistrô em Namidabashi (Japão), e a outra quando vai aos mercados de Bissau e Cabo Verde. Esta segunda ocasião permite uma luz sobre o que seria aquela igualdade, pois, ao defrontar o ponto de vista da câmera com o olhar de uma africana, Krasna diz: “eu a vejo, ela me viu, ela sabe que eu a vejo” (*SANS SOLEIL*). As três curtas orações põem em debate a questão da alteridade, a problemática de como filmar o outro. O realizador está em posse da câmera e do aparato e, por isso, tem um privilégio sobre o que ou quem retrata, podendo rearranjar o que filma segundo suas intenções e percepção de mundo. Contudo, o outro – simbolizado pela mulher africana – deixa sua posição de referente passivo, neutro, para também exercer (não só receber) uma força e se firmar como sujeito atuante, ativo, consciente de sua posição pelo olhar que dirige ao cineasta e pela complacência/resistência que estabelece com o processo do qual faz parte. Reside aí o relevo dado às três orações. A última delas, “ela sabe que eu a vejo”, poderia ser substituída por “ela quer ser filmada dessa forma (e não de outra que eu poderia preferir)”. Firma-se uma ponte entre aquele que filma e aquele que é filmado. Uma ponte construída pelo nivelamento, pela igualdade do olhar.

um *travelling* violento e outros procedimentos que rompem com a transparência fílmica. “*Afficher le dispositif*” estaria ligado a apresentar e discutir o próprio dispositivo, por meio de: um filme sobre outro filme, um filme sobre um ator, um filme sobre a relação espectador-filme e assim por diante. Na terminologia jakobsoniana, os dois tipos de reflexividade mencionados seriam, a nosso ver, correspondentes, respectivamente, à metalinguagem e à função poética.

Juntamente à metalinguagem, o ensaísmo desenvolve a função poética. Debruça-se sobre o aspecto material, sobre a estética da própria mensagem. Molda-se o texto fílmico e seus componentes a fim de transmitir o conteúdo de maneira mais elaborada, por meio de uma forma que também é discursiva. O escrutínio da mensagem vem acompanhado de jogos e relações textuais entre os signos, tornando-a mais eficaz ao que propõe comunicar em toda a sua complexidade e amplitude. Adorno (1986) evidencia a assimilação entre estrutura e conteúdo no ensaio. Enquanto o perfil positivista é indiferente à forma de exposição, não valorizando a correspondência ou relação com o assunto tratado, sob o risco de perder a objetividade almejada no tratamento, o pensador inserido na tradição ensaística modela o seu texto conforme a matéria que trata.

Ao apuramento estético, herança do meio literário de onde adveio, o ensaio alia a reflexão tenaz sobre o seu objeto, própria do fazer filosófico. A forma é, antes de uma finalidade, um meio que se complementa ao exercício teórico. Aqui, há um cruzamento da arte literária com o desejo acadêmico da busca pelo conhecimento, do pensar sobre uma questão que inquieta o autor. O ensaísta alia o refinamento do escritor à curiosidade do filósofo, e borra as fronteiras que separam a arte da ciência. Para Arlindo Machado (2009, p.20), o ensaio nega a dicotomia entre literatura e ciência, entre experiência sensível e cognitiva: nele, “as paixões invocam o saber, as emoções arquetetam o pensamento e o estilo burila o conceito”.

O ensaio se desenvolveu tanto na literatura quanto na filosofia. Para o realizador e pesquisador Guy Fihman (2004), a adoção daquela forma no cinema está mais próxima do discurso científico desenvolvido pela filosofia, e modelado por autores como Descartes, com seu livro *Discours de la méthode* (1637). A essência deste tipo de ensaio se situa sobre a disponibilidade em se aventurar por um domínio inexplorado a fim de experimentar, meditar com inovação sobre o objeto com o qual são deparados os questionamentos de um autor.

A origem mesma da palavra ensaio está carregada pelo desejo de se lançar aos problemas, de analisar, perseguir uma verdade. O vocábulo deriva do latim *exagium*, que significa ‘balança’ e sugere a ação de pesar, medir, examinar, provar, tatear, experimentar. Sua natureza passa pelo ato em si de investigar. Esta disposição se coloca, às vezes, como mais importante que o próprio resultado alcançado (MÉNIL: 2004). Continua a existir a motivação em descobrir resultados que possam corroborar positivamente ou negativamente para as hipóteses levantadas, mas a passagem, o percurso desenvolvido, é igualmente levado em consideração. Percebe-se então que a

opção pela forma ensaística coloca, por si mesma, em pauta na diegese, a *revelação do movimento processual*.

O desejo em explorar o objeto não deve ser confundido com o rigor do cientificismo. O ensaísta mergulha no conhecimento, mas sem recorrer à busca por uma verdade universal, definitiva e irrevogável. Ele tenteia sem vaidade, rebelando-se “contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório” (ADORNO: 1986, p.174). O ensaio se satisfaz com o parcial diante do total, com um saber fragmentário, não totalizante e determinista.

A liberdade de espírito é fundamental ao ensaísmo: ao preferir a modéstia à vaidade do cientificismo, o parcial ao total, abdica da obrigação de começar de algo primeiro, de uma introdução que busca os dados mais longevos sobre o assunto, e do fechamento com uma conclusão que dispensa adendos. O ensaísta começa de onde acha preferível e “termina onde ele mesmo acha que acabou, e não onde nada mais resta a dizer: assim ele se insere entre os despropósitos” (ADORNO: 1986, p.168). Não há contrato com uma visão absoluta, total. Compreendemos o porquê da tradição positivista, fiel ao espírito científico que se acredita capaz de apreender a realidade integral e objetivamente, posicionar-se na defensiva contra o ensaio, forma que pressupõe a impossibilidade de alcançar a verdade, evitando uma certeza indubitável.⁴⁷

A distinção entre sujeito e objeto, tão cara ao positivismo, é recusada pela tradição ensaística, que não esconde a influência das emoções, do “eu” de seu autor dentro do texto que escreve. O relato objetivo cede espaço à tendência que Machado (2009) caracteriza como a subjetividade do enfoque que, em determinados casos, consiste na explicitação do sujeito que fala. E Adorno (1986, p.169) estende e precisa esta inclinação da forma ensaística em direção ao espectador, percebendo o papel ativo a ele destinado:

A objetiva pletera de significações encapsuladas em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para ser descoberta, exatamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que se condena em nome da disciplina objetiva. Nada pode ser extraído pela interpretação que, ao mesmo tempo, não seja introduzido pela interpretação.

⁴⁷ Voltaremos a este ponto no segundo capítulo da dissertação, ao falarmos de uma escritura da História que vai de encontro ao positivismo.

A permeabilidade do objeto aos sentimentos e a outros aspectos pessoais do sujeito não deve encerrar o ensaio dentro do gênero autobiográfico. O ensaísmo pode carregar, sim, marcas da experiência de vida de seu autor, mas não se resume ao relato dos fatos diários e cotidianos concernentes à vida do sujeito – em função de sua atenção para com a forma estética e o caráter de experimento que o envolvem. O que está em questão é o envolvimento com o processo e o direcionamento da reflexão sobre o objeto a partir de um olhar descrente da neutralidade.

Por intermédio das cartas enviadas, Sandor Krasna narra algumas de suas jornadas e evidencia traços de sua subjetividade, porém, suas experiências são apenas um ponto de partida para buscar refletir sobre questões externas e mais amplas que, na medida do possível, reverberam uma interioridade (SIQUEIRA: 2006).

O ensaio documentado pelo filme: palavra, voz e intermediações do Eu

O primeiro filme da história do cinema a utilizar a forma ensaística não é precisado ao certo. Sabe-se, porém, que Chris Marker foi um dos grandes experimentadores de tal tradição nos domínios do cinema. A formação em literatura e fotografia, aliada ao gosto pela experimentação, influenciaram o tipo de ensaísmo que Marker desenvolveria em seus filmes. Entre 1954 e 1958, o realizador editou a coleção *Petite Planète*, uma série de publicações que mesclavam texto com ilustrações, gráficos e fotografias. Seu foto-livro *Le Dépays* borrou a noção meramente complementar entre imagem e palavra, estabelecendo pontos dissonantes entre as duas esferas (ALTER: 2006). A disposição por colidir o domínio verbal com o visual marcou a filmografia de Marker e contribuiu para dilatar os limites do documentário, deformando o gênero a ponto de ser possível identificar sua propensão ao ensaio.

Foi com *Lettre de Sibérie* que Marker instaurou um divisor dentro do que vinha sendo feito até então no documentário, demonstrando a capacidade da linguagem cinematográfica em desenvolver a inflexão ensaística. O artigo homônimo de André Bazin sobre o filme se tornou célebre ao abordar a hipótese do ensaio no meio audiovisual. Na tentativa de propor uma definição para a natureza de *Lettre de Sibérie*, Bazin (1998, p. 258) o conceitua como um “ensaio documentado pelo filme. A palavra

importante sendo a do ensaio, entendido no mesmo sentido que na literatura: um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, ainda que escrito por um poeta”.⁴⁸

Bazin enfatiza o papel que a inteligência – e sua expressão imediata, a língua – recebe em *Lettre de Sibérie*, ao inverter a tradicional construção de sentido de plano a plano, em prol de uma montagem que vai do comentário à imagem ou “da orelha ao olho” (BAZIN: 1998, p.259).⁴⁹ Resgatamos também os dizeres de Ricard Roud (2009, p.42) para quem o diretor escreve um filme como se escreve um livro:

O mais notável aspecto dos filmes-ensaio de Marker é que seus fascinantes e enlouquecedores comentários extremamente literários não parecem ter precedido a filmagem e nem se seguido a ela. A imagem, o texto e a ideia parecem milagrosamente criados simultaneamente. (grifo nosso)

Os autores sublinham o lirismo e a importância que a palavra tem ao estabelecer novas articulações com a imagem, extrapolando seu papel usual de reforçar o que é visto. Estabelece-se uma nova ordem na qual o comentário dialoga com a imagem, podendo concordar, desmentir ou complementá-la. A partir desta relação, averiguamos nos filmes de Marker uma concepção da imagem que recusa o estatuto indicial e indubitável, provindo da relação entre a câmera e o referente.

Em *Lettre de Sibérie*, *Sans Soleil*, *Level 5* e outros filmes do diretor, a imagem-câmera é, antes de tudo, fonte de enunciados, discurso, e não um documento objetivo e imparcial. Neste ponto, encontramos o que Adorno (1986) entende pela tendência do ensaio em se rebelar contra o purismo científico e sua arrogância por tentar apreender a realidade objetivamente. O que está em jogo não é a perda do valor documental da imagem, mas a ilusão da imparcialidade (BAZIN: 1998). Há uma correspondência com o que Gaudreault e Jost (2009) ponderam sobre todo plano cinematográfico conter, virtualmente, uma pluralidade de enunciados narrativos que se sobrepõem.

Mas a imagem-câmera não é a única a perder o *status* de objetividade, em decorrência de seu caráter criativo. A instância do comentário, da fala, da linguagem verbal é igualmente, questionada.⁵⁰ François Niney (2009) deixa claro que, nos filmes

⁴⁸ No original: “[...] un essai documenté par la film. Le mot important étant celui d’essai entendu dans la même sens qu’en littérature : essai à la fois historique et politique encore qu’écrit par un poète” (tradução nossa).

⁴⁹ No original: “[...] de l’oreille à l’œil”. (tradução nossa)

⁵⁰ Por meio de uma sequência de imagens comentada pelos livros sobre história do documentário, Chris Marker, em *Lettre de Sibérie*, submete a uma mesma sequência de imagens três comentários diferentes e divergentes. A imagem se concilia com cada um dos textos. Com essa experiência, o diretor adverte o espectador sobre as possibilidades de manipulação do cinema. Por mais que retenha a circunstância do

de Marker, nem a imagem nem a palavra podem ser plenas, sendo necessário comprometer ambas, uma por meio da outra, e criar um distanciamento e uma tensão entre as imagens, as palavras e o referente real. É no espaço da fratura, das disjunções, do abismo, que se formam os sentidos, uma nova visibilidade.

A eloquência característica do texto pode levar a crer em uma seriedade exacerbada. Isso de fato aconteceria se Marker não aliasse, como faz, o lirismo verbal a um senso de humor crítico e provocador. Os comentários de seus filmes estão mais próximos de impressões, interpretações livres sobre o que chama a atenção do realizador: desde a banalidade (como ressalta em *Sem Sol*) até as grandes questões, como a memória e a história. Existe no comentário markeriano um tom de despojamento típico do ensaio no que tange a renunciar às ideias conclusivas para adotar uma postura reflexiva que se constrói por meio de conexões que não distinguem entre o saber conceitual fruto do conhecimento científico e o saber prático sensível, fincado na experiência.

Convém pontuar que o enriquecimento do sentido do texto transmitido nos filmes de Marker passa, necessariamente, pelas inclinações da voz *off*. Em *Sem Sol*, a narração feita pela amiga de Sandor Krasna agrega uma série de especificidades influentes sobre o teor dos comentários. A primeira delas diz respeito à escolha pela voz de uma mulher que, parece-nos, conecta-se a algumas das reflexões do protagonista sobre o feminino, como tentaremos demonstrar a seguir.

Na passagem por mercados de Bissau, Krasna escreve: “Todas as mulheres guardam algo de indestrutível e o trabalho dos homens é evitar que elas o percebam” (*SANS SOLEIL*). A sequência ecoa em outro momento do filme, durante a visita a um mercado em Okinawa, onde também são filmadas mulheres. Sobre as imagens, a voz comenta a invasão dos soldados norte-americanos àquele arquipélago japonês, durante a Segunda Guerra, e complementa: “Será próprio das ilhas confiar a memória às mulheres? Como nas Bijagos⁵¹ são elas que transmitem o saber mágico: cada comunidade tem sua sacerdotisa, a Noro ...”. Avaliando os dois trechos, encontramos várias similaridades. Entre elas, a de que tanto as sociedades de Bijagos quanto as de Okinawa possuem, em suas origens, traços matriarcais, o que implica na figura feminina

mundo no instante da tomada, a imagem é permeada pela narração. Em seus outros filmes, Marker mostra que o mesmo vale para a palavra, influenciada pela imagem e pela montagem.

⁵¹ Arquipélago de Guiné-Bissau.

como responsável pelos papéis de liderança espiritual e sabedoria dessas comunidades.

52

Entre as funções atribuídas às mulheres naquelas sociedades, convém reforçar a transmissão da cultura e da tradição – ponto, aliás, destacado por Krasna ao falar sobre Noro, a sacerdotisa que preside os ritos (exceto os funerais) em Okinawa. Supomos que a opção por uma voz *off* feminina recorre, entre outros motivos, a este princípio de legar à mulher a transmissão de um saber comum, das memórias de um povo.

Em se tratando especificamente da ilha japonesa, vale a pena citar um trecho de *Level 5* em que Marker comenta: “Um dia, as mulheres do mercado serão comerciantes normais. Mas, até lá, elas guardaram a memória de Okinawa. Elas são guardiãs de túmulos”.

Ao levantar tais questões, temos por objetivo atentar para o significado da voz feminina em um filme que se fundamenta justamente sobre modos narrativos destinados às recordações pessoais e sociais, e sobre a difusão de experiências vivenciadas e transpostas à linguagem audiovisual. Ao conceder a voz a uma mulher, que irá comunicar a palavra e também influir na visão do espectador sobre as imagens, o filme confia à narradora o papel de repassar o conhecimento e a memória em questão; como a Noro faz em Okinawa, ou como as mulheres de Bijagos, que guardam consigo algo de indestrutível – a experiência vivida, a cultura, ou, pode-se dizer, os saberes ancestrais.

Benjamin (1994) punha no centro da comunicação entre as gerações mais velhas e as gerações mais novas o discurso oral. Antes das mudanças advindas do desenvolvimento do capitalismo, era através da palavra que a cultura, o passado e as tradições eram repassadas e resistiam ao esquecimento. A modernidade traz consigo novas formas de legar o vivido e as experiências sensíveis, a exemplo da fotografia e do cinema. É no emaranhado deste último que Chris Marker parece rever a importância da oralidade como instância comunicadora.

Para além dos motivos relativos ao gênero de quem narra, *Sem Sol* contempla e problematiza outro aspecto da voz *off*: o de seu poder sobre as imagens. Antes de compreender como, recapitularemos alguns autores que se detêm sobre esta força da voz. Um deles, Pascal Bonitzer (1982, p.133), coloca no centro desta discussão a fonte sonora:

⁵² Nas Bijagos, a família tem uma estrutura matriarcal. A mulher é a líder, tendo o direito de escolher o marido e de se divorciar quando quiser. A área da vila, a educação das crianças e os assuntos espirituais são de responsabilidade dela. Já em Okinawa, as mulheres são as líderes religiosas, xamãs e sacerdotisas, presidindo todos os ritos, com exceção das cerimônias mortuárias (HOLVIKIVI: 2009).

A voz *off* representa um poder, aquele de dispor da imagem e do que ela reflete, de um lugar absolutamente *outro* (daquele em que se inscreve a banda imagética). Absolutamente outro e absolutamente indeterminado. Neste sentido, transcendente: daí este incontestável, incontestado, suposto saber. Na medida em que surge no campo do Outro, a voz *off* é um suposto saber: esta é a essência de seu poder.⁵³

Pela ausência da figura que emite a fala, Michel Chion (1982) qualifica aquele tipo de voz como acusmática. O termo diz respeito a um som que se escuta sem que se veja a fonte do qual se origina, a exemplo do que acontece através do rádio ou do telefone. No cinema, o narrador *off* é chamado pelo teórico de *acousmêtre*.

Em similaridade a Bonitzer, Chion reflete sobre o lugar de onde advém a voz *off*. Considera que ela não está nem totalmente dentro e nem totalmente fora das imagens, mas situada numa espécie de errância pela superfície da tela, como se buscasse um lugar para se fixar. O que justifica este pensamento é que o *acousmêtre* se encontra fora de campo para o espectador e, por conseguinte, fora do quadro; ao mesmo tempo, está situado dentro da imagem, sobre a qual o escutamos. Tomemos como exemplo o caso de *Sans Soleil*. A narradora comenta as filmagens de Krasna do exterior, permanecendo ausente do que o quadro mostra. Apesar disso, está no filme, faz parte dele. Não é similar ao sujeito que apresentava a lanterna mágica e nem a um personagem em cena. A narradora está na passagem, numa zona intermediária e indeterminada.

O poder mágico da voz *off* não reside apenas no lugar que ocupa. A autoridade e o saber que dispõe também são oriundos do que Chion (1982) denomina de “vococentrismo”. O neologismo é utilizado para qualificar a capacidade da voz humana de se destacar dos demais sons e hierarquizar a percepção em torno dela, estruturando o espaço sonoro que a contém. Numa situação da vida real, em que se escuta um conjunto de sons, a audição tende a atentar para a voz, esforçando-se para localizá-la, identificá-la e deslindá-la do som para extrair dela um sentido. De acordo com Chion, o cinema recria estas condições da percepção da voz, podendo suavizar outros ruídos para colocá-la num patamar mais audível. Constatamos isso em *Sans Soleil*. Apesar da mixórdia sonora que por vezes toma conta do filme, há um equilíbrio que tem por objetivo privilegiar a nitidez, o timbre, o ritmo da voz.

⁵³ No original : « ... la voix off représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un lieu absolument autre (de celui qu'inscrit la bande-image). Absolument autre et absolument indéterminé. Et en ce sens, transcendant : d'où cet incontestable, incontesté, supposé-savoir. En tant qu'elle surgit au champ de l'Autre, la voix off est supposée savoir : telle est l'essence de son pouvoir » (tradução nossa).

Comentamos anteriormente sobre a profusão de sons que toma conta do filme durante a chegada de Krasna a Tóquio. É significativo pensarmos que este comportamento da trilha musical só acontece quando a voz *off* silencia. Nesta e em outras sequências em que a narradora lê as cartas do amigo, a música e os demais sons se mantêm em volume reduzido para enfatizar a fala e evitar uma possível colisão. Promove-se, desta maneira, o “vococentrismo” no filme.

No geral, o caráter acusmático e a hierarquização em relação aos outros constituintes do espaço sonoro carregam a voz *off* de um poder e de uma autoridade sobre o que é mostrado. Mas isso nem sempre é válido. Ao mesmo tempo em que possui o ser *acousmètre* e estabelece o “vococentrismo”, *Sans Soleil* revê o possível domínio da narração sobre as imagens por meio dos seus jogos de espelhamento.

Sandor Krasna, o responsável (a nível diegético) pelas filmagens e pelos comentários, sendo o verdadeiro detentor do saber, concede os seus escritos a outra pessoa, a uma amiga. A autoridade se perde nesta transferência. Aquela que lê não é dona do discurso, apenas empresta a voz, é porta-voz. Escuta-se alguém que não tem o saber ou o poder sobre o que se vê. Não é a voz do amo. A narradora fala por Krasna, que fala por Marker, num procedimento para tornar fragmentário ou parcial o discurso que poderia soar absoluto.

Bonitzer (1982) nos explica que geralmente a voz *off* pressupõe apenas um narrador, uma pessoa por trás do comentário. Isso garantiria a centralização e a unidade discursivas sobre a figura do ser que detém o poder, de uma voz que fala para ser respeitada, e não questionada. Em *Sem Sol*, a presença da amiga do protagonista promove uma quebra desta unidade superior do discurso. Apesar de não ser a autora, a narradora Florence Delay esforça-se para dar sua própria contribuição ao texto. Na leitura das cartas, sua voz assume uma série de inflexões, de tonalidades que variam conforme o conteúdo dos comentários. Entre outros trechos, isso é perceptível quando diz: “Francamente! Existe algo mais ridículo para se dizer às pessoas do que, como se ensina nas escolas de cinema, para não olharem para a câmera?” (*SANS SOLEIL*).

A frase é proferida com desagrado, exasperação comedida. A voz parece interpretar o texto, como uma atriz sem corpo. Isso nos recorda a participação de Florence Delay em *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), de Robert Bresson. A protagonista, vivida pela atriz, tem como principal meio de defesa contra a Inquisição a própria voz. Seu corpo pouco se movimenta dentro da *mise en scène*. A personagem fica a maior parte do tempo parada, tendo o seu discurso oral como matriz de resistência contra o

juízo pelo qual passa. Em *Sem Sol*, a voz de Florence/ Jeanne *retorna*. Sem posse do texto e literalmente sem corpo, cabe a ela potencializar-se enquanto voz, por intermédio da interpretação, das nuances emocionais, da cadência e da cor dramática. Deste modo, às palavras escritas por Sandor Krasna, soma-se a poesia vocal que, como diz o realizador lituano Jonas Mekas (2013), é capaz de enriquecer o cinema tanto quanto o rosto humano faz.

Além da inflexão vocal, que acrescenta outra camada de significação ao texto lido, a quebra da unidade do discurso também se dá nos momentos em que a narradora chega a se posicionar diante dos escritos de Krasna. Caso da sequência em que uma das cartas menciona a tentativa do protagonista de compreender as doenças do tempo e a narradora diz: “Obviamente, ele fracassará” (*SANS SOLEIL*).

Assim, o tratamento dado por Chris Marker à voz *off* de seu filme tenta destituí-la de seu poder unívoco. Bonitzer (1982, p.134) dizia que, “se a unidade da voz e a do sentido no comentário *off* define um regime de domínio ou de opressão, talvez seja a partir de sua excisão que se poderia começar a definir outra política (ou outra erótica),” a se aceitar a possibilidade de traços múltiplos, opostos, simultâneos e complementares advirem dessa voz. Acreditamos que *Sem Sol* ensaia esta outra política.

Atrelada à questão da voz, tem-se a opção do filme pela estrutura epistolar. A escolha é recorrente na filmografia de Marker, como podemos constatar, também, em *Lettre de Sibérie*, *Le mystère Koumiko* (1965) e *Le tombeau d’Alexandre* (*A elegia de Alexandre*, 1993). Os filmes são constituídos como se fossem correspondências endereçadas ao espectador ou a alguém da própria diegese com quem se quer compartilhar algo de precioso. A carta como parte da estrutura fílmica permite o enfoque do “eu” e remete diretamente a um gênero referente à literatura de viagem. “Eu te escrevo de um país distante”,⁵⁴ frase que inicia *Lettre de Sibérie*, foi uma das grandes contribuições de Marker para a história do cinema moderno. O diretor reformulou “a enunciação tradicional do documentário, supostamente neutra e objetiva, assumindo o discurso da primeira pessoa e a subjetividade do olhar – reivindicações clássicas do ensaísmo”⁵⁵ (LAMBERT: 2008 p.63), além de criar, via enunciação de missivas, o caráter duplo do que foi descrito e que na leitura posterior renasce – de forma diferenciada da anterior,

⁵⁴ A frase foi retirada de um texto de Henri Michaux.

⁵⁵ No original: « [...] *l’énnonciation traditionnelle du documentaire, supposée neutre et objective, en assumant le discours à ça première personne et la subjectivité du regard – revendications classiques de l’essayiste.* » (tradução nossa)

como se viu aqui. Daquele momento em diante, Marker continuou partidário da explicitação das marcas subjetivas.

O modo de reflexão perpassado pela personalidade de um autor vem desde Montaigne. O escritor francês afirmava que a matéria de seus *Essais* constituía-se de si próprio. Acrescentava a isso sua ideia de que “a abertura para o mundo vai de par com a abertura para si mesmo” (MONTAIGNE apud SIQUEIRA: 2006). O “eu” é uma porta de entrada para pensar o que nos rodeia. Ancorar uma reflexão na voz pessoal é mais um modo de se dirigir ao outro e mesmo uma forma de demonstrar humildade, como diz Marker (apud ALTER: 2006):

Eu me exprimo como o que eu tenho. Contrariamente ao que geralmente se entende, no cinema a primeira pessoa é mais um signo de humildade: ‘Tudo o que eu posso vos oferecer sou eu mesmo’.⁵⁶

O diretor francês não foi o único a fazer valer a ideia de uma biografia do mundo que se desenvolve, inicialmente, a partir do sujeito. Outros cineastas contribuíram para o desenvolvimento dessa forma de escrita audiovisual: Jonas Mekas, David Perlov, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, entre outros. Apesar das fases que cada um atravessou ou vem atravessando, suas obras, em algum momento, colaboraram para um cinema que pensa o mundo pelo crivo enunciado da subjetividade do autor. As maneiras são as mais diversas possíveis: podemos pensar nos diários fílmicos de Mekas e Perlov; na aparição física do diretor, como Godard em *Loin du Viêt-nam*⁵⁷ (*Longe do Vietnã*, 1967) ou Varda em *Les glaneurs et la glaneuse* (*Os catadores e a catadora*, 2000); nas cartas de Marker; entre uma série de outros exemplos.

Entre som e imagem: figuras do invisível, marcas do pensamento

⁵⁶ No original: “*I use what i’ve got. Contrary to what people often say, using the first person in films tends to be a sign of humility: ‘All I have to offer is myself’.*” (tradução nossa) O depoimento é dado em uma entrevista a Dolores Walfisch, em edição do *The Berkeley Lantern*, no livro de Nora M. Alter (2006). Nas referências da entrevista, menciona-se que Dolores Walfisch é, possivelmente, o próprio Chris Marker.

⁵⁷ Diante das críticas que Godard sofreu por se colocar em cena, neste filme, Marker (apud LAMBERT, 2008) saiu em sua defesa: “Quanto mais ele foi franco e modesto descrevendo seus conflitos interiores, mais o acusaram de ser vaidoso. A meu ver, ele alcançou no filme um degrau bastante alto de franqueza e abertura. Ele diz “aqui estou” e se submete ao seu próprio julgamento como raramente faz um artista”. No original: “*Plus il a été franc et modeste en décrivant ses conflits intérieurs, plus on l’a accusé d’être vaniteux. À mon avis, il est arrivé dans le film à un très haut degré de franchise et d’ouverture. Il dit ‘me voici’ et se soumet à son propre jugement comme le fait rarement un artiste.*” (tradução nossa)

Em sua inflexão ensaística, *Sans Soleil* deixa de pertencer exclusivamente ao domínio do documentário para agregar características de outros gêneros, tornando-se um filme híbrido. À reflexão sobre a realidade, mesclam-se elementos ficcionais. O cinegrafista Sandor Krasna, que escreve cartas e produz um diário fílmico de suas viagens, a amiga leitora das missivas e o amigo japonês que desfigura as imagens em seu sintetizador eletrônico, são, todos, criações (ou *personas*). Não existem para além da diegese. Em alguns momentos, o filme chega mesmo a adquirir tons de ficção científica. Isso acontece quando a narradora se refere ao cinegrafista como alguém vindo do futuro, do ano 4001, época em que os homens teriam uma memória total, teriam perdido o esquecimento.

Os constantes ruídos eletrônicos que, organizados, ajudam a compor a trilha do filme, deslocam a narrativa para uma ordem ou dimensão espaço-temporal que se descola de um possível realismo. Esse efeito é acentuado pela falta de *fidelidade* (BORDWELL: 1985),⁵⁸ a cisão entre o que a imagem mostra e o que o som manifesta. Diferentemente do cinema que recorre ao som sincrônico para corporificar as imagens documentais, *Sans Soleil* opta por músicas distorcidas, reverberações, ecos e condensação de fragmentos sonoros diversos.

Os ruídos recebem um tratamento sonoro que os mantém em uma inter-relação com a música. Burch (1992) já identificava a integração entre a trilha e o ruído nos filmes de Mizoguchi, nos quais os “barulhos” do espaço visual eram ritmados a ponto de representarem notas de uma sequência musical. Constatamos algo similar no filme de Marker, com a diferença de que há uma mistura entre som direto e sons criados ou modificados em estúdio. Algo próximo ao que Burch verificou nos trabalhos de Michel Fano em colaboração com Alain Robbe-Grillet, nos quais a organização “musical” dos ruídos *off* conduz a uma flexibilização – mas não ao desaparecimento – da fronteira entre música e ruído. Por meio de uma composição similar, Marker afasta os registros imagéticos de sua natureza indicial, de sua possível conexão com o real, revestindo-os

⁵⁸ David Bordwell propõe categorias de análise para a dimensão sonora no cinema. Uma delas é a *fidelidade*, relativa ao nível de correspondência entre o som e sua fonte de produção. O autor não se refere à fonte original em que foi captado ou produzido (artificialmente, por exemplo). O que está em jogo é a relação com a expectativa, com a fonte da qual se espera ter vindo o som. É dado como exemplo de fidelidade o caso em que um cachorro late e o som reproduz o latido. Por outro lado, se é emitido um miado, passa a existir disparidade entre som e imagem, resultando na falta de fidelidade. Situações como esta última, que jogam com a fonte sonora esperada, podem originar desde efeitos cômicos (como nos filmes de Jacques Tati) até funções dramáticas, como sugerir um estado psicológico. Em *Sans Soleil*, acreditamos contribuir para o mergulho nas memórias de Krasna.

de algo fantasioso ou onírico. Acreditamos que ele os transforma na apresentação de uma possível memória de Sandor Krasna.

Junto ao som, os heterônimos de Chris Marker e a narrativa pontuada pelo fantástico estão inseridos dentro de um universo ficcional, mas, simultaneamente, projetam-se sobre um pensamento sobre o mundo real, o que leva a pensar o filme também a partir de um viés documental.

Tentando delimitar a fronteira entre o filme-ensaio e o documentário, Moure (2004, p.36) considera que ambos partem de uma reflexão sobre a realidade efetuada através de imagens e sons:

[...] Mas enquanto no documentário, esta reflexão repousa sobre o pressuposto de uma *relação quase natural com uma realidade dada*, no filme-ensaio, o trabalho fílmico se produz não a partir de uma realidade dada, mas a partir de materiais sonoros e visuais cuja *estruturação ou combinação* não somente deixa visíveis *os traços de um processo de pensamento*, mas os incorpora à textura mesma do filme.⁵⁹ (grifo nosso)

O crítico e pesquisador Guy Gauthier (2011, p.238), que dedicou um livro e vários ensaios à obra de Marker, reluta em prescrever a natureza de *Sans Soleil*: “Será ainda um documentário? Ele tem, em todo o caso, todos os seus elementos constitutivos: filmagem ao vivo, materiais visuais heteróclitos [...] coerência pelo discurso e não pela intriga romanesca, comentário”. No mesmo texto, contudo, Gauthier nos permite vislumbrar um caminho razoável para distanciar as noções de ensaio e documentário. Para o crítico, o filme de Marker desenvolve o comentário paralelamente às imagens, a partir de uma lógica particular, cujas regras foram fixadas pelo próprio realizador. Deixaremos, por um momento, a questão das fronteiras entre aquelas duas formas fílmicas para pensar mais detidamente sobre o ponto levantado por Gauthier.

A lógica particular de *Sem Sol* é percebida, primeiramente, pela montagem descontínua, que não responde nem a demandas objetivas e nem à chamada “montagem de evidências”,⁶⁰ típica do documentário, em que a organização é regida por uma retórica organizada em torno de um argumento, de relações reais e históricas entre as

⁵⁹ No original: “[...] Mais alors que dans le documentaire, cette réflexion repose sur le présupposé d’un rapport presque naturel à une réalité donnée, dans le film-essai, le travail fílmique se produit non à partir d’une réalité, mais à partir de matériaux sonores et visuels dont la structuration ou combinaison non seulement laisse visibles les traces d’un processus de pensée, mais les incorpore à la texture même du film.” (tradução nossa)

⁶⁰ Ao contrapor a montagem na ficção e no documentário, Nichols (2008, p.58) diz: “[...] aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas”.

cenar (NICHOLS: 2005). No início de *Sem Sol*, planos mostram o retorno de Krasna da Ilha de Hokkaido (Japão) e a chegada em Tóquio. Depois, seguem-se imagens de uma garça em um terreno alagadiço e de uma ema na *Ile-de-France*. O cinegrafista faz *close-up* no animal e põe como contraplano o rosto de uma africana, das Ilhas Bijagos, mantendo o mesmo tipo de enquadramento. O próximo plano é o de um templo dedicado aos gatos, no Japão. Em poucos segundos, os continentes europeu, africano e asiático são atravessados. Do Japão, embarcamos para a França, Guiné-Bissau e, novamente, Japão. A única pista é o comentário:

Ele me escrevia da África. Ele opunha o tempo africano ao tempo europeu, mas também ao tempo asiático. Dizia que no século 19 a humanidade acertara as contas com o espaço. O desafio do século 20 era a coabitação do tempo (*SANS SOLEIL*).

O movimento narrativo de ir e vir por espaços e tempos heterogêneos continua sem cessar. Num primeiro momento, este processo pode parecer restrito às imagens visuais. Com o decorrer da narrativa, no entanto, percebe-se que é uma construção conjunta da montagem entre imagens, voz, trilha musical e ruído.

Voltemos às cartas. As missivas enviadas por Krasna estabelecem com os comentários da narradora um cruzamento da primeira com a terceira pessoa do singular e, mais importante, um diálogo. À subjetividade oriunda da forma epistolar, cria-se um personagem (narradora), uma instância que potencializa, pela interpretação, o conteúdo das cartas. A narração unilateral é substituída por vozes, no plural. O texto verbal não se restringe a comentar e circunscrever o âmbito visual, pois em suas consonâncias e dissonâncias com a imagem adquire outro *status*. Aos nove minutos do filme, a narração diz:

Ele me falava sobre Sei Shônagon, dama de honra da princesa Sadako, no século 11, no período de Heian. Sabe-se lá onde se faz a História! Os governantes governaram, afrontavam-se em estratégias complicadas. Mas o poder pertencia a uma família de regentes hereditários. Na corte do Imperador, apenas intrigas e diversão. E esse pequeno grupo de ociosos deixou na sensibilidade japonesa um traço mais marcante do que todas as imprecações da classe política, levando a tirar da contemplação das menores coisas um tipo de reconforto melancólico. *Shônagon tinha mania de listas: lista das coisas elegantes, das coisas tristes ou das coisas que não valia a pena fazer. Fez, até, a lista das coisas que fazem bater o coração. Não é um mau critério, eu percebi isso ao filmar.* (grifo nosso)

Enquanto a narração menciona Shônagon e os governantes do período Heian, as imagens mostram o foguete *Polaris* emergindo do mar e percorrendo uma longa trajetória em direção ao céu, até perder-se de vista. Sucedem-se, então, planos de aviões voando. A imagem não ilustra o texto verbal ou vice-versa. As duas instâncias narrativas (imagem e voz) fazem parte de uma malha composta por múltiplas conexões. São como pontos a serem atados a outros momentos do filme, gerando redes de significação que se entrecruzam. A lenda sobre Shônagon é verbalmente aludida neste trecho que citamos, mas implicitamente percorre toda a duração de *Sem Sol*, no qual Marker filma as “coisas que fazem bater o coração”. O diretor segue o princípio da *énumération*, atribuído a Giraudoux (MARKER: 1968), e cria seu inventário particular, guarda o que para os outros seria banalidade ou ficaria esquecido. Como veremos posteriormente, sua coleção particular não fecha os olhos para a História e, sobretudo, para aqueles que foram excluídos, mortos ou marcados violentamente por ela.

Os planos do foguete e do avião, por sua vez, parecem encontrar uma justificativa diegética no deslocamento de Krasna de uma região a outra. As imagens estão situadas entre a passagem do cinegrafista pelo carnaval em Guiné-Bissau e pelo festival *Awa Odori*, no Japão. A sequência nos apresenta uma percepção de contrastes entre os dois países, como se eles fossem dois mundos tão diferentes e distantes a ponto de se recorrer a um foguete e a um avião para ir de um a outro. Ao mesmo tempo, percebe-se uma similaridade entre as duas regiões, pois tanto o carnaval guineense como o *Awa Odori* são festas populares, ritos tradicionais de suas respectivas culturas. O abismo entre Japão e África dá lugar, portanto, à criação de correspondências. Como na citação de Racine que abre o filme: “O distanciamento dos países compensa, de certa forma, a demasiada proximidade dos tempos”.⁶¹

No filme de Marker, a disjunção entre imagens e imagem e trilha sonora implode as significações unívocas, cria dois planos de sentido que ora se tangenciam ora se afastam. Ao discutir o ensaísmo fílmico, Christa Blümlinger (2004) repara a existência desta separação que impede o espectador de associar imagem e som naturalmente, como se uma fosse mero complemento da outra. No lugar de uma inter-relação baseada na redundância, surgem transformações que afetam o texto icônico, o indicial e o literário (simbólico), criando níveis perceptivos dissociados, um “regime

⁶¹ Na versão em inglês, a cartela de abertura vem com uma citação de T.S. Eliot: “Porque eu sei que o tempo é sempre o tempo. E o espaço é sempre e, apenas, o espaço.”

de ruptura” em que um todo dá lugar a pistas dissimétricas (DELEUZE apud BLÜMLINGER: 2004).

A montagem horizontal percebida por Bazin (1998) em *Lettre de Sibérie* continua a existir em *Sans Soleil*, mas de forma branda, pois a narração não mais detém o papel exclusivo na compreensão das imagens. O filme incorpora outras formas de organização. Como demonstrado pela sequência de Sei Shônagon, a voz *off* se liberta da imagem que sobrepõe, podendo se referir a outros momentos da diegese. Situação similar acontece na organização visual. Dois planos distantes um do outro podem se conectar, estabelecer um nexos que atravessa a distância, seja a do tempo de projeção, seja a da temporalidade de seus respectivos conteúdos.

É apropriada a definição do ensaísta e teórico do cinema Vincent Amiel (2010) relativa à “montagem de correspondências”. Antes de adentrar no conceito, o autor cita a passagem de *Notas sobre o cinematógrafo* na qual Robert Bresson elege a visão como o laço invisível que une as imagens mais diferentes e mais distantes, aproximando elementos nunca aproximados ou predispostos a sê-lo. Seria essa a base para um tipo de montagem livre da necessidade de contribuir para a continuidade da história ou para a retórica de um argumento, de motivos unicamente racionais. A organização é fincada menos em motivos exteriores, objetivos, que na legitimação do olhar do artista e na construção de um ritmo coordenado pela projeção de uma sensação – para Amiel, o conjunto entre inteligência e afetividade –, em vez da representação.

Complementar àquele ritmo, o elemento que dará a tônica da montagem por correspondências é a rima audiovisual. Amiel cita os ecos existentes entre os planos, as similitudes que unem dois momentos separados, distantes, aparentemente diferentes. A rima se situa nas repetições em intervalos, sentimentos que pulsam novamente pela reprise, pela retomada distante de um mesmo gesto, de um olhar dirigido a um, depois a outro elemento situado em um momento posterior da narrativa. Mesmo partindo e enfatizando o imagético (visual), o autor inclui a possibilidade de ecos operados pelo som – o que vemos ser totalmente possível e realizado de forma inovadora e complexa no trabalho de Marker.

Ao discutir a falta de cronologia e a descontinuidade típicas dos ensaios fílmicos, Blümlinger (2004) identifica uma coerência estrutural que, a nosso ver, é próxima à montagem de correspondências. A autora fala em sistemas de organização pautados sobre relações de alusão, repetição, oposição e correspondência entre elementos

homólogos. Acrescentaríamos ao pensamento da teórica o fato de que os elementos só se tornam ou são percebidos como homólogos ou isomorfos ⁶² a partir do trabalho de montagem, ou seja, a montagem desvela semelhanças que um autor/ diretor vê entre as imagens sonoras e visuais.

Pensar nas rimas audiovisuais contribui para compreender o esquema de repetições em *Sans Soleil* e suas finalidades. Por meio delas, Krasna evidencia os fragmentos comuns, as interseções e correspondências entre África e Ásia. Nos mercados africanos, o personagem filma os rostos das mulheres e busca a igualdade do olhar. As feições femininas pontuam, também, as idas ao Japão. Durante o festival *Awa Odori*, a câmera geralmente enquadra as mulheres por meio de *closes*, preterindo os homens e destinando-os a planos gerais ou simplesmente à ausência. Não se trata de uma mera coincidência. A recorrência e o interesse por rostos femininos têm uma explicação pessoal para Marker. Em *Immemory*, o diretor escreve sobre o fascínio que um *close* da atriz Simone Genevois, em *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (1928, de Marc de Gastyne) provocou nele; daquele momento em diante, o cinema e a mulher se tornaram intrínsecos:

Esta é a imagem que ensinou a uma criança de sete anos como um rosto preenchendo a tela era imediatamente a coisa mais preciosa no mundo, algo que retorna sem cessar, que se combina a todos os outros instantes da vida, que dizer o nome e descrever os traços se tornava a mais necessária e deliciosa ocupação – em uma palavra, isto era o amor. A decodificação de seus sintomas bizarros vem mais tarde, no mesmo tempo da descoberta do cinema, apesar de que, para esta criança já adulta, o cinema e a mulher permanecem como duas noções absolutamente inseparáveis, um filme sem mulher é tão incompreensível como uma ópera sem música. ⁶³

As rimas visuais promovidas pelos *closes* dos rostos femininos ilustram um dos elementos passíveis de reparar o afastamento entre Japão e África, em *Sem Sol*. Poderíamos citar, ainda, os ecos do carnaval de Guiné-Bissau, que se fazem notar no festival *Awa Odori* e nos demais rituais que perpassam o filme. As manifestações

⁶² Segundo Haroldo de Campos (apud TÁPIA: 2007), a isomorfia é a capacidade dois corpos diferentes de substituírem-se mutuamente, pela analogia de estrutura e constituição que compartilham.

⁶³ No original: “*C’est cette image qui apprit à un enfant de sept ans comment un visage emplissant l’écran était d’un coup la chose la plus précieuse au monde, quelque chose qui revenait sans cesse, qui se mêlait à tous les instants de la vie, dont se dire le nom et se décrire les traits devenait la plus nécessaire et la plus délicieuse occupation – en un mot ce que c’était que l’amour. Le déchiffrement de ces symptômes bizarres vint plus tard, en même temps que la découverte du cinéma, si bien que pour cet enfant devenu grand, le cinéma et la femme sont restés deux notions absolument inséparables, et qu’un film sans femme lui est toujours aussi incompréhensible qu’un opéra sans musique.*” (tradução nossa)

ritualísticas possuem suas respectivas motivações e justificativas culturais, podendo ser tratadas separadamente, em suas especificidades. Apesar disso, também mantêm pontos de interseção, como discutiremos no segundo capítulo deste trabalho.

Seguindo uma modelação que valoriza as similitudes em detrimento dos contrastes, Amiel (2010) define a montagem de correspondências pelos ecos formais colocados em valor através da montagem à distância que gera efeitos sensíveis, criando laços de significação. Relativas à forma, as rimas audiovisuais contribuem para a inteligibilidade, são pistas para a reflexão acerca das informações trazidas. Os ecos põem em evidência algo mais que uma semelhança visual ou sonora: apresentam situações que necessitam ser pensadas.

Por meio de uma noção próxima à de montagem de correspondências, Barbara Lemaître (2006) pauta seu entendimento das amarrações entre países, culturas, imagens e sons de *Sem Sol*. A autora utiliza o conceito de *raccord de souvenir*,⁶⁴ uma costura mediada pela lembrança. Em vez do tradicional *raccord*, que liga os planos a partir de uma relação de continuidade de movimento ou através da direção do olhar do personagem, o *raccord de souvenir* permite:

[...] transpor a distância entre dois motivos, duas imagens, dois tempos, dois espaços, dois pontos de vista ou ainda dois acontecimentos em princípio distantes ou desconectados radicalmente. Ele pode ser induzido por um comentário ou um parentesco visual, e é mais ou menos explícito. Assim, qualquer coisa em um rosto japonês, um olhar particular, pode evocar, chamar ou lembrar outro olhar que aparece sobre um rosto africano. A compreensão deste *raccord* – que, apesar de tudo, é um *raccord* – produz (implica, também) uma confrontação com o imaginário daquele que o produz. Apenas, de fato, a passagem através de uma rede de imagens intermediárias, por vezes visíveis ou atualizadas (é preciso então considerar o *raccord* entre planos não consecutivos), por vezes virtuais e sugeridos (nestes casos, é preciso imaginar ou restabelecer o que é ausente entre os planos), permite compreender o laço entre os dados visuais e sonoros comparados. O *raccord de souvenir* descobre o imaginário não apenas como possibilidade para o indivíduo ser visto como interlocutor, mas como instrumento de ligação de elementos heterogêneos.⁶⁵ (grifo nosso)

⁶⁴ O termo aparece entre as cartas enviadas por Krasna, numa sequência de dois planos subjetivos consecutivos: o primeiro de uma caminhada sobre solo vulcânico, o segundo de uma caminhada por uma estrada holandesa. O personagem diz: “*Maintenant pourquoi cette coupe dans le temps, ce raccord de souvenirs ?*” (Agora, por que este corte no tempo, este *raccord de souvenir*?).

⁶⁵ No original: “ [...] franchir l'écart entre deux motifs, deux images, deux temps, deux espaces, deux points de vue ou encore deux événements, en principe éloignés ou déconnectés radicalement. Il peut être induit par un commentaire ou une parenté visuelle et il est plus ou moins explicite. Ainsi, quelque chose dans un visage japonais, un regard particulier, peut évoquer, appeler ou rappeler un autre regard, apparu sur un visage africain. La compréhension de ce raccordi – de ce qui malgré tout fait raccord –

O *raccord* sugerido por Lemaître pode acontecer entre elementos visíveis e não consecutivos, tal qual a montagem de correspondências. Porém, torna mais clara a incorporação do parentesco entre elementos virtuais, não visíveis, latentes. Parte-se de uma imagem dada para se deparar com um elemento oculto, ausente. Muitas vezes, é o som quem coordena o resgate ou a emergência desses significados latentes. Evoca momentos do passado e circe situações vivenciadas pelo protagonista de maneira autônoma, mas que, ao se tornarem suas recordações, são aproximadas e interligadas pela rememoração. A dimensão sonora (e a visual pode fazer o mesmo efeito) do filme imita o mecanismo da memória, por meio do qual uma lembrança surge durante a percepção, misturando as experiências passadas aos dados imediatos dos sentidos. Um exemplo dessa atuação mnemônica do som são as significações, as recordações, que o comentário desperta ou retira das imagens.

Enquanto está numa barca, quando volta de Hokkaido, ilha situada no norte do Japão, Krasna filma pessoas dormindo sobre os bancos. A narradora lê a carta do cinegrafista, que diz: “A espera, a imobilidade, o sono perdido, trazem-me de volta uma guerra passada ou futura: trens noturnos, alarmes, abrigos atômicos, fragmentos de guerra encaixados na vida corrente” (*SANS SOLEIL*). As imagens gravadas, percebidas pelo protagonista como sua memória, despertam outras lembranças (as de uma guerra) que emanam pelo comentário. O mesmo trecho é pontuado por sons abafados, ecos que remetem a um lugar subterrâneo, como os abrigos atômicos citados pelas missivas. Difícil desvencilhar o Japão descoberto e inventado pelo olhar de Krasna do país que teve suas principais cidades e indústrias devastadas na Segunda Guerra Mundial, e ficou marcado pelos ataques nucleares às cidades de Hiroshima e Nagasaki.

Imagens extrafílmicas também emanam da trilha musical. Uma das perambulações de Krasna por Tóquio o leva a um pequeno bar⁶⁶ na região de Shinjuku. A sequência é acompanhada por uma das músicas que compõem a trilha musical de *La jetée*, a melodia *Girl Theme*, do compositor inglês Trevor Duncan. A referência é explicada em *Tokyo-Ga*, de Wim Wenders: o bar é homônimo ao curta-metragem de

engendre (implique, tout aussi bien) une confrontation avec l'imaginaire de celui qui le produit. Seul, en effet, le passage au travers d'un réseau d'images intermédiaires, tantôt virtuelles et suggérées (là, il faut imaginer ou rétablir ce qui est absent entre les plans), permet de comprendre le lien entre les données visuelles et sonores comparées. Le raccord de souvenir découvre l'imaginaire, non plus seulement comme possibilité pour individu de se prendre comme interlocuteur, mais comme intrument de liaison d'éléments hétérogènes”. (tradução nossa).

⁶⁶ O bar foi recriado na *Ilha Ouvroir*, um espaço existente no *Second Life* (plataforma virtual que simula o mundo real).

Marker. Podemos justificar o uso da melodia como um *raccord de souvenir* que funciona na forma de citação, a importação de uma canção ou texto musical de um filme por outro (KASSABIAN: 2001).⁶⁷

A *Girl Theme* aparece uma segunda vez. Antes de atentarmos para o seu porquê, é importante frisar que, em *La Jetée*, a música se manifesta na figura de um *leitmotiv*, “um tema ou ideia musical consistentemente associado a um personagem, um lugar ou um objeto, certa situação ou ideia recorrente do enredo” (APPEL AND DANIEL apud KASSABIAN: op.cit., p.50).⁶⁸ Vinculamos sua presença ao encontro dos protagonistas em um parque de sequoias, em Paris, pois é o momento em que a melodia se faz notável. A cena, como mencionado em outro ponto deste trabalho, é uma alusão ao passeio de Scottie e Madeleine ao parque *Muir Woods*, em *Vertigo*.

A segunda aparição da melodia de Trevor Duncan, em *Sans Soleil*, acontece durante a viagem de Krasna por São Francisco. Diferentemente da primeira vez, a música deixa de ser apenas uma citação para se tornar uma alusão. O termo diz respeito a um tipo particular de citação que evoca outra narrativa (KASSABIAN: op.cit.), criando um diálogo intertextual que suplanta a mera referência e cria um engaste entre a obra que menciona e a que é mencionada. O retorno da *Girl Theme* acontece um pouco antes das filmagens de Krasna no parque de sequoias *Muir Woods* – sequência que intercala imagens feitas pelo cinegrafista com fotogramas de *Vertigo* concernentes à visita de Scottie e Madeleine ao local. A música de Trevor Duncan é usada em sua especificidade de *leitmotiv* que designa o encontro do casal de protagonistas de *La Jetée* no parque de sequoias parisiense, onde apontam para a espiral localizada na superfície de uma das árvores e repetem a cena do filme de Hitchcock.

Se a remissão a *Vertigo* é explícita em *Sans Soleil*, o resgate a *La Jetée* só acontece através da trilha musical e de uma breve menção das cartas.⁶⁹ Projeta-se sobre o espectador uma imagem não visível, mas sugerida, pelo som, de um terceiro filme que irá compor, com os outros dois, uma tríade sobre homens (Krasna, Scottie e o protagonista de *La jetée*) sensíveis à espiral do tempo e à permanência em imagens-lembranças. A banda sonora evoca, portanto, os *raccords de souvenir* e envia o

⁶⁷ Os estudos de Kassabian que utilizamos são direcionados à narrativa clássica hollywoodiana. Os conceitos (de ‘citação’ e de ‘alusão’) desenvolvidos pela autora, no entanto, são adaptáveis a outros tipos de narrativa.

⁶⁸ No original: “*a short theme or musical idea consistently associated with a character, a place or a object, a certain situation or recurrent idea of the plot... These motifs are used, not as rigidly fixed melodies, but in a very flexible manner...*”. (tradução nossa)

⁶⁹ Vide nota 32.

espectador e o narrador a outros tempos, uma mistura de épocas que constitui a paisagem interior de Sandor Krasna.

Trazer à luz elementos recônditos não é uma capacidade restrita ao som. O choque entre imagens consecutivas ou distantes – mas unidas pela correspondência – pode, igualmente, prover camadas de significação até então ausentes ou latentes. Algumas vezes, como nas sequências dos rostos das mulheres, a motivação pode ser referente ao universo afetivo e pessoal do cineasta, noutras, porém, demanda o conhecimento de contextos históricos, políticos e sociais que, sob as mãos de Marker, serão interligados.

70

Nosso percurso até aqui teve por objetivo adentrar no território de um complexo fílmico baseado não mais no visual ou no sonoro, mas no sistema de interação e correspondências destes dois níveis. Sistema fundamentado no que Deleuze (apud BLÜMLINGER: 2004) considera uma terceira realidade, composta por imagens mentais, figuras de pensamento que desafiam os sistemas de percepção convencionais e incitam o espectador a confrontar a visão e a audição sobrepostas, coincidentes, disjuntivas e distanciadas – deslocadas e/ou condensadas, para usar a terminologia freudiana. Por meio da análise desse mecanismo, nosso intuito foi demonstrar como *Sans Soleil* constrói uma nova legibilidade das imagens.

Pelo horizonte de nossas reflexões até aqui, consideramos oportuno retornar e, agora, reforçar, a diferenciação de Moure (2004) entre os cinemas documental e ensaísta, citada no início deste tópico. Ao afirmar que a reflexão do documentário repousa sobre uma relação quase natural com a realidade dada, o pesquisador está em conformidade com o que Gauthier (2011) estabelece ser uma das escolhas envolvidas naquele gênero: a de respeitar o real. Isso não implica em submissão, mas em uma anterioridade do real, que será arranjado e modelado de acordo com as necessidades e intenções do realizador, dando origem a uma organização interna do filme ligada ao referente.

A proposta do ensaio, por sua vez, situa-se na viabilidade da matéria audiovisual em transparecer os rastros processuais de um pensamento, permitindo divisar o modo de refletir do autor. O filme parte menos da realidade que da visão do ensaísta. Gauthier (2011) chama a atenção para esse ponto ao se referir à lógica de *Sans Soleil*, às conexões arbitrárias estabelecidas, isto é, à estruturação livre, centrada sobre o realizador. O formato ensaístico permite que, no âmbito de correlações imagéticas e

⁷⁰ Vamos nos ater sobre isso na segunda parte da dissertação.

sonoras, entreveja-se o próprio pensamento (e incluso a memória) do realizador, em sua liberdade, descontinuidade, falhas e esquecimentos. Acessa-se não mais a realidade, mas o percurso perceptivo-criativo em direção a essa realidade. Pensamento e linguagem se tornam um só.

***Sans Soleil*: movimento e ficção da memória**

No final da década de 1940, Alexander Astruc (2009)⁷¹ discutiu a hipótese de uma estrutura fílmica, conjugada à liberdade da consciência reflexiva, capaz de expressar pensamentos, por mais abstratos que fossem, ou traduzir obsessões exatamente como fazem os ensaios escritos ou romances. Baseando-se na influência literária, o autor agregou tais filmes sob a noção de “câmera-caneta” (*caméra-stylo*). O conceito versa sobre o uso da linguagem audiovisual como meio hábil para escrever sobre os significados do mundo e aderir a um modelo de expressão tão flexível e sutil como a linguagem escrita.

Astruc antecipou traços do comportamento ensaístico no cinema, principalmente a mudança de uma reflexão *com* imagens para um processo de reflexão *nas* imagens (CATALÁ: 2005). Recorrer a tais matizes do ensaio parece ser uma escolha de Chris Marker a fim de transformar a estrutura audiovisual numa encenação de processos interiores, conscientes e inconscientes, de seu heterônimo Sandor Krasna (e de outros personagens ou *personas* que o compõem e expressam). *Sem Sol* usa a câmera-caneta do realizador para escrever sobre e por meio (metaforicamente) da rememoração, da forma como lembramos e associamos dados. Isso leva autores como Lambert (2008) a descrever o filme como *mise en scène d'une psyché*, a encenação dos mecanismos associativos e constitutivos do mundo interior.

A relação entre o filme-ensaio e a rememoração remete aos dispositivos da Idade Média relacionados à Arte da Memória. Catalá (2005) cita a pesquisadora Mary Carruthers para mencionar a prática de meditação monástica composta por imagens mentais, um dispositivo de reflexão baseado na memória, que é convertida em técnica (ou arte) com a capacidade não só de reproduzir algo. A memória atua como matriz de um exercício reminiscente que embaralha e justapõe elementos armazenados em um esquema mnemônico cujo acesso é aleatório, funciona como uma biblioteca de

⁷¹ O texto que citamos foi originalmente publicado sob o título “*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*”, na *L'Écran français*, nº 144, em 30 de março de 1948.

imagens mentais erguida, ao longo da vida, com a intenção expressa de ser usada inventivamente.

Catalá recobra a meditação monástica a fim de tentar compreender sua possível similaridade com o filme-ensaio, no que concerne ao trabalho que ambos efetuam com o intuito de processar o vivido e transformá-lo em uma experiência viva e atual. Os monges medievais realizavam, através da memória, uma reflexão em que o pensamento era moldado a partir de uma prática de gestão mental das imagens mnemônicas. Com o cinema de inflexão ensaística, o que antes era um processo mental “se converteu em um trabalho material: a memória foi objetivada em imagem e o cineasta pode manipulá-la através de uma hermenêutica basicamente visual”⁷² (CATALÁ: 2005, p.133) e, vale destacar, sonora. É no mesmo sentido que Sandor Krasna percebe a questão, concretiza-a e a expõe. Em uma das cartas, escreve que não entende como o homem fazia para se recordar antes do advento da fotografia e do filme. Chega a afirmar que suas memórias se confundem com suas imagens.

Deparamo-nos então com a definição de Jacques Rancière (2006) sobre a ficção da memória. Ficção não no sentido de histórias inventadas ou mentiras que se opõem à realidade. O filósofo emprega a palavra em referência ao termo do qual deriva: “*fingere*”, cujo significado não é “fingir”, mas “forjar”. A ficção é pensada por Rancière como a arte de construir um sistema de ações representadas, relacionando formas e signos coerentes. O que Marker faz em *Sem Sol* é justamente essa criação de um sistema de signos que forja, encena os mecanismos de associação da memória ao pensamento e à linguagem a partir da liberdade que a estrutura ensaística permite no que diz respeito à seleção e organização de signos e à construção de significações transversais.

Por meio das redes intertextuais, aproximamo-nos de algumas questões do universo markeriano. Seu envolvimento com a produção de Giraudoux e os reflexos da *mise en abyme* lançaram uma primeira luz à sua visão da interpenetração do real pelo imaginário. Ficaram em evidência as fissuras, as frestas pelas quais se tornou possível vislumbrar mundos múltiplos, para além da fronteira que acreditamos uma. Os heterônimos de Marker nos colocaram defronte o outro lado, dando-nos acesso a uma visão interior capaz de selecionar e *enumerar* as coisas não por valores prefixados, mas

⁷² No original: “*se ha convertido en un trabajo material: la memoria se ha objetivado en la imagen y el cineasta puede manipularla a través de una hermenéutica básicamente visual*”. (tradução nossa) Apesar de se referir ao visual, o autor complementa, em uma nota de rodapé, o quanto o filme-ensaio deve ao som, sendo uma forma *audiovisual*. A importância dada à imagem é justificada pela falta de ferramentas que o teórico dispõe para discutir o domínio do sonoro.

segundo uma balança pessoal. Levados a identificar a origem deste lado além da fronteira, deparamo-nos com o conteúdo das cartas sobre a lembrança, o tempo e a efemeridade das coisas. Adentramos no domínio de *Vertigo*, em suas correspondências com *Sans Soleil*, para entendermos a recordação, a imagem e o som como relicários e, simultaneamente, marcas de uma memória em constante redefinição. A incorporação do modelo ensaístico colocou-nos diante da impressão do pensamento e da memória nas imagens audiovisuais, efetuado por Marker. Este modelo, esta ficção da memória e do pensamento, conduz a uma ordem de compreensão das imagens audiovisuais passível de ser situada no entre dois, na passagem. As significações perdem a fixidez para flutuarem e se dispersarem ao longo do filme, deixando-se apreender somente pela participação do espectador, intimado a organizar os fragmentos audiovisuais, criar sua própria montagem e, recorrer, ele também, à sua memória e subjetividade.

II. História e espiritualidade: a ferida do tempo

Por meio das cartas e da visão que temos das imagens, Marker salienta sua predisposição pelos fragmentos do cotidiano, momentos banais com que se depara durante suas viagens pelo mundo. Aliadas a esta preferência, o uso da primeira pessoa do singular e a ênfase sobre o olhar do protagonista como elemento organizador do discurso podem projetar sobre *Sans Soleil* a figura enganosa de um diário fílmico centrado unicamente nas apreensões da experiência individual. Enganosa porque Krasna intercala a intimidade de sua vida particular com o alcance dos fenômenos históricos e culturais referentes aos lugares que visitou.

Assim, nos deteremos agora sobre o cruzamento descrito acima, a saber, o de uma história privada, pessoal, situada no âmbito restrito e imediato que circunda o sujeito, com uma história caracterizada pelos eventos de longa duração e de grandes escalas, pertencentes ao nível das nações, regiões e continentes. O ensaio fílmico de Chris Marker constitui uma narrativa que reestabelece a ligação entre o privado e o público, o individual e o coletivo, o afetivo e o político. O modelo adotado dialoga com uma forma de escritura da história na qual os eventos sociais são ligados à experiência e as lembranças do sujeito.

A tessitura entre história e memória é comum na obra de Chris Marker. O olhar dirigido pelo diretor às duas instâncias suplanta o ato de coletar evidências do passado e percorrê-las passivamente pelo cinema ou pelo vídeo, como se fizesse destes meios museus ou arquivos fixos. Excede, também, o uso do audiovisual para reconstituir ou tentar dar conta da possível totalidade de um acontecimento. *Sans Soleil*, *La Jetée*, *Le fond de l'air est rouge*, *Level 5*, *Le souvenir d'un avenir* e outros filmes seus que revisitam capítulos da história demonstram uma tendência do diretor em fugir ao que Walter Benjamin (apud GAGNEBIN: 2009) qualifica de ideal historicista e burguês, da ciência da história, de tentar fornecer uma descrição exata e exaustiva do passado.

No lugar de encerrar os acontecimentos a partir da reconstituição ou da exposição descritiva, Benjamin (1994, p.224) propõe uma articulação histórica do passado que não “significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo’”. Recusa-se a possibilidade de uma escritura ou mesmo da reprodução objetiva dos eventos decorridos.

A postura de Benjamin vai de encontro ao paradigma positivista, fundado sobre a ideia de que a atividade do historiador deve ser balizada por uma neutralidade próxima à dos profissionais das ciências naturais. Por este viés, a análise e a escritura da história não podem ser impregnadas pelo sujeito que as realiza, sendo fundamental a

manutenção de um distanciamento em relação aos objetos e aos documentos com os quais trabalha.

Para Le Goff (2003), a compreensão da escola histórica positivista do fim do século XIX e início do século XX se ampara no emprego de documentos⁷³ como provas, fontes concretas sobre o passado. Evita-se o presente do historiador e a relação desse presente com o passado. O positivismo permanece em uma busca que tem por finalidade a objetividade do relato histórico. O testemunho e a memória pessoais são relegados à categoria de fontes imprecisas.

Em correspondência com Benjamin e na contramão do paradigma positivista, Chris Marker opta por uma narrativa da história ciente da impossibilidade de abrangência total dos eventos. Desde a estrutura, *Sans Soleil* repele essa possível intenção de reproduzir integral ou objetivamente os temas históricos e políticos retratados. Assim, somos levados a pensar a partir de determinadas características que obstruem o “efeito de real” e minam a possibilidade do filme funcionar como mediação neutra com a realidade e com o passado, tais quais a montagem descontínua e fragmentada e a baixa *fidelidade* do som em relação às imagens.

A escrita da história no filme também incorpora outro ponto caro a Benjamin. Gagnebin (2009) nos explica que o filósofo alemão denuncia a cumplicidade entre o paradigma positivista e um discurso pretensamente universal e nivelador que, sob a aparência de exatidão científica, considera-se a “história verdadeira” e, portanto, a única possível. Próximo a Marx, que estabelece que a ideologia mais influente é a ideologia da classe dominante, Benjamin atenta para o vínculo que esta “história verdadeira” mantém com interesses precisos daqueles que a escrevem. Como veremos adiante, isso culmina na ideia de duas histórias: a dos vencedores e a dos vencidos – divisão que, cremos, é seguida em *Sans Soleil*.

Chris Marker, nesta e em outras obras, atenta para os continentes africano e asiático. É em torno dessas viagens que se percebe sua aproximação com determinado *modus* de escrever e interpretar os fenômenos históricos.

Japão e África: a cicatriz da história

O primeiro capítulo desta pesquisa apresentou o *raccord de souvenir*, a montagem por correspondências e outros procedimentos narrativos que compõem o olhar

⁷³ Retomaremos, posteriormente, a noção de 'documento'.

ensaístico do cineasta de *Sans Soleil*. Acreditamos que, ao lado destes recursos, a coerência interna da narrativa é tecida por justificativas históricas. Dentro desta chave, Japão, Cabo Verde e Guiné-Bissau são interligados por meio de algo em comum: a cicatriz deixada pela história, o trauma advindo de eventos que macularam suas organizações político-econômico-sociais e culturais ao longo do século XX. No decorrer deste tópico, discutiremos tais acontecimentos, a fim de entender a maneira como são retomados pelo filme e as isomorfias que passam a ter entre si, sob o viés do diretor.

Durante a viagem pelo Oriente, Sandor Krasna visita o arquipélago de Okinawa. A primeira imagem (no mercado de Itoman) é acompanhada por uma transmissão de rádio em que um apresentador de língua inglesa discorre sobre a região. Sobreposta à locução, a voz *off* de Florence Delay comenta a ocupação de uma colina da ilha pela infantaria norte-americana, em 15 de maio de 1945, durante a Segunda Guerra Mundial. A alusão diz respeito ao enfrentamento entre os exércitos estadunidense e japonês em Okinawa. O episódio foi um dos mais trágicos da guerra e resultou na morte de um terço da população da ilha, sendo a maior parte relativa a suicídios coletivos de civis. Krasna faz uma breve remissão ao assunto:

A ruptura da história foi violenta demais. Eu a senti, no alto da colina, como eu sentira perto da fossa, onde 200 moças se suicidaram com granadas, em 1945, para não caírem vivas nas mãos dos americanos (*SANS SOLEIL*).

O comentário se concatena às reflexões de *Level 5*, no qual Marler aborda aquela batalha mais detidamente. Por meio de entrevistas de sobreviventes, análise de arquivos e uma viagem pelo arquipélago, aquele filme discute as marcas deixadas pelo conflito e as dificuldades de se representar a dimensão de uma tragédia como a de Okinawa.

Um dos pontos debatidos por *Level 5* é o da ordem de não rendição proposta pelo Exército Imperial japonês: na impossibilidade de combater os soldados norte-americanos, a população deveria optar pelo suicídio. Sob esta lógica, o exército japonês entregava duas granadas à população, uma para atirar no inimigo e outra para ser usada em si mesma. Na falta de explosivos, alguns civis se jogavam em precipícios ou usavam objetos diversos para se matarem.

Sobrevivente da batalha, o padre Shigeaki Kinjo relata que o Exército Imperial amedrontava a população da ilha com histórias sobre a tortura infringida pelas tropas

estadunidenses aos inimigos capturados, tais quais: cortar dedos, nariz e orelhas, passar por cima dos corpos com os tanques de guerra e estuprar as mulheres. Impregnada por esses relatos, a população preferia se matar ou morrer pelas mãos de conhecidos. Abaixo, transcrevemos um trecho do depoimento de Kinjo que, à época da batalha, era uma criança:

Um ancião do vilarejo, um líder, estava arrancando o galho de uma árvore. Eu o olhava intrigado. Então, em suas mãos, o galho se tornou uma arma. Como se estivesse tendo um ataque, ele começou a bater e tirar a vida de sua esposa e os filhos que tanto amava, usando apenas isto, um pedaço de pau. Foi terrivelmente chocante, mas, telepaticamente, todos nós pensávamos que era a coisa a ser feita... E outros começaram a matar as pessoas que mais amavam. Começaram com as crianças, as pessoas fracas e velhas, com aqueles que não tinham a força para tirar suas próprias vidas. Assim, maridos matavam as esposas, pais matavam os filhos, irmãos matavam irmãs. Os matavam porque os amavam. Tal foi a tragédia destes suicídios em massa. Foi uma verdadeira carnificina e, as águas dos rios, onde jogaram os corpos indiscriminadamente, tornaram-se rios de sangue. Quanto à minha família, meu irmão, que era dois anos mais velho, e eu, levantamos, pela primeira vez, as mãos contra a mãe que nos fizera nascer. Aos 19 anos, meu irmão não parava de gemer. Ele sofreu tanto. Meu pai saiu para a morte. Nós também matamos nosso irmão mais novo e nossa irmã. (LEVEL 5)

Os contornos desoladores que envolveram Okinawa durante a Segunda Guerra Mundial foram agravados por outros acontecimentos. Junto à menção feita ao suicídio de civis – que, como visto, Chris Marker retoma em *Level 5* – a passagem de *Sans Soleil* pela ilha aborda a atuação dos camicases, militares da aviação japonesa responsáveis por ataques suicidas. Com os aviões repletos de explosivos, os pilotos se lançavam em direção ao inimigo, sacrificando suas vidas.

A partir de *Sans Soleil*, *Level 5* e outras produções de Marker, somos levados a pensar que o suicídio dos japoneses, civis e militares, durante a II Guerra, foi menos um ato isolado que o desdobramento de um *pathos* indissociável da história e da cultura do Japão. O diretor francês demonstra com recorrência em sua obra que, sob um manto de aparências, o país mantém em sua história secular uma familiaridade com a violência e o horror.

De um lado, a sociedade japonesa é caracterizada por Marker pela sensibilidade, mesura e serenidade dos cidadãos para com o seu entorno. *Sans Soleil* ilustra isso ao expor a relação daquele povo com a natureza (templos dedicados a gatos, estátuas para cachorros) e mesmo o respeito aos mortos e ao *sagrado*, através da execução de orações

e outros rituais. Traços similares são evocados no foto-livro *Le Dépays*, no qual o diretor fala sobre a “polidez japonesa” expressa nos mínimos hábitos do dia a dia, como orientar um estrangeiro perdido do destino visado e, mesmo depois disso, acompanhar disfarçadamente o forasteiro para saber se chegará bem ao local.

Do outro lado, ao revés, aquela mesma sociedade aparece como maculada pelo signo da violência. O primeiro filme de Marker dedicado ao Japão, *Le mystère Koumiko*, reproduz uma pesquisa que aponta as qualidades e defeitos da população japonesa. Entre as deficiências, é mencionada a crueldade. No trecho em que a narração discursa sobre o assunto, o filme mostra fotos de mulheres japonesas sendo torturadas, amarradas e com semblantes de dor. *Sans Soleil* tem uma sequência similar. Quando Krasna está diante da TV, a tela do aparelho apresenta *frames* de filmes com cadáveres, indivíduos sendo maltratados, agredidos, feridos e outras manifestações de violência, enquanto a banda sonora reproduz ecos de gritos de dor.

Marker (1982, p.53) continua a refletir sobre esta espécie de aberração e de contraste em *Le Dépays*, quando escreve sobre filmes japoneses baseados em histórias de vingança cujas consequências se estendem tanto a culpados quanto a inocentes:

Uma vez que a violência é solta, a desordem está por todos os lugares, ela não pode se satisfazer com uma elementar lei de talião, morto por morto: toda ideia de justiça, de reparação, é ridícula; a violência só se fechará tragando a si mesma, como um vulcão.⁷⁴

Sobre os enredos e crônicas de samurais, o diretor diz sempre enxergar aqueles guerreiros como profundamente aflitos, trucidados e desolados. “Como se os japoneses nascessem amargurados, sabendo tudo sobre a violência, sobre o mundo e sobre a morte, tendo apenas uma vida para se desculpar de tantas imperfeições” (MARKER: op.cit., p.54). Uma passagem similar é dita em *Sem Sol*:

Os filmes de terror japoneses têm a beleza suspeita de alguns cadáveres. Fica-se, às vezes, pasmo de tanta crueldade. *Procura-se a fonte na longa intimidade com o sofrimento*, que exige que até a dor seja enfeitada (*SANS SOLEIL*). (grifo nosso)

⁷⁴ No original: « *La violence une fois lâchée, le désordre est partout, il ne peut pas se satisfaire d'une élémentaire loi du talion, meurtre pour meurtre, toute idée de justice, de réparation est dérisoire, la violence ne s'achèvera qu'en s'engloutissant elle-même, comme un volcan.* » (tradução nossa)

Interpretamos as afirmações supracitadas de *Le Dépays* e de *Sans Soleil* dentro do que anteriormente dissemos ser o *pathos*, a condição de dor, como se a violência e o horror estivessem incrustados no âmago dos japoneses. É sobre tal estigma – encoberto e invisível sob o tecido da polidez e de outros matizes – que, a nosso ver, *Sans Soleil* (e a obra de Marker) situa o Japão. Nesta conjectura, a II Guerra, evidenciada com a passagem sobre Okinawa, seria a representação atual máxima da violência e da cicatriz legada ao país pelo século XX – recordemos que, no mesmo período, houve os ataques a Hiroshima e Nagasaki com a bomba atômica.⁷⁵

O Japão de *Sem Sol* – assim como as regiões africanas apontadas – é indissociável da geração que nasceu e cresceu no contexto do pós-Segunda Guerra. Mesmo que indiretamente, nota-se o espólio do conflito nas regiões visitadas. Krasna relaciona o fim dos rituais em Okinawa à “ruptura da história”, aos suicídios coletivos. As imagens e os sons captados em Tóquio ressaltam a tecnologia, a eletrônica e outros símbolos de uma metrópole desenvolvida. Como se sabe, porém, a capital só adquiriu tal fisionomia ao ser reconstruída, sob a hoste capitalista multinacional, após os bombardeios que sofreu durante o conflito mundial.

Ao pensar no Japão do desenvolvimento tecnológico e industrial, é preciso voltar no tempo, lembrar que todo presente deve a um passado. Nas palavras de Benjamin (1994, p.225): “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie.” Ou, como diria o filósofo Paul Ricoeur (2007), a experiência histórica mostra que a glória de uns é a humilhação de outros. O Japão contemporâneo foi alicerçado sobre o fantasma da guerra, da dominação e dos mortos, seu presente celebra as riquezas conseguidas a partir da execração de seu passado.

As maravilhas do denominado “milagre econômico japonês” só foram viáveis a partir de uma série de concessões. Uma delas foi a entrada de capital internacional, incluindo o de países que, durante a guerra, devastaram o Japão, como os Estados Unidos. Acompanhada da abertura financeira, o país asiático ficou exposto à importação de produtos e do modo de vida ocidental.⁷⁶ Outro aspecto pernicioso do milagre econômico, desta *glória* vivenciada pelo país, foi a sua dependência do sacrifício da população, principalmente da classe operária japonesa, forçada a abrir mão de direitos e benefícios em prol do crescimento nacional. Entre as políticas adotadas neste período da

⁷⁵ E nos perguntamos se Marker não estará, ali, questionando a violência como incrustada, ou como algo passível de ser incrustado, na humanidade, de maneira geral.

⁷⁶ Sobre isso, *Le mystere Koumiko* fala do aumento no número de japoneses que realizam cirurgia plástica a fim de mudar o formato dos olhos, adequando-os a um padrão ocidental.

reestruturação no pós-guerra, houve o enfraquecimento das entidades sindicais a fim de desarticular o movimento trabalhista e impedir interferências, como greves, no processo de produção das empresas. Sem uma representação legal, os operários sofreram com manobras empresariais, tal qual a aposentadoria antecipada forçada (SATOSHI: 1985).

Partindo da hipótese de que o espectro da catástrofe, encarnado pela Segunda Guerra e suas consequências, circunda o olhar dirigido ao Japão por *Sans Soleil*, torna-se possível vislumbrar uma conexão histórica do país asiático com Cabo Verde e Guiné-Bissau – assim como se presencia pela montagem e pela narração. A natureza deste laço é baseada em um passado que compartilha o trauma, a ferida causada por acontecimentos históricos trágicos.⁷⁷

Antes de explorarmos como o filme estabelece uma escritura da história análoga – isomorfa – em torno das três regiões, realizaremos uma breve contextualização das lutas pela libertação de Cabo Verde e de Guiné-Bissau.

O recorte dado por *Sans Soleil* aos países africanos enfatiza a independência conquistada tardiamente⁷⁸ frente a Portugal e as difíceis condições de vida da população – consequência de um período de exploração colonial com o sistema político baseado no enriquecimento do colonizador, em detrimento à promoção de melhorias e desenvolvimento sociais (PAIGC: 1974).

A emancipação das colônias foi promovida pelo movimento nacionalista, encarnado na figura do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), fundado em 1956 por Amílcar Cabral e filiado a uma linha de pensamento com raízes marxistas. A proposta de libertação esbarrou na resistência de Portugal, disposto a manter o jugo colonial a qualquer custo. Diante de tal oposição, os rebeldes foram obrigados a recorrer à luta armada, iniciando a guerra civil em 1963.⁷⁹ Como salienta Évora (2001), não ocorreu conflito bélico no território de Cabo Verde. Houve, sim, contestação política oferecida pelos habitantes da ilha e a ida de cabo-verdianos para a Guiné, palco do enfrentamento contra o regime e o exército português.

A guerrilha travada na Guiné-Bissau foi fundamental para a independência de Cabo Verde, pois os protestos pacíficos do arquipélago não surtiram efeito contra

⁷⁷ Como veremos adiante, a ligação entre Guiné, Cabo Verde e Japão também está ancorada na preservação das culturas ancestrais.

⁷⁸ Portugal foi a última potência colonizadora a reconhecer a independência de suas colônias na África, que eram: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé. Antes, França e Inglaterra já haviam dado a emancipação política às regiões que subordinavam (ÉVORA: 2001).

⁷⁹ Cabe ressaltar que a autonomia política e a libertação nacional exigiram a luta armada em pelo menos três das cinco colônias portuguesas, a saber: Angola, Moçambique e Guiné-Bissau (*ibid.*).

Portugal. Sendo assim, a emancipação daquelas colônias se deu em conjunto, por um caráter binacional (ÉVORA: 2001). Uma das metas expressas pelo movimento de libertação era mesmo a de promover e sedimentar a *unidade africana* (PAIGC: 1974). O próprio Amílcar Cabral carregava no sangue essa mistura entre os dois povos, pois era guineense de ascendência cabo-verdiana. Em homenagem a este sonho que pontuou a luta daqueles países, Sandor Krasna, em *Sem Sol*, coloca uma música de Cabo Verde sobre as imagens de Guiné-Bissau.

Para além de seus ideais, a revolução pela independência também colecionou máculas. A violência física e psicológica da guerra anticolonial em Guiné-Bissau engendrou uma herança negativa à sociedade. A mobilização de milhares de camponeses, que subitamente foram armados e integrados à guerrilha, deixou vestígios sobre o imaginário coletivo da população (AMADO: 2005).

Sobre imagens de arquivo da guerrilha, e provavelmente tremidas pela câmera na mão, o heterônimo de Marker comenta o difícil estado da batalha:

Ouvi relatos de antigos guerrilheiros que lutaram em *condições desumanas* e lamentavam que soldados portugueses passassem pelo mesmo que eles passavam. Isso eu ouvi com muitas outras coisas, e dava vergonha de usar de modo frívolo, mesmo uma única vez, mesmo por desatenção, o termo guerrilha para designar um modo de fazer filmes (*SANS SOLEIL*). (grifo nosso)

Portugal reconheceu a independência das ex-colônias em momentos diferentes. A Guiné-Bissau se tornou livre em 1974, tendo como presidente Luís Cabral. Cabo Verde esperou até 1975 para que Aristides Pereira assumisse a presidência. Com ambos os governantes filiados ao PAIGC, o partido adquiriu o caráter de uma instituição binacional, ficando responsável pela estruturação política e administrativa dos Estados (ÉVORA: 2001). A partir de então, buscariam condições para efetivar o sonho do líder político Amílcar Cabral de unir os dois países.

As cartas lidas pela narradora de *Sem Sol* reconhecem os esforços dos guineenses e cabo-verdianos por mudanças sociopolíticas, sublinhando o fato de terem carregado consigo as dificuldades do período colonial e, apesar disso, conseguirem encampar uma revolução contra o regime português. Mas o empenho caiu por terra depois da tão esperada libertação, quando irromperam problemas de naturezas diversas, incluindo os contrastes ideológicos dentro do PAIGC e os abusos cometidos pelo regime monopartidário, entre outros fatores.

Deu-se a todos os líderes do Terceiro Mundo, após a independência, a mesma réplica. Agora começam os verdadeiros problemas. Cabral não teve tempo de dizê-la, foi morto antes. Mas os problemas começaram, continuaram, e continuam. São pouco excitantes para o romantismo revolucionário: trabalhar, produzir, distribuir, vencer o esgotamento que segue a guerra, as tentações do poder e do privilégio (*SANS SOLEIL*).

O conjunto de ideais que motivou a população daquelas colônias a buscar mudanças e melhorias, sendo a independência a primeira delas, sofreu um grande abalo em 1980. Em novembro daquele ano, o comandante João Bernardo “Nino” Vieira, um dos guerrilheiros do PAIGC que participou da libertação, liderou um golpe de Estado que depôs o então presidente guineense Luís Cabral. Além de trazer à tona os problemas internos do partido, a ação minou de vez a tentativa de união entre os dois países.

O presidente cabo-verdiano, Aristides Pereira, condenou o golpe e o avaliou como uma traição aos princípios do PAIGC. No mesmo ano, o Conselho Nacional do país se reuniu e proclamou a criação do Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV). A dissidência efetivou a separação com a Guiné-Bissau e iniciou uma nova página na história dos dois países, na qual cada um passou a seguir seu próprio caminho (FERNANDES: 2007).

Feito este breve balanço dos elementos que envolveram a luta conjunta pela independência dos dois países africanos, retornamos à afirmação feita no início deste tópico: a constante aproximação entre África e Japão, pela montagem e pela narração de *Sem Sol*, é sinal de uma ligação, buscada por Marker, no plano da história. O ensaio fílmico percorre o passado e a atualidade das duas regiões sob uma ótica comum, a ênfase em derrotas, episódios trágicos e atos de violência. A ligação também se deixa entrever a partir de expressões e descrições semelhantes que ora se referem ao Japão, ora aos países africanos – num espelhamento próximo ao que Marker encontra em *Vertigo*.

Durante a viagem a Okinawa, o tema do suicídio coletivo é introduzido pela narração como uma *cassure de l’histoire*.⁸⁰ Termo parecido é dito no momento em que o filme trata do golpe de Estado responsável por fulminar o projeto de união entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, quando a voz *off* menciona uma *déchirure de l’histoire*.⁸¹ A nosso ver, as palavras *cassure* e *déchirure* são usadas com intenções próximas. No

⁸⁰ Rachadura ou ruptura da História. (tradução nossa)

⁸¹ Fenda ou ferida da História. (tradução nossa)

contexto em que surgem, ambas vinculam a história a uma perturbação, um dano – cicatriz – que ficará marcado permanentemente na cultura e vida daqueles países.

Outra similaridade é verificada entre a sequência sobre a televisão japonesa (Figura 5) e o trecho a respeito do golpe de Estado em Guiné (Figura 6). Os dois momentos fazem referência a *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Copolla, ao citarem o monólogo em que o coronel E. Kurtz (Marlon Brando) diz que “o horror tem um nome e um rosto”. No seguimento do Japão, chega-se mesmo a escutar a voz de Brando por detrás da fala da narradora. A alusão acompanha desenhos de torturas em uma selva e de um barco atravessando um rio tropical. A sequência da África, por sua vez, mostra sujeitos com armas, pessoas feridas e, acreditamos, cadáveres.

Figura 5



“Em *Apocalypse*, Brando dizia frases definitivas e incomunicáveis: ‘O horror tem um nome e um rosto. É preciso fazer do horror um aliado’”. (SANS SOLEIL)

Figura 6



“Ela [história] tem apenas um aliado, aquele de que Brando falava em *Apocalypse*: o horror, que tem um nome e um rosto” (*SANS SOLEIL*).

O Japão e a África são colocados lado a lado por meio da experiência com a guerra, a violência, o sofrimento e o horror. Poderíamos dizer que a perspectiva histórica realizada pelo filme sobre as regiões atua com a noção de *trauma*. Ao usar este termo, lembramos que autores como Paul Ricoeur justificam a transposição de categorias patológicas e cunhadas dentro da análise clínica para o uso no plano histórico. Dessa forma, “pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta” (RICOEUR: 2007, p.92).

Com sua afirmação, Ricoeur nos coloca diante da memória. Não há como pensar o trauma sem evocar as feridas e as fraturas do passado que permanecem no espírito coletivo ou individual. As condições cruéis que envolveram a participação do Japão na Segunda Guerra Mundial, e a luta pela independência de Guiné-Bissau e de Cabo Verde, representam as chagas simbólicas, o trauma que permanece na memória histórica daqueles países.

Seligmann-Silva (2003, p.49), na esteira de Freud, descreve a experiência traumática como aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre, a exemplo de batalhas e acidentes violentos. “A história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida)”. São acontecimentos ligados à morte ou a circunstâncias de difícil assimilação, e cuja natureza violenta prevê a incapacidade, por parte do sujeito, de simbolizar ou exprimir a experiência vivenciada. Essa impossibilidade de narrar e de lidar com o trauma esta no cerne de *Sans Soleil* e, talvez, até justifique o título escolhido, o reverso da luz.

O trapeiro e os cacos do passado

Ao elencar os feitos dos guineenses e cabo-verdianos em prol da independência, a narradora questiona: “Quem se lembra de tudo isso? A história joga pela janela suas garrafas vazias” (*SANS SOLEIL*). O complemento parece vir em outro momento do filme: “... é preciso crer em certa *amnésia* do futuro, que a história fornece, por *misericórdia ou cálculo*, àqueles que ela recruta”. (grifo nosso) Os dois fragmentos

remetem ao esquecimento ao qual foram relegados os eventos passados e mesmo presentes de Guiné e Cabo Verde, como se os países fossem marginalizados pelo discurso histórico.

Um depoimento⁸² dado por Chris Marker à época do lançamento de *Level 5* dialoga com essa crítica à memória *silenciada*. O diretor justifica a escolha por focar a batalha de Okinawa como uma posição política frente a um episódio que, dadas as proporções cruéis, foi ignorado pela história (*uma garrafa vazia jogada pela janela...*).

O discurso do diretor, pelo intermédio de Krasna ou na entrevista concedida, mantém conformidade com a noção do narrador como um trapeiro. Para Walter Benjamin, o narrador da história deve atuar como um catador de sucata, recolhendo os cacos, os detritos e os restos que são relegados ao esquecimento. O que motiva tal figura é o desejo de não deixar nada se perder. O alvo não são os grandes feitos, mas as sobras, aquilo que aparentemente não tem significado ou importância para o discurso oficial da história (GAGNEBIN: 2009), mas que, contudo, continuam (existindo e) interferindo no desenrolar da mesma.

Como o narrador trapeiro, Chris Marker opta por dar visibilidade ao que foi rejeitado pela história oficial, pelo discurso dominante. Em *Sans Soleil*, isso se dá de duas formas. A primeira é pela atenção aos fragmentos do cotidiano, aos anônimos que filma durante as viagens, como os bêbados nas ruas de Tóquio, as mulheres nos mercados de Okinawa ou de Guiné-Bissau, os japoneses dormindo no metrô ou os caboverdianos aguardando um barco, na Ilha do Fogo. Por outro lado, a figura do trapeiro também está presente na menção aos eventos ignorados ou deixados de lado pela história, como os traumas do Japão e da África. Existem, ainda, os anônimos que participaram dos grandes acontecimentos, como o camicase Ryoji Uebara, cuja carta de despedida é lida pela narradora de *Sem Sol*.

⁸² Na entrevista, Marker (ALTER: 2006, p.144) diz: “O número de Okinawan mortos é estimado em 150.000, um terço da população da ilha – um recorte. Pegue a *The Grolier Multimedia Encyclopedia*, que diz: ‘Os americanos perderam doze mil homens, os japoneses cem mil.’ Não há menção à morte de civis. E muitas delas se deram através de suicídio em massa, que aconteceu mesmo depois do fim da batalha, pois as pessoas foram convencidas a não se renderem. O caso é único, um dos piores e mais insanos episódios da Segunda Guerra Mundial, ignorado pela história, apagado da nossa consciência coletiva, e é por isso que eu quero trazê-lo à luz”. (grifo nosso) No original: *The number of Okinawan dead is estimated at 150.000, one-third of the population of the island – a snip. Take The Grolier Multimedia Encyclopedia, it says, “The Americans lost twelve thousand men, the Japanese a hundred thousand.” No mention of the civilian dead. And many of those were mass suicides, even after the battle was over, because people had been brainwashed into not surrendering. The case is unique, one of the maddest and deadliest episodes in the Second World War, bypassed by history, erased from our collective consciousness, and that is why I wanted to bring it to light.* (tradução nossa)

Em suas teses “Sobre o conceito da História”, Benjamin (1994) aborda a necessidade de uma historiografia sob a perspectiva dos vencidos e excluídos. O autor acusa a cumplicidade e a empatia do historicismo para com o vencedor, o representante da classe dominante. Em contraposição a tal, evoca a necessidade de se “escovar a história a contrapelo”, isto é, de ir na contramão da versão oficial e resgatar os eventos do passado pelo ponto de vista dos oprimidos.

A herança do período colonial e o subdesenvolvimento de Guiné-Bissau e de Cabo Verde tornam estes países exemplos precisos do que poderia ser considerada uma “tradição dos oprimidos”. No caso do Japão, a identificação com o modelo proposto por Benjamin pode ser localizada em acontecimentos e grupos específicos tratados em *Sans Soleil*. Entre eles, a abordagem da batalha de Okinawa ou a alusão ao episódio em que o governo japonês, na década de 1960, confiscou as terras de camponeses da região de Narita para a construção de um aeroporto. Outra referência marcante no filme é em relação aos *Burakumin*, um grupo minoritário existente no Japão desde o período feudal que é alvo de diferentes tipos de discriminação, sobretudo social, por ser considerado uma espécie de casta inferior.⁸³

O subdesenvolvimento, os dominados, as cicatrizes e as ruínas. Uma história que se faz com tais elementos não pode ser pensada por uma temporalidade linear evolucionista e teleológica, como se caminhasse sempre em direção ao futuro, ao progresso. Se assim o fosse, seria preciso anuir à ideia de que o passado é devorado pelo tempo, que não deixa marcas no presente e que seguimos inelutavelmente uma propensão ao porvir, a uma *evolução*, tal qual prega a “teoria do progresso” (LATOURET: 2009). (grifo nosso)

Contra a visão evolucionista, cabe lembrar a amplamente citada alegoria⁸⁴ de Benjamin (1994) sobre o anjo da história, impelido por uma tempestade em direção ao

⁸³ Os *Burakumin* são herdeiros dos *Eta* e dos *Hinins*, duas comunidades japonesas que surgiram durante o período Tokugawa (1603 a 1868) para classificar párias, mendigos, artistas de rua e outros grupos considerados de *status* inferior. No decorrer da história do Japão, as pessoas pertencentes a tais castas foram movidas para bairros separados, guetos. Alvos de abjeção, os *Burakumin* ficaram responsáveis por empregos discriminados socialmente, como preparar os cadáveres para ritos funerários – o budismo e o xintoísmo consideram tais atividades como sujas e impuras, o que levou, durante alguns séculos, à proibição da entrada dos *Burakumin* em templos religiosos (SIGURBJÖRNSDÓTTIR: 2012).

⁸⁴ “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o

futuro enquanto olha para trás e vê um amontoado de ruínas subindo até o céu. Essas ruínas são os restos que ficaram ao longo da história, ignorados pelo progresso, pelo discurso oficial. Seguir em direção ao futuro só pode acontecer olhando-se para trás, catando, como o trapeiro, os fragmentos ignorados de outros tempos – ação que não condiz com a noção de tempo linear.

Sans Soleil contempla e resgata as sobras do passado histórico, social, incorporando-as à narrativa pessoal e atual de Sandor Krasna. Ao seguir esta disposição, o filme rejeita a linearidade, o encadeamento ordenado dos acontecimentos retratados. São constantes as elipses e montagens entre elementos situados em tempos-espacos diferentes. Na viagem de Marker às ilhas Bijagos, suas filmagens são frequentemente intercaladas com imagens de arquivo em preto e branco. A ligação entre os planos não segue a ordem em que os eventos retratados aconteceram. Passado e presente são costurados de acordo com as intenções do diretor. O ordenamento cronológico é substituído por uma temporalidade que tem na espiral – a mesma de *Vertigo* – o seu modelo, como já apontamos anteriormente. Latour (2009, p.74) nos explica as consequências de se agrupar os elementos a partir de tal figura:

Certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, re combinado, reinterpretado e refeito. Alguns elementos que pareciam estar distantes, se seguirmos a espiral, podem estar muito próximos quando comparamos os anéis. Inversamente, elementos bastante contemporâneos, quando olhamos a linha, tornam-se muito distantes se percorremos um raio.

O modelo espiralar permite que se compreenda as aproximações entre espaços-tempos heterogêneos. Dependendo do recorte visado, diferentes níveis do passado e do devir tangenciam o presente, que se situa no olho de um torvelinho em constante expansão. A sutura entretempos de *Sans Soleil* requer, ainda, uma explicação complementar: a possibilidade de dispor os eventos em uma espiral depende de uma especificidade do material fílmico, a saber, a própria natureza espaço-temporal que envolve imagem e som.

Sobrevivência e colisão de fragmentos

amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (BENJAMIN: 1994, p. 226).

A combinação de temporalidades distintas que Marker adota na tessitura entre a memória pessoal e a memória histórica põe em discussão a aptidão dos materiais fílmicos em representar o tempo. Lembramos que o estatuto ontológico que o cinema herdou da fotografia é basilar para o entendimento do poder da imagem fílmica de enregelar o fragmento do vivido, operando um corte no fluxo do tempo crônico e evolutivo para apreendê-lo numa temporalidade específica. Apesar de *Sem Sol* aceder a esta lógica – sobretudo nos momentos em que Sandor Krasna aponta para a capacidade de suas filmagens guardarem uma porção da experiência vivida –, supomos que o filme ainda adota outra concepção de tempo nas imagens; não mais exclusiva à natureza indicial delas.

Para uma melhor compreensão da questão supracitada, recorremos aos estudos do historiador de arte Georges Didi-Huberman que, fundamentado nas obras de Benjamin e Aby Warburg, reflete a respeito das relações anacrônicas desencadeadas pelas imagens.⁸⁵ Tomando como exemplo uma experiência pessoal frente ao afresco *Madone des Ombres*, pintado por Fra Angelico, o autor postula que estar diante de uma imagem é estar diante do tempo. A justificativa para esta afirmação se encontra, inicialmente, na ideia de que perante uma imagem, por mais antiga que seja, o presente não cessa de se reconfigurar através do olhar; por mais recente ou contemporânea, o passado continua a se reformular, posto que a imagem só é pensável pela construção da memória, ou seja, pelo conjunto de reminiscências que o sujeito evoca ao mirá-la. Por fim, deve-se reconhecer que os homens são uma matéria frágil e fugaz, enquanto a imagem é o elemento do futuro, da duração. Desta forma, “a imagem, geralmente, tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha”⁸⁶ (DIDI-HUBERMAN: 2008, p. 32).

Didi-Huberman adverte para os riscos e os limites de se pensar uma obra unicamente pelos critérios referentes à época da qual faz parte. Ainda sobre o afresco de Fra Angelico, ele percebe, ali, a sobreposição de ao menos três tempos heterogêneos: uma noção de perspectiva própria ao século XV florentino, primeiro Renascimento; a função memorativa da cor, que supõe uma noção de figura relacionada aos escritos dominicanos dos séculos XIII e XIV; e, por fim, a ligação com uma tradição textual e figurativa de outras épocas. Neste sentido, a ‘chave’ para a compreensão de um objeto do passado não se encontra numa análise “eucrônica”, isto é, referente a categorias

⁸⁵ Para Didi-Huberman, a imagem é pensada em um sentido amplo, podendo remeter desde a arte pictórica até as imagens técnicas do cinema.

⁸⁶ No original: “*La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.*” (tradução nossa)

intrínsecas a um tempo e cultura específicos. Sob essa ótica, o sujeito que se dedica ao exercício de historiador deve aceitar a *necessidade de anacronismo* frente aos objetos que tenta compreender, permanecendo aberto à montagem dos tempos heterogêneos que se opera em cada um deles.

É sobre as pesquisas de Benjamin e Warburg que Didi-Huberman percebe uma tendência em enxergar a imagem como objeto histórico capaz de despertar o anacronismo – e não como um simples acontecimento no devir da história, tal qual um ponto sobre uma linha. Tal percepção tem por premissa o uso da memória (do historiador) como processo arqueológico, isto é, como ferramenta capaz de fazer irromper nos vestígios do passado as ramificações e bifurcações de outros tempos, a memória das imagens.

Tanto Benjamin quanto Warburg compartilharam esta visão anacrônica dos objetos históricos, principalmente pela identificação da larga duração do passado latente. Warburg (apud DIDI-HUBERMAN: 2008) denominou esse tipo de manifestação de *sobrevivência (Nachleben)*, a pós-vida que pode ser percebida em determinadas culturas que ressurgem noutros contextos, caso da presença de formas clássicas nas pinturas do Renascimento italiano.

A partir do conceito de sobrevivência, Warburg encontra uma recorrência de gestos ou formas que instauram ligações temporais entre movimentos artísticos e culturas diversos. Foi essa a base de seu projeto inacabado, o *Bilderatlas Mnemosyne (Atlas de imagens da memória)*: um inventário de imagens organizadas através de uma sistemática particular de motivações visuais, denominada de *Pathosformel*,⁸⁷ que tentava compor uma história da arte e um entendimento das culturas humanas a partir de relações pictóricas entre obras plásticas de períodos distintos (DIDI-HUBERMAN: 2002).

Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN: 2008), por sua vez, teria demonstrado uma adesão à concepção anacrônica do tempo em *Le livre des Passages*, ao perceber como figuras do passado retornam a partir de modelos presentes, a exemplo da sobrevivência de antigos ritos de passagem em desfiles sob o Arco do Triunfo, ou a sobrevivência das 'bocas do inferno' nas bocas do metrô. Mesmo o célebre aforismo, já citado, “nunca

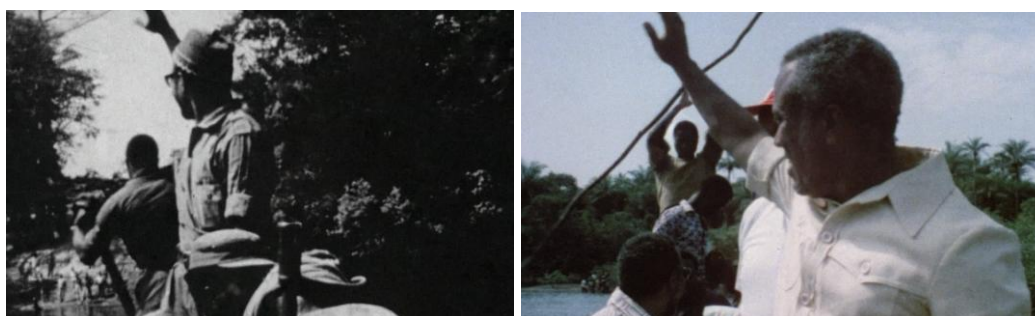
⁸⁷ O neologismo, cunhado por Warburg em 1905, é literalmente traduzido como “fórmula de *pathos*”. O termo faz referência às forças emotivas (patéticas) e ao repertório de formas, herdado da arte antiga, capaz de expressar o movimento e as paixões (TEIXEIRA: 2010). Cada época da humanidade seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln* de acordo com suas necessidades expressivas, regenerando, assim, a energia vital de tais fórmulas (GUERREIRO: s/r).

houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN: 1994, p.225), está impregnado pela ideia de um passado que não cansa de insurgir sobre o presente e o seu porvir. Como atesta Didi-Huberman (2008), a arqueologia material de Benjamin atualiza uma estrutura mítica e genealógica: uma estrutura de sobrevivências e anacronismos, na qual todos os tempos convivem no mesmo presente.

O regime do anacronismo parece-nos essencial para o entendimento do trabalho historiográfico⁸⁸ que Marker realiza em *Sans Soleil*. Ao apresentar e resgatar as ruínas da história, o diretor não se atém a uma postura “eucrônica” perante os objetos do passado. No lugar disso, segue-se um movimento desencadeado pela memória (do heterônimo ou de Marker), que dispõe os materiais visuais e sonoros sobre um tecido imaginário, montando-os segundo uma ordem particular.

Sans Soleil explicita a concepção anacrônica por meio da montagem visual e da articulação imagem-som. O primeiro modo parece reaver a máxima de Warburg (DIDI-HUBERMAN: 2002, p.487) segundo a qual “O bom Deus está no detalhe”,⁸⁹ referente à importância dada aos pormenores, às “pequenas coisas que passam despercebidas, como os padrões discretos perdidos na escuridão de um afresco”.⁹⁰ A essência da sistemática de montagem de imagens no *Bilderatlas Mnemosyne* tinha por base, pois, detalhes visuais que se repetiam entre pinturas de diferentes épocas. Algo similar é encontrado no ensaio fílmico de Marker, principalmente na sequência das Ilhas Bijagos, na qual imagens de arquivo de diferentes períodos são interpostas.

Figura 7



Nas palavras de Krasna, Amílcar Cabral dá adeus ao rio. Seu irmão, o então presidente Luís Cabral, faz o mesmo gesto 15 anos depois.

⁸⁸ Mas também espiritual, subjetivo, como veremos mais adiante.

⁸⁹ No original: « ‘Le bon Dieu niche dans le détail’ (der liebe Gott steckt im Detail) ». (tradução nossa)

⁹⁰ No original: « ... petites choses inaperçues, tels ces motifs discrets perdus dans la grisaille d’une fresque ». (tradução nossa)

Figura 8



Guerrilheiros confraternizam. Na segunda imagem, o comandante Nino Vieira abraça o presidente Luís Cabral, contra o qual lideraria um golpe de Estado.

A montagem das sequências acima (Figura 7 e Figura 8) evidencia os gestos que se repetem e atravessam a história como sintomas, *sobrevivências* contidas nas imagens. A linearidade cede a um ordenamento pautado por múltiplas conexões espaço-temporais, como se cada imagem trouxesse consigo um feixe de virtualidades capaz de ligá-la a outras, independentemente do conhecimento lógico que delas temos. Pela montagem, Marker consegue reaver os fragmentos da história não apenas como recordação datada, mas conforme a cicatriz neles deixada. O anacronismo faz insurgir uma latência que extrapola o caráter gestual e pode ser localizada numa tensão situada no intervalo entre os dois planos, como veremos abaixo.

No entreato das imagens referentes aos irmãos Cabral (Figura 7), reside a morte de Amílcar, orquestrada por membros intriguistas do PAIGC, e também a lembrança de que, caso vivo, ele estaria no lugar de seu irmão Luís. A similitude visual, expressa tanto no nível do gesto quanto da composição, expõe uma diferença essencial entretempos: a mudança de líder, que como o próprio filme mostra, não aconteceu de forma natural ou por consenso político, mas resultou de uma disputa, de uma crise. A montagem revela, pela semelhança, a sobrevivência do passado (Figura 7a) num instante do porvir (Figura 7b), mas, igualmente, ressalta a diferença entre os dois planos. Diferença que, cremos, é a própria ferida da história.

A sequência da Figura 8, por sua vez, traz o espírito de união dos guerrilheiros do PAIGC e, em seguida, o abraço entre o presidente Luís e o comandante Nino Vieira, mentor do golpe de Estado. Neste caso, o choque entre as duas temporalidades contrapõe, a partir da similaridade gestual: um plano de união (Figura 8a), no qual o

preto-e-branco cria a impressão de fusão entre os componentes da imagem, como se seus elementos fossem equivalentes e pertencessem a um mesmo todo – tal qual se esperava do PAIGC, à época –; e um plano de diferença (Figura 8b), no qual as cores dos uniformes distinguem militantes e o presidente, como a indicar as desavenças entre ambos que ganhavam corpo – culminando no golpe de Estado.

A montagem das duas sequências (Figura 7 e Figura 8) expõe, primeiramente, uma sobrevivência relativa ao nível da similaridade gestual – ou mesmo de composição, tal qual nos planos dos irmãos Cabral. Posteriormente, percebe-se que as circunstâncias formais apontam para uma fratura histórica entre as primeiras (Figura 7a; Figura 8a) e as segundas imagens (Figura 7b; Figura 8b). Pela aproximação entre os planos de diferentes épocas, Marker adota a percepção anacrônica dos objetos históricos como meio capaz de amplificar e fazer notar a cicatriz que atravessa diferentes tempos. O diretor põe os vestígios do passado em movimento, abrindo-os a novas leituras.

Além da montagem, o modelo anacrônico de *Sem Sol* é perceptível por meio da banda sonora. Na maioria das vezes, a voz *off* é a responsável por inflar as imagens (visuais) com o sopro e os saberes de outras épocas. Percebemos isso durante a sequência da Figura 8, quando a narração descreve a cerimônia em que se encontram Luís Cabral e o comandante Nino. Não satisfeita com o que é mostrado, a voz *off* diz que para entender a imagem “é preciso avançar no tempo” e, assim, comenta o que acontecerá um ano depois daquele episódio – o golpe de Estado. Em anuência ao que Didi-Huberman (2008) postula, Marker não interpreta os documentos do passado em si mesmos, mas lança-lhes a luz do presente, capaz de revelar, no fóssil de épocas anteriores, o sintoma de um porvir. A respeito disso, resgatamos a afirmação de Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN: op.cit., p.145):

A história da arte é uma história de profecias. Só pode ser descrita do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada época tem uma possibilidade nova, mas não transmissível por herança (*unvererbbar*), que lhe é própria, de interpretar as profecias que lhe são dirigidas e que a arte das épocas anteriores contém. Não há tarefa mais importante para a história da arte que decifrar as profecias, o que – nas grandes obras do passado – lhes dava valor na época de sua redação. Que porvir? De fato, mas não sempre um futuro imediato, e nunca um futuro completamente determinado. Não há nada que esteja mais sujeito a transformações na obra de arte que este sombrio espaço de porvir em que fermenta.⁹¹

⁹¹ No original: “La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede ser descripta desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no

Se deslocarmos o comentário para as imagens do filme, pensando-as como arquivos ou registros de algo decorrido, tal qual “a arte das épocas anteriores”, encontramos uma característica específica: a de colocar no passado as marcas do futuro. Atua-se sobre o espaço de latência, o espaço sombrio, enevoadado do porvir, entre as imagens escolhidas. De novo, temos aqui o título: sem sol.

Diferentemente da objetividade concernente ao historicismo positivista, que exigia um distanciamento do objeto, considerado neutro e suficiente, o filme em questão realiza um trabalho de arqueologia. Escava-se o passado a fim de buscar conexões que permaneciam encobertas, memórias latentes. Como na citação anterior de Benjamin (apud Didi-Huberman: 2008), cada época tem condições diferentes de interpretar as profecias que lhe são dirigidas por períodos anteriores, de maneira que o passado não cessa de se reconfigurar. Isso nos conduz a uma questão cara a *Sans Soleil*, a do trabalho sobre os materiais de arquivos.

A dimensão espectral dos arquivos

“Imagens alheias me atraíam mais do que as minhas...”, diz Marker em *Level 5*, remetendo a uma prática comum ao longo de sua filmografia: a incorporação e a montagem de materiais de arquivos respectivos a épocas e autorias distintas. O método, também verificável nas bandas sonoras de suas obras, foi mais notadamente desenvolvido em *Le fond de l’air est rouge*, *Le tombeau d’Alexandre* e *Le souvenir d’un avenir*. Em *Sans Soleil*, a presença destes documentos do passado, cuja origem precisa nem sempre é demarcada, corrobora para uma ideia central no filme: a sobrevivência do traço ou vestígio do passado em convivência com a sobreimpressão de outras marcas advindas do porvir. Como veremos, essa é a própria metáfora do trabalho mnemônico que o filme propõe.

Antes de se ater sobre o olhar proposto por Marker a respeito dos materiais do passado, baseado num jogo de manutenção e resignificação de seus significados, é importante realizar uma breve contextualização sobre outro modo de lidar com tais

transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene. No hay tarea más importante para la historia del arte que descifrar las profecías, lo que – en las grandes obras del pasado – les daba valor en la época de su redacción. ¿ Qué porvenir? De hecho, pero no siempre un futuro inmediato, y nunca un futuro completamente determinado. No hay nada que esté más sujeto a transformaciones en la obra de arte que este sombrío espacio del porvenir donde fermenta (diesen dunklen und brauenden Raum der Zukunft).” (tradução nossa)

documentos. Referimo-nos ao que Derrida (2001)⁹² entende por concepção clássica de arquivo, relativa à crença dos discursos da história e da historiografia de que estes materiais do passado são registros objetivos, patentes do que de fato aconteceu na experiência histórica, permanecendo sem rasuras, lacunas e marcas do esquecimento ou do tempo. Por esta perspectiva, a única referência do arquivo é o passado que apreende. Seu conteúdo é fixo, não devendo sofrer quaisquer alterações do porvir que o sucede.

Encontramos um desdobramento da versão clássica do arquivo, tal qual comentada por Derrida, na escola positivista do fim do século XIX e do início do século XX. A habilidade dos historiadores deveria se limitar a tirar dos arquivos tudo o que contêm, mantendo fidelidade ao que mostram, sem lhes acrescentar nada exterior. Lembramos que, em tal conjuntura, os documentos eram basicamente restritos aos textos escritos.

A mudança de percepção em torno das fontes sobre o passado aconteceu mediante duas circunstâncias: a expansão do conceito de documento e o entendimento de que o mesmo não teria sentido isoladamente. O primeiro ponto recebeu o apoio dos fundadores da revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*,⁹³ a partir dos anos 1960:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (FEBVRE apud LE GOFF: 2003, p.530).

Juntamente a este alargamento do que poderia ser considerado como fonte histórica, o próprio valor do documento passou a ser questionado. Historiadores como Paul Zumthor (apud LE GOFF: op.cit.) atentaram para a ilusão, alimentada pelo positivismo, de que os materiais históricos eram provas objetivas e inócuas do passado. Ao invés disso, perceberam que os documentos são resultantes da sociedade que os

⁹² Ancoramo-nos na análise e leitura de Joel Birman (2008) sobre o texto de Derrida.

⁹³ A revista se tornou símbolo de um movimento historiográfico que surgiu na França, na primeira metade do século XX: a Escola dos *Annales*. Entre outras propostas, seus membros defendiam a necessidade de uma escritura histórica diferente da adotada pela visão positivista.

produziu, obedecendo a determinadas relações de poder e, portanto, sem a possibilidade de neutralidade. Deste modo, não é possível pensar em um documento-verdade, mas em fontes que resultam do “esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF: p.538).

A partir da discussão prévia, identificamos em *Sans Soleil* uma liberdade em manusear ou dispor dos documentos do passado. A leitura dos arquivos fílmicos referentes à cerimônia de grau militar em Guiné-Bissau, por exemplo, atém-se menos ao que está visível na superfície das imagens que ao espaço subterrâneo e oculto delas. Sobre os planos de militares do PAIGC, na sequência mencionada, a narradora encontra os dissabores do movimento de independência. As lágrimas do comandante Nino, ao abraçar o presidente Luís Cabral, são interpretadas pela voz *off* como referentes não à emoção do guerreiro que comemora uma vitória, mas ao orgulho ferido de um herói que se acha igual aos outros. A narradora percebe, na reação de Nino, a insatisfação com sua posição atual e o desejo em ascender à presidência – o pré-sintoma do golpe de Estado. Neste segmento, é notável que Marker se remete aos documentos do passado como registros móveis, vivos, passíveis de serem compreendidos por aquilo que possuem de virtual, espectral.

O modo de lidar com os vestígios de outros tempos, em *Sans Soleil*, parece-nos próximo à leitura crítica que Derrida (apud BIRMAN: 2008) propõe acerca do arquivo. Em contraposição à concepção clássica, o filósofo acredita que aquele artefato é necessariamente lacunar e sintomático, ou seja, descontínuo e perpassado pelo esquecimento. Não haveria um arquivo cujo conteúdo se mantivesse inflexível e intacto no decorrer do tempo, pois a dimensão constituinte destes ‘relicários de tempo’ pressupõe um constante apagamento e esquecimento (o que implica em um renascimento) de seus traços.

Em *Sans Soleil*, a postura de Marker permite uma leitura dos arquivos pautada não apenas nos traços patentes e ostensivos, mas ancorada num trabalho de arqueologia, de escavação que tem por objetivo fazer emergir as camadas latentes e virtuais. O cineasta explora o espaço espectral dos documentos. No caso das imagens, a interpretação não se mantém restrita à lembrança cristalizada em sua superfície, através da cópia do referente. O índice é, antes de tudo, um ponto de partida para se estabelecer diferentes caminhos associativos que se multiplicam, como entre as estrelas no céu. Quanto ao som, parece

haver um trabalho de condensação e de deslocamento de fragmentos provindos de diferentes fontes, além da releitura de músicas a partir do uso de sintetizadores.

A montagem dos arquivos visuais e sonoros de *Sem Sol* produz uma resignificação, uma manipulação em cima da intenção original que direcionou a produção de tais documentos. O exemplo mais intenso deste tipo de ação acontece durante a *Zona*.⁹⁴ O termo foi utilizado originalmente no filme *Stalker*, de Tarkoviski, servindo para designar um espaço onde as leis físicas do mundo, tal qual conhecemos, não existem. Muitos se dirigem ao lugar por acreditarem que lá seus desejos serão realizados. No ensaio fílmico de Marker, a *Zona* corresponde ao mundo de grafites eletrônicos, imagens desfiguradas e deformadas pelo sintetizador de um amigo de Krasna, Hayao Yamaneko. A primeira aparição deste universo acontece durante a sequência em torno das manifestações contra o aeroporto em Narita, na qual a voz *off* diz:

Se as imagens do presente não mudam, mudemos as imagens do passado... Ele [Yamaneko] me mostrou os tumultos dos anos 60 tratados por seu sintetizador. São imagens menos enganosas, diz com a convicção dos fanáticos, do que aquelas que você vê na TV. Ao menos, elas se mostram como são: imagens, e não a forma transportável e compacta de uma realidade já inacessível (*SANS SOLEIL*).

A nosso ver, o comentário atenta para o efeito promovido pelas distorções do sintetizador, responsáveis por ocasionar uma perda dos contornos originais das imagens e enfraquecer a ligação mantida com o referente real. Se o cinema herdou da fotografia a dimensão ontológica, a *Zona* renuncia à ideia de criação a partir somente da apreensão de uma porção do real, ao vínculo clássico entre a cópia e o ser. No lugar de prezar por esta relação implícita ao suporte cinematográfico, a dimensão criada pelo sintetizador contempla outros aspectos. Como diz Yamaneko, a eletrônica é a única capaz de tratar do *sentimento, da memória e da imaginação*. É sobre este tripé que a *Zona* se alicerça e por meio do qual os arquivos fílmicos são orquestrados.

Cabe, aqui, uma breve remissão à relação maquinismo-humanismo presente ao longo da história das imagens. Sobre a questão, Dubois (2011) considera que o aprimoramento dos meios técnicos contribuiu para a gradual substituição da inscrição manual (como a pincelada do pintor) por instrumentos que se inserem no sistema de

⁹⁴ Em 1978, este procedimento com o sintetizador já havia sido utilizado por Marker, na videoinstalação *Quand le siècle a pris formes*, que continha imagens de arquivo da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa (LUPTON: 2005).

construção simbólica, de representação que o homem faz do mundo – tais mudanças são perceptíveis desde as construções ópticas do Renascimento (a *tavoletta* de Filippo Brunelleschi, as diversas espécies de câmera escura etc).⁹⁵ Com o advento da fotografia, o processo de inscrição da imagem no suporte passa a ser mediado por reações fotossensíveis de certos materiais, que registram, por si mesmos, as aparências visíveis geradas pela radiação luminosa; tal qual aconteceria, depois, no cinema. Partindo deste contexto, refletimos que, em *Sans Soleil*, a *Zona* se torna a demonstração máxima do uso da máquina, da técnica, não com a finalidade de uma precisão entre a imagem e o real, mas a favor da correspondência direta entre a textura da imagem fílmica e a percepção/sensação do artista. Como se a *Zona* fosse o pincel nas mãos de Marker, a *caméra-stylo*, o artefato que lhe permite representar o trabalho de seu olhar sobre a realidade.

Um dos momentos em que identificamos a potência da *Zona* em imergir os arquivos dentro dos domínios do sentimento, da memória e da imaginação se dá na sequência referente aos camicases japoneses da Segunda Guerra. No trecho, Marker realiza uma montagem de materiais visuais e sonoros que transplanta o sentido original dos arquivos a fim de transmitir uma fração, uma partícula, mesmo que mínima, da experiência envolvendo aqueles pilotos.

A sequência dos aviadores japoneses é introduzida depois da remissão ao suicídio de 200 moças em Okinawa. Com a entrada nos domínios da *Zona*, a narradora deixa as correspondências de Krasna para ler uma carta escrita pelo piloto Ryoji Uebara, antes de embarcar para a morte:

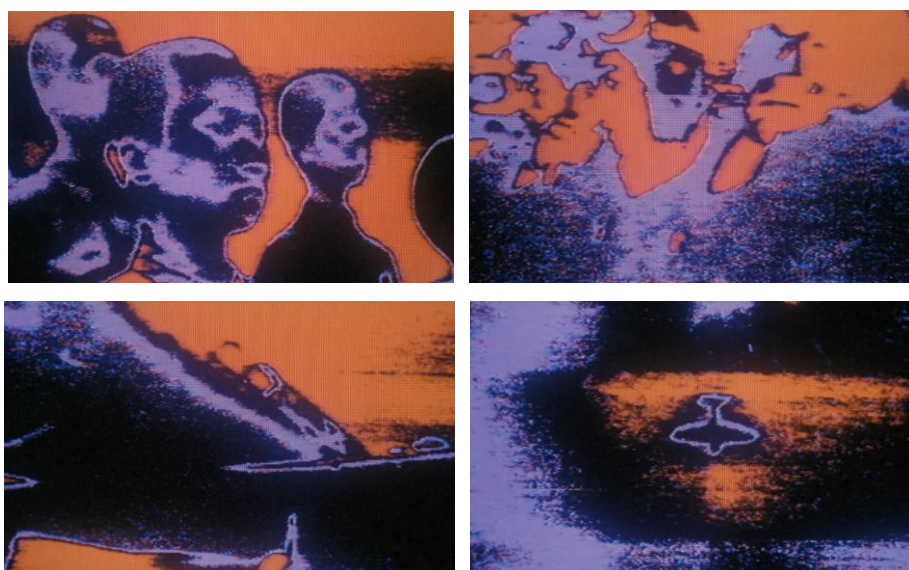
Sempre pensei que o Japão deveria viver livremente para viver eternamente. Isso hoje parece idiotice sob um regime totalitário. Nós, pilotos camicases, somos máquinas, nada temos a dizer, só a pedir a nossos compatriotas que realizem nosso sonho. No avião, eu sou uma máquina, um pedaço de ferro imantado que se fixará num porta-aviões. Mas em terra sou um ser humano, com sentimentos e paixões. Perdoem-me esses pensamentos desordenados. Eu talvez lhes deixe uma imagem melancólica, mas no fundo de mim mesmo estou feliz. Eu falei francamente. Perdoem-me (*SANS SOLEIL*).

⁹⁵ Dubois (2011) atenta para o equívoco de se relacionar a evolução do maquínico (a história das tecnologias) com a regressão da artisticidade (estética). O desenvolvimento do primeiro não é necessariamente correlato ao retrocesso do segundo, como se chegou a apontar com o surgimento da fotografia.

O início do depoimento é acompanhado por *World of different dimensions*, uma versão da *Valse triste* (1904, Jean Sibelius) feita pelo compositor japonês Isao Tomita. O compasso da valsa, que marca a música original, desaparece e dá lugar à harmonização de ruídos eletrônicos, criando uma melodia ainda mais introspectiva, em tom solene. Os instrumentos acústicos, por sua vez, são substituídos por arranjos de um sintetizador. A peça é trabalhada de forma similar a um arquivo, suscetível de ser resignificado, reinterpretado a partir do que possui de espectral – de matéria latente passível de ser intertextualmente recriada.

A composição de Tomita acompanha o depoimento e os arquivos visuais, colaborando para a criação de uma atmosfera melancólica em torno dos mesmos.⁹⁶ A trilha musical produz o que Chion (2009) define como *effet empathique*, pois age em simpatia (ou *pathos*) com a cena, participando diretamente da emoção presente; prolongando-a e a amplificando. O conceito pode demonstrar, em particular, a aderência da música ao sentimento que se supõe ser o de um personagem (CHION: 2008). Parece ser, também, este o caso de *World of different dimensions*, cujo início da execução coincide com a leitura da carta de Uebara, explicitando a adesão e a empatia pelo o que o camicase exprime em suas palavras.

Figura 9



⁹⁶ Age conforme o que Chion (1998) define de *valleur ajoutée*. O termo é relativo ao significado que a música agrega às imagens, contribuindo com informações, emoções ou criação de uma atmosfera.

Na sequência da Figura 9, as imagens solarizadas permitem ver, entre as figuras deformadas e dificilmente assimiláveis, pilotos bebendo a última dose de saquê antes de embarcar no avião e, posteriormente, as aeronaves sendo abatidas no ar e se despedaçando no solo ou no mar.

Marker abdica de uma análise extenuante sobre o episódio dos camicases ou mesmo sobre os arquivos visuais, que não são precisados, nem submetidos a uma análise descritiva e minuciosa. O diretor opta pela combinação entre a leitura da carta, a trilha musical e as imagens expostas ao sintetizador a fim de potencializar a transmissão de um sentimento lúgubre em torno da experiência dos pilotos suicidas. Os arquivos são orquestrados na forma de uma elegia, um réquiem aos combatentes japoneses.

À possibilidade de usar os documentos para a construção pretensamente fiel de um acontecimento histórico, o filme, com a *Zona*, lida com o passado pela sua transfiguração em rastros incompletos do que já foi presente e só existe como forma imperfeita da lembrança. Desfazem-se as rédeas da linguagem representativa, que mesmo quando tenta ser fiel é incapaz de comunicar o passado em sua totalidade, para se assumir a impossibilidade de reaver alguns fatos senão pela reescritura (ou recriação) operada através da subjetividade, da imaginação e da memória. Esta reescritura, resignificação dos arquivos, pauta-se na dimensão afetivo-reflexiva que Chris Marker, ou seu heterônimo Krasna, nutre em torno dos eventos abordados.

Está em jogo o que Derrida (2001) diz ser a dimensão poética do arquivo, a sua (outra) natureza enquanto um registro de ficção que, a partir da virtualidade, desestabiliza qualquer fixidez do que armazena. Assim, a *Zona*, entre outros procedimentos de *Sans Soleil*, evita a musealização do passado, transformando os vestígios de outros tempos em “receptáculos inesgotáveis de recordações” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN: 2008) que possibilitam inacabáveis releituras.

Apesar da reflexão que propusemos até aqui seguir na direção de uma abertura dos arquivos para a impressão de outros traços, convém uma ressalva essencial: a de que as virtualidades e potencialidades latentes dos arquivos fílmicos não mitigam o rastro mnemônico ou a marca que neles está presente. Isso quer dizer que a natureza original das imagens e do som, mesmo permanecendo em segundo plano diante da recontextualização que sofrem, não desaparece completamente (NINEY: 2009).⁹⁷ Caso o objetivo fosse prescindir completamente do que o arquivo resguarda, não haveria

⁹⁷ O autor se refere a filmes compostos por arquivo, no geral. No texto, Niney se dirige especificamente às imagens, mas, como demonstrado, em *Sans Soleil* o mesmo processo acontece com o som.

motivos para Marker, em *Sans Soleil* e noutros filmes que se vale de método similar, recorrer a estes materiais.

Considerando que as imagens-câmera e os sons de *Sans Soleil* de alguma forma remetem às lembranças de Sandor Krasna, os arquivos remontados destacam, pois, o caráter de reescritura da memória e do processo de criação artístico. Tal proposição mantém correspondência com que Freud (1996) apresenta como sendo a capacidade do sistema perceptual humano de manter os traços mnemônicos existentes e, sem precisar apagá-los completamente, receber novos. O processo é explicado pelo psicanalista através da metáfora do Bloco Mágico (*Wunderblock*). Retomaremos esta analogia com o objetivo de reforçar o paralelo entre o uso dos arquivos fílmicos e o trabalho da memória em *Sans Soleil*.⁹⁸

Para Freud (1996), o Bloco Mágico é composto por três elementos sobrepostos, três zonas contíguas: a base, uma prancha de resina ou cera; e, sobre ela, uma folha transparente de duas camadas. A camada superior é constituída por um pedaço transparente e resistente de celuloide; a inferior, feita de um papel fino, encerado, que adere à superfície da prancha de cera quando se escreve. A escrita é realizada por um estilete pontiagudo que, ao tocar a camada superior da folha, pressiona a inferior contra a prancha de cera, delineando sucos visíveis. Se se quer apagar o que foi escrito, basta levantar a folha de cobertura dupla, pondo fim ao estreito contato entre o papel encerado e a prancha de cera nos lugares que foram calcados. Apesar de permitir novas inscrições, o Bloco também retém o traço deixado, pois a marca feita pelo estilete permanece na prancha de cera, podendo ser consultada a partir de uma iluminação adequada.

Diferentemente de outros meios de escritura convencionais, o Bloco Mágico foi analisado por Freud em correspondência ao aparelho perceptual humano pela possibilidade de agregar uma capacidade receptora indefinida – posto que o que foi escrito sempre pode ser apagado – e, concomitantemente, permitir a conservação das impressões feitas. O nosso aparelho perceptual é estruturado de maneira a conseguir admitir novos estímulos e conservar os já recebidos na forma de traços mnêmicos. Freud (1996) compara o sistema Pcpt-Cs (Perceptivo-Consciente), responsável por receber novos estímulos, com as coberturas de celuloide e papel encerado, e o Ics (Inconsciente) com a prancha de cera, pois está apto a transformar as excitações momentâneas em marcas permanentes. Nossa memória, segundo este esquema, atua

⁹⁸ Seguimos a proposta de Dubois (2008), que se baseia em Freud para apresentar o ato fotográfico enquanto uma metáfora da memória.

como um palimpsesto⁹⁹: está sempre limpa e aberta a novas inscrições, mas mantém as já existentes em latência.

Os arquivos de *Sans Soleil* seguem uma metodologia similar à do *Bloco Mágico* e à da memória, no que concerne ao processo de reescritura e de sobreimpressão. O índice e a participação num contexto original mostra que estes materiais trazem consigo uma reminiscência, uma “natureza intrínseca” (NINEY: 2009, p.390) que, mesmo flutuante, sobrevive.

O efêmero e o duradouro: a espiritualidade do ser

Lógica similar à dos arquivos, no que tange à conservação e mutabilidade de seus conteúdos, impregna um dos temas recorrentes em *Sans Soleil*: o dos rituais. Ao longo das viagens pelo mundo, Sandor Krasna inclui no seu inventário de “coisas que fazem bater o coração” cerimônias, celebrações e outros tipos de ritos. O personagem filma o festival Awa *Odori*, as atividades do *Dondo-yaki*, velórios, a cerimônia de repouso para as bonecas e o carnaval de Guiné-Bissau – apenas para citar alguns exemplos. No que se refere ao som, é possível distinguir cânticos, rezas e instrumentos tradicionais vinculados às respectivas manifestações.

Cada um dos ritos mantém algo de particular, próprio à essência e às culturas em que são executados. Ao mesmo tempo, todos, por determinada perspectiva, compartilham uma tendência similar: estão enraizados numa forma de lidar com a realidade que é intermediada pelos domínios de um horizonte transcendente ao mundo dos homens e respectivo ao universo do sagrado. Em certa medida, a presença de tais concepções complementa o olhar histórico proposto pelo filme, instalando uma relação que buscaremos avaliar ao longo deste tópico.

A interpretação de mundo concernente aos rituais é favorável a um tipo de conhecimento que suplanta a razão estritamente lógica e as leis criadas pelo homem, apresentando outra possibilidade de ver o mundo: qual seja, por intermédio do afeto, e não do valor de uso. Para compreendermos este universo, sopesamos a necessidade de, primeiramente, estabelecer uma conexão entre *Sans Soleil* e *Stalker*, de Tarkovski.

⁹⁹ Gérard Genette (2010, p.5) descreve o palimpsesto como “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”.

Identificar o diálogo entre as duas obras auxilia no entendimento sobre o que Marker põe em discussão com a presença dos ritos no filme.

Anteriormente, aludimos à homenagem prestada por Krasna ao diretor russo, ao batizar o universo criado por Yamaneko como *Zona*. Agora, convém atentar que o uso do termo transplanta a simples citação e reside numa concepção partilhada pelos dois filmes.

Recordemos qual o papel exercido pela *Zona* em *Stalker*: na diegese, é o lugar que, no seu ponto central, no seu âmago, possui um quarto onde se acredita poder realizar os desejos de quem nele entrar. Logo no início do filme, dois personagens, um escritor e um físico, iniciam uma jornada em direção à *Zona*. O local é de difícil acesso. Soldados mantêm a entrada cercada, em constante vigília. Mesmo os que conseguem atravessar esta primeira barreira, perdem-se ou são ludibriados pelas muitas armadilhas existentes dentro do território. Somente alguns poucos têm a habilidade de adentrar a região e guiar os visitantes rumo ao cobiçado quarto. Estes condutores são chamados de *stalkers*. Um deles irá acompanhar o escritor e o físico.

Em sua crítica sobre o filme de Tarkovski, Serge Daney (1998) chama a atenção para o verbo do qual se origina o título. Entre outros significados, “*to stalk*” se refere a um movimento lento e cuidadoso de aproximação, a um caminhar hesitante, próximo ao que se executa durante uma caçada, quando se está próximo da presa. A parte do corpo que está temerosa se posiciona para trás, em recuo, a parte que não tem medo quer ir em frente. Com suas pausas e temores em avançar, numa espécie de dança, este andar é típico daqueles que adentram um *território desconhecido*.

Pela interpretação de Daney, somos levados a pensar no personagem conhecido como *stalker*. Mesmo sendo um profundo conhecedor dos enigmas da *Zona*, ele mantém-se cauteloso durante toda a jornada. Ao chegar ao lugar, realiza uma espécie de ritual, no qual se afasta dos outros membros da expedição para se deitar na vegetação que cobre a terra, num ato de comunicação e reconhecimento mútuo com a natureza que o cerca. À medida que o personagem avança na região, guiando o escritor e o físico, é contumaz no cuidado e respeito que a *Zona* exige. Há nestes gestos do *stalker*, tanto quanto em suas falas, uma compreensão de que o espaço penetrado pertence a uma espécie de ordem superior, sagrada e, por isso mesmo, repleta de interditos quanto ao seu usufruto. É por esta perspectiva que compreendemos que o personagem ingressa num *território desconhecido*, isto é, que ainda guarda algo de incompreensível, de intraduzível ou mesmo não completamente manifesto ao homem comum, ordinário.

Em contraposição aos sentimentos de esmero e de deleite que envolvem cada ato do *stalker* dentro da *Zona*, o escritor e o físico muitas vezes se mantêm alheios, obcecados por suas questões e desejos pessoais. Não é raro que os dois visitantes, pouco aptos ao exercício da percepção e da sensibilidade, discutam entre si, desatentos à experiência que vivenciam. O escritor assume, em diferentes momentos, uma postura cética e crítica, duvidando da eficiência e da magia da *Zona*. O físico, por sua vez, participa da empreitada com o objetivo de destruir o quarto milagroso, pois acredita que um lugar como aquele não poderia ser utilizado beneficentemente pela humanidade, mas exclusivamente para atender às ambições de governos, ditadores ou outros indivíduos comprometidos apenas com o bem particular. Se o escritor, entre outras coisas, não acredita no extraordinário, no miraculoso, o físico perdeu (ou nunca teve) fé nas boas ações do homem.¹⁰⁰ Em virtude disso, acreditamos que o *stalker* é mais que um mero guia. Ele é o fio condutor que irá (ou pelo menos deveria) promover a travessia, a passagem entre dois modos de assimilar a realidade: o incrédulo; e outro que possibilita uma reconciliação entre o homem e sua fé. Uma das questões centrais do filme é justamente esta capacidade de crer, de perceber algo como verdadeiro, não pela razão, mas por uma força espiritual presente na alma do homem.

Diante das conjecturas que espectadores e críticos fizeram a respeito da *Zona*, Tarkovski (2010) afirma que o lugar é meramente a representação da vida, onde um sujeito se salva ou não, de acordo com sua capacidade de distinguir entre o que realmente importa e o que é puramente efêmero. Esta escala de valores remete ao pensar do diretor a respeito do espiritual (duradouro) e do material (transitório), binômio recorrente em seus escritos e em sua obra fílmica.

Tarkovski (op.cit.) se mostrava temeroso e crítico com relação à tendência materialista do homem moderno. O cineasta diz que a motivação em realizar seu filme *O sacrifício* (*Offret*, 1985), por exemplo, partiu da tentativa de mostrar que o ser humano deve ser capaz de negar a si mesmo e a seus interesses pelo bem de outras pessoas ou em nome do que é Maior ou Supremo. Tal pensamento segue na contramão ao modo de vida contemporâneo que, segundo o diretor, conduziu à erosão do amor ao Outro pelo egoísmo manifesto, à degeneração dos laços humanos e, o que é mais alarmante, à “perda de qualquer possibilidade de retorno àquela forma de vida espiritual

¹⁰⁰ Em determinado momento do filme, o físico relaciona crimes, golpes militares e outros acontecimentos com os desejos de pessoas que visitaram o quarto da *Zona*. Diante disso, o escritor pergunta: “- Será que acredita nesses contos de fadas?”. E o físico responde: “- Nos bons não acredito. Mas creio, e como, nos maus”.

mais elevada que é a única digna da humanidade e que representa a única esperança de salvação do homem” (Tarkovski: 2010, p.262).

Em *Stalker*, a relação entre materialismo e espiritualidade também perpassa a narrativa. O protagonista conta a história de Diko-óbraz, um homem que pediu à *Zona* para ressuscitar o irmão, assassinado por sua culpa. Ao retornar para casa, o sujeito descobre que havia se tornado imensamente rico: fora atendido, pois, seu desejo mais profundo. A parábola acaba por apresentar uma crítica ao que o homem, geralmente, considera como verdadeiramente precioso, os bens materiais. Esta postura é condenada ao longo do filme. Ao final da trama, o herói diz: “E se dizem intelectuais, escritores, cientistas. Não acreditam em nada. Têm o órgão da fé atrofiado. [...] Só pensam em não perder, em vender-se por mais dinheiro! Querem que todo o trabalho do espírito lhes seja pago!”. Como contrapartida, *Stalker* apresenta algo de mais valioso ao ser:

O que pretendi foi demarcar aquele traço essencialmente humano que não pode ser anulado ou destruído, que se forma como um cristal no espírito de cada um de nós e constitui o seu maior valor. E muito embora, a partir de um ponto de vista exterior, a viagem pareça terminar em fracasso, na verdade cada um dos protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé. Cada um torna-se consciente do que é mais importante que tudo. E esse elemento está vivo em cada indivíduo (TARKOVSKI: 2010, p. 240).

Assim, somos levados a pensar que a *Zona* de *Stalker* atua como metáfora para a disposição do homem em organizar sua compreensão do mundo a partir de uma força espiritual, de uma fé interior capaz de transformar o mundo e tornar verdadeiro aquilo em que acredita. Levando isso para o filme de Marker, pensamos que a *Zona*, além de se referir às imagens desfiguradas pelo sintetizador de Yamaneko, encontra-se presente pelo fato de *Sans Soleil* buscar compartilhar a condição espiritual do homem, destacar e valorizar a permanência de certos valores que parecem esquecidos durante a modernidade. O termo estaria, portanto, diluído ao longo do ensaio fílmico, mais precisamente nas passagens referentes aos rituais.

De acordo com o pensamento do filósofo e historiador Mircea Eliade (1988),¹⁰¹ os rituais consistem em ações baseadas na repetição de gestos arquetípicos realizados originalmente por entes sobrenaturais, deuses e ancestrais. Tais práticas estão

¹⁰¹ Amparamo-nos num trabalho de Eliade dedicado aos estudos de concepções do *ser* e da *realidade* nas sociedades arcaicas. Mesmo que *Sans Soleil* retrate outro período histórico, os rituais têm sua essência nas práticas daquelas sociedades.

alicerçadas sobre a distinção entre dois modos de *ser* no mundo: o profano e o sagrado. O primeiro diz respeito ao que é relativo ao homem do mundo natural, situado no devir, no tempo concreto e sem significado. O sagrado, por sua vez, está vinculado a uma dimensão mítica, ao mundo dos deuses e dos antepassados, situado num tempo ahistórico.

Dentro da conjuntura apresentada, o ritual é o gesto capaz de operar a passagem do profano ao sagrado, de realizar um rasgo no devir para introduzir o tempo mítico dos ancestrais. A imitação dos gestos, através de danças (como o *Awa Odori*), de festas (como o carnaval) ou de cerimônias (como o *Dondo-yaki*), coloca o ser do presente em contato com a idade primordial, com o tempo da origem, dos mitos.

Ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua *reiteração*. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixe de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo que o evento teve lugar pela primeira vez. É por isso que se pode falar no “tempo forte” do mito: é o Tempo prodigioso, “sagrado”, em que *algo de novo, de forte, de significativo se manifestou plenamente* (ELIADE: 1994). (grifo nosso)

Como consequência da passagem ao tempo mítico, o homem é remetido ao domínio do sagrado, no qual seus gestos têm uma *significação* e um *valor* transcendentes. A repetição arquetípica destes gestos, por meio dos rituais, é uma forma de manter o homem conectado com o domínio do espiritual, com uma ordem submersa que tece a trama entre as coisas e os seres: homem e natureza, presente e passado, vivos e mortos.

A sequência de planos da Figura 10, a seguir, é representativa do modo de adesão de Marker ao rito enquanto força que permanece e atua no mundo. No porto da Ilha do Fogo, de Cabo Verde, enquanto filma indivíduos que esperam para embarcar, Krasna detém sua câmera sobre uma criança ao lado de uma idosa – possivelmente sua avó. A imagem é congelada, como uma fotografia. Além das duas mulheres, os limites do quadro compreendem um terceiro sujeito que, pelo foco, velocidade do obturador e/ou abertura do diafragma da câmera, acaba tendo pouca definição; seu movimento é paralisado, tornando-se uma espécie de vulto, o registro da passagem de um estado a

outro. Após este plano petrificado, sucedem-se filmagens de animais mortos no deserto do Sahel e, depois, imagens de um homem, com máscara de boi, levantando-se, no Carnaval da Guiné.

Figura 10



Entendemos que a sequência encadeia a infância, a velhice, a morte (entre a idosa e o cadáver, a passagem, simbolizada pelo vulto do homem e a carcaça do boi), o renascimento e a perenidade através do ritual. A motivação por detrás dessa montagem se encontra, a nosso ver, nos postulados de Callois (1979) a respeito das festas, como o carnaval, enquanto uma manifestação de advento ao sagrado. Segundo esta concepção, as festas representam a recriação, a renovação da natureza e da sociedade. Parte-se da ideia de que o mundo é regido por uma ordem cíclica, na qual os seres nascem, envelhecem, morrem e, por fim, voltam a nascer novamente. As festas atuam na regeneração deste ciclo da vida, simbolizando o re (começar) de uma nova era.

Ainda segundo Callois, os ritos empregam meios para ressuscitar o tempo dos antepassados prestigiosos, de forma a atingirem a maior eficácia possível. Um dos artifícios é a utilização de máscaras de heróis e antepassados que proporcionam uma metamorfose capaz de evocar o tempo mítico, como ocorre em todas as formas de festas carnavalizadas no mundo.

No filme de Marker, entre os homens travestidos de animais, com máscaras e fantasias de bois, cavalos, elefantes, gatos e outros bichos, há a imagem de um macaco com vestes de ser humano, andando sobre duas pernas. Mais uma vez, verifica-se o que Callois (1979) discute sobre os ritos. No caso, que a festa carnavalesca é a ocasião na qual todos os interditos são revogados e as regras do universo suspensas. Com a abertura ao tempo sagrado, quando a ordem das coisas que rege o mundo não existia, tudo é possível e permitido, do sobrenatural aos milagres.

É preciso, contudo, distinguir duas modalidades de ritos que estão presentes em *Sans Soleil*. A primeira delas se refere a rituais perversos, nefastos e, por assim dizer, do

‘Mal’. As guerras e as diferentes manifestações de violência incrustadas na história da humanidade, e recorrentemente atualizadas, atestam um modelo de relação entre os povos (ou grupos) pautado no ódio ao Outro, no desrespeito e ataque à cultura e identidades alheias, tal como aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo nos casos em que as guerras ou demais conflitos constituem a única forma de insurreição do oprimido frente à agressão do dominador, verifica-se uma corrente de sentimentos que já não se satisfaz com a mera justiça ou redenção. Como demonstrado pelo filme de Marker, o movimento de independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau, por exemplo, pôs fim à luta com Portugal, mas também gerou um ciclo de disputas e conflitos internos, igualmente violentos e execráveis. Entendemos, por meio disso, que nem toda tradição merece lugar no seio do porvir. Pelo menos, não sem o exercício crítico da memória.¹⁰²

A outra modalidade de ritual – que vem sendo demonstrada ao longo deste tópico – compõe ações relacionadas ao ‘Bem’ (ao Bom) e ao Belo. Presenciamos, em *Sans Soleil*, a execução das festas carnavalescas, capazes de inverter a ordem do mundo e contribuir para a renovação dos seres e da natureza; a cerimônia japonesa realizada para repouso das bonecas quebradas, evidenciando a crença no poder afetivo daquelas representantes inanimadas (ou, ainda, miniaturas) dos seres humanos, que, por seu poder, merecem um ritual de ‘morte’ e ‘vida eterna’; o *Dondo-yaki*, que queima os restos de decoração do Ano Novo, simbolizando a receptividade a uma nova era; entre outros ritos de morrer/renascer, de renovação, que são benéficos ao homem. A repetição dos gestos arquetípicos é realizada coletivamente, expondo um agir e uma compreensão mútuos entre aqueles que desempenham o ritual. No lugar de motivações individualistas, existe um impulso em prol do comunitário.

Feita a distinção entre os dois modos de rituais que perpassam a narrativa de *Sans Soleil*, podemos retornar nossa análise sobre o segundo tipo. Reparamos que, ao evocar o tempo mítico, estes rituais do ‘Bem’ demonstram o quão miscível são os domínios do profano e do sagrado. No ensaio fílmico de Marker, durante a cerimônia dedicada aos animais mortos no zoológico de Uenan, quando crianças e adultos depositam flores e rezam, as cartas de Krasna apontam em tal direção. A voz *off* sublinha que a fronteira entre o reino dos vivos, o profano, e o dos mortos, transcendente, é mais flexível para algumas culturas:

¹⁰² O caso dos *Burakumin*, no Japão, reforça esta ideia de que determinados traços do passado precisam, com urgência, ser revistos.

Eu ouvi essa frase: “A parede que separa a vida da morte não nos parece tão espessa quanto a um ocidental.” (...) O que mais vi nos olhos daqueles que iam morrer era a surpresa... Hoje, o que vejo nos olhos das crianças japonesas é a curiosidade. Elas tentam, para entender a morte de um animal, enxergar através da parede (*SANS SOLEIL*).

Esta possível fluidez que aproxima os dois mundos é sentida em outros momentos do filme. Um deles se verifica na sequência do festival Awa *Odori*. O evento faz parte das celebrações aos mortos que acontecem durante a estação de *Bon*.¹⁰³ Segundo a tradição budista, este é o período do ano em que os espíritos dos falecidos e ancestrais retornam ao mundo dos vivos para visitar suas respectivas cidades natais, bem como seus parentes. O objetivo das danças que compõem a estação de *Bon*, como a Awa *Odori*, é honrar e recepcionar estes espíritos que chegam.

Ao afirmar que as festas não estão situadas dentro do tempo concreto, mas num retorno ao tempo dos primórdios e dos ancestrais, Callois (1979) sinaliza esta diluição das fronteiras entre o domínio da vida terrena e o do além. Os antepassados ou os deuses deixam suas moradias para ir ao mundo dos vivos, interrompendo o curso da história natural e suspendendo a ordem do mundo. Este movimento de retorno dos ancestrais, pela celebração das festas, parece encarnar a própria visão benjaminiana de história, segundo a qual o passado está vivo, sendo capaz de retornar periodicamente, ou mesmo conviver, no presente. O ato de festejar é a celebração desta ligação do homem contemporâneo com o que o precede historicamente.

Algumas mudanças são perceptíveis na narrativa de *Sem Sol* durante as duas grandes festas que aparecem: o Carnaval da Guiné e o festival Awa *Odori*. A principal delas é o silêncio da narração. A voz *off*, preponderante no decorrer de toda a película, silencia durante as comemorações, como a deixar que as mesmas sejam percebidas em sua total intensidade. O filme diferencia aqueles eventos dos demais, como se houvesse um impedimento da narração e, por conseguinte, da criação de uma proximidade ou domínio sobre o que se vê. A única possibilidade diante da execução do ritual, da entrada no tempo sagrado, é o silêncio da voz *off* e a distância: o respeito do realizador.

Nas festas, as imagens desfilam e a banda sonora irrompe com sons próprios a cada uma das celebrações. Nenhum comentário da narradora; nada a dizer. Sem as informações e o direcionamento de sentido propiciados pelo ser *acousmètre*, a

¹⁰³ *Bon* significa mortos.

interpretação das festas fica no nível do que é perceptível. Tal qual o apontado por Gadamer (1985): assim como diante de uma obra de arte, o ser que presencia a festa é invadido, fulminado por um silêncio absoluto e solene, como se estivesse perante algo maior.¹⁰⁴

Durante o Awa *Odori*, a câmera perde sua estabilidade, muda repentinamente de foco, vira de um lado para o outro e, às vezes, tenta acompanhar o ritmo da música ou dos dançarinos. A objetiva age como que hipnotizada pelo que vê e ouve. Em termos sonoros, o trecho é um dos mais ricos do filme. Há uma forte concentração e sobreposição de ruídos oriundos tanto da música tradicional japonesa, quanto de sons eletrônicos criados ou alterados por sintetizadores. A sensação é a de um excesso produzido pelo ritmo intenso da montagem, pela hiperatividade da câmera e pela torrente de sons, de maneira a transmitir ao espectador as mesmas sensações que se apoderam do protagonista.

Sobre a dinâmica acima, avaliamos que a narrativa tenta emular o efeito propiciado pela presença de Krasna diante de algo celeste. Se a festa é uma abertura para o tempo mítico, o que o protagonista tem em torno de si é a força que motiva a execução do rito, a crença no metafísico, a própria espiritualidade, incapaz de ser registrada e reproduzida convencionalmente ou de forma equilibrada. A alternativa é recorrer a uma estética do excesso, de maneira a apresentar o estado de contemplação e afetação ante o transcendente e a beleza dali irradiada.

O comportamento da narrativa durante a sequência do Awa *Odori* atesta uma adesão e crença ao que se filma, mas também constata o rito enquanto uma manifestação que continua viva, que preserva sua força vital. Assim como a abordagem no âmbito histórico, por meio da qual *Sans Soleil* reavive os materiais do passado em novas leituras do presente, o enfoque dado aos rituais demonstra que tais manifestações são preservadas ao longo das épocas – pela constante reatualização dos gestos arquetípicos.

Em relação aos contextos históricos da África e do Japão focalizados pelo filme, a execução dos ritos na contemporaneidade representa dois aspectos. Funciona como uma maneira da sociedade lidar com a efemeridade das coisas e, concomitantemente, simboliza a resistência das culturas do passado.

¹⁰⁴ Retornaremos, ao final do capítulo, à comparação estabelecida por Gadamer.

Entendemos o primeiro dos pontos supracitados a partir dos postulados de Eliade (1988) que tratam do recurso ao mito e aos ritos como uma alternativa das sociedades ao chamado *terror da História*, isto é, à irreversibilidade do mundo, seu caráter efêmero e transitório acentuado pelas guerras, catástrofes e grandes tragédias. A repetição de gestos dos ancestrais, da materialização de uma memória social que sobreviveu e, portanto, reforça sua permanência e força diante dos acontecimentos que acometem uma região, pode sugerir um meio de resguardo e o encontro com uma significação trans-histórica que auxilia na recepção das tragédias. Crer num tempo sagrado, numa renovação constante da natureza e mesmo numa ordem do mundo além do domínio do homem, é uma forma de lutar contra a finitude carnal, a fugacidade das coisas, e manter viva a esperança de que certas forças podem perdurar, ser transmissíveis ao longo dos séculos e, assim, esgueirar-se de um fim absoluto.

A nossa segunda afirmação, a de que a permanência dos rituais no presente é sinônimo de resistência, diz respeito ao fato de que no Japão a ferida, o abalo causado pela Segunda Guerra Mundial constitui uma ameaça à sobrevivência das culturas e valores provindos do passado. Relacionamos nossa hipótese ao que Ricoeur (2007) afirma a respeito da fragilidade da identidade coletiva em virtude de acontecimentos históricos violentos. A submissão de um povo a outro, decorrente de um confronto, por exemplo, acaba por fragilizar ou deformar sua identidade, tornando-o mais suscetível às imposições que o dominador lhe infringe. Pensando no Japão, recordamos que, para se reerguer depois da Segunda Guerra, o país não só recorreu à ajuda econômica dos Estados Unidos, como permaneceu ocupado pelas tropas norte-americanas entre 1945 e 1952 e, conseqüentemente, sofreu uma influência no nível político-econômico-social com reflexos nos seus valores e cultura.

Longe de acreditarmos que o simples contato de uma cultura com outra implica numa ameaça, o que vemos em evidência, aqui, é o efeito produzido por uma aproximação que, sob alguns aspectos, foi impulsionada não por razões naturais, mas forçada pela conjuntura socioeconômica da época.¹⁰⁵ Um desdobramento importante da influência norte-americana sobre o Japão foi, por exemplo, a incorporação de uma

¹⁰⁵ Conforme nos explica Shunya (2008), a influência norte-americana no Japão não aconteceu de maneira uniforme, mas derivou de um processo complexo de interação com a identidade nipônica. O autor considera que os traços da cultura estadunidense foram incorporados de diferentes maneiras, das quais, especificamente sobre o período de ocupação, cita pelo menos duas: os efeitos produzidos intencionalmente como parte da política de ocupação; e os efeitos ocasionados inconscientemente pela convivência entre ocupante e ocupado. Nem sempre, acrescenta, a dominação americana exercia o resultado pretendido.

cultura do consumo. Shunya (2008) coloca como um dos fatores disso a importação do *American way of life*, que, na década de 50, incentivou os japoneses a comprar todos os tipos de aparelhos eletrônicos para o lar, viver em casas com um estilo estadunidense, entre outros comportamentos influenciados por uma publicidade massiva.¹⁰⁶

O consumismo e a presença de outros traços culturais norte-americanos na cultura japonesa, sobretudo num período de fragilidade da identidade nacional (pós-guerra), pôs em ameaça, desde então, a sobrevivência de práticas sociais tradicionais, tais quais os ritos. Marker salienta esta questão em alguns momentos em *Sans Soleil*. No trecho em que Krasna aborda as cerimônias em Okinawa presididos pela sacerdotisa Noro, a narradora diz:

Após 27 anos de ocupação americana e a volta à soberania japonesa contestada, a dois quilômetros de boliches e de postos de gasolina, Noro continua a dialogar com os deuses. Depois dela, o diálogo cessará. Os irmãos não saberão que a irmã morta vela por eles... Filmando essa cerimônia, eu sabia ver o fim de algo. As culturas mágicas desaparecidas deixam marcas. Esta não deixará nenhuma. A ruptura da História foi violenta demais (*SANS SOLEIL*).

A ruptura referenciada pela carta de Krasna remete à batalha de Okinawa. Para o personagem, foi depois do evento que a ilha voltou-se para o mundo moderno.¹⁰⁷ A afirmação concatena as vicissitudes da ‘modernidade’ ao desaparecimento dos rituais, das culturas ancestrais. Interpretamos esta relação como um alerta dado por Marker ao risco que determinadas manifestações de sensibilidade espiritual e mesmo de tradições, que mediam a percepção do mundo desde as sociedades tradicionais, sofrem a partir da alteração brusca e forçada impostas pelo avanço do capitalismo, consumismo exacerbado, individualismo (oposto à coletividade dos rituais) e outros frutos da sociedade moderna. Próximo ao que repara Tarkovski, a espiritualidade é ameaçada pela valorização dos bens materiais – destituídos de um sentido sagrado ou outro que não o mercadológico – e pelos crescentes egoísmo e alienação do ser humano, cada vez menos apto a se perceber como parte de um todo, um *continuum*.

¹⁰⁶ O autor destaca que, já nos anos 60, os japoneses se apropriaram e transformaram o *American way of life*, fazendo dele algo não mais específico à “América”, mas ao modo de vida japonês.

¹⁰⁷ O pensamento é similar ao que se encontra num enxerto de *Level 5*, no qual o narrador menciona a destruição do Castelo de Shuri, também na Segunda Guerra, e diz que a partir de então: “o Japão ingressava nos tempos modernos, [...] como se o país precisasse a cada século de um militar norte-americano para entrar numa nova era”.

Frente às ameaças que sofrem, os ritos e outras formas de vida espiritual conseguem resistir. Em determinados trechos do filme, por exemplo, a trilha musical fortalece a ideia de tradição, de memória referente a uma cultura ou sociedade. Cenas de ritos ou cerimônias japonesas são ligadas a sons emitidos por instrumentos tipicamente asiáticos, a exemplo de sinos, gongos, *koto*, flauta *shakuhachi*, *sangen* e *shamisen* (SEGANDO: s/r). Nas incursões pela África, por outro lado, predominam músicas populares, cantos africanos e sons predominantemente de percussão que, culturalmente, estão relacionados àquele continente.

Ao fazer referência a determinadas culturas, a trilha se conecta ao que Kassabian (2001) define de *identifying music*. A categorização é dada a músicas que podem cobrir ou evocar as mesmas coisas que o *leitmotiv*: objetos, personagens, lugares, certas situações ou ideias recorrentes da trama, períodos e mesmo fatores sociológicos. O conceito é utilizado pela autora para músicas, nas narrativas clássicas hollywoodianas, que sinalizam ou reforçam localizações geográficas “exóticas”. A pesquisadora fala, por exemplo, da associação estereotipada que o cinema hollywoodiano criou entre a China e o som de gongos.¹⁰⁸

Uma das características que nos fazem pensar que a trilha de *Sans Soleil* reforça as identidades fluídas no contexto da modernidade está na sequência do *Awa Odori*, quando o som de instrumentos vinculados à música tradicional japonesa é mixado a ruídos eletrônicos e reverberações de sons metálicos. Desta forma, os sons do *taikô*, *shamisen*, flautas e gongos dividem espaço com efeitos produzidos por sintetizadores, chegando quase a desaparecer, tal a sua fluidez. Mas, estão ali presentes, ao fundo, evocando a permanência do passado.

De acordo com Stuart Hall (2011), as culturas nacionais são formadas por instituições, símbolos e representações que compõem um discurso sobre a nação que influencia e organiza as concepções de seus membros sobre si próprios. A música do *Awa Odori*, por exemplo, é um dos elementos a demarcar a identidade japonesa. E é por isso que, ao combinar instrumentos tradicionais aos ruídos maquínicos, reverberações eletrônicas e efeitos de um sintetizador – no que avaliamos ser a representação dos sons

¹⁰⁸ Não temos a intenção de apontar que o uso da trilha composta por instrumentos, sons e melodias culturalmente associados a uma região, em *Sans Soleil*, demonstra um discurso de estereotipia daqueles lugares por Marker. O som e as músicas explorados pelo seu filme são plurais, diversificados. A visão que o cineasta demonstra ter do Japão e da África, pois, foge e contesta o olhar generalizante que comumente é direcionado àqueles lugares. Citamos o conceito de *identifying music*, exclusivamente, a fim de demonstrar que a trilha musical de *Sem Sol* se associa, em alguns momentos, aos lugares visitados por Krasna, compondo uma instância narrativa conjugada às imagens.

“modernos” –, a trilha de *Sans Soleil* reforça a ideia de que as fronteiras que protegiam e preservavam a cultura nacional das influências externas foram extirpadas ou minoradas, cedendo lugar à formação de identidades híbridas que resguardam, dessa maneira, a identidade mítica.

A trilha musical corrobora para a noção de que as práticas das sociedades tradicionais estão em vias de mudança – como um arquivo, elas sobrevivem, mas ao mesmo tempo sofrem uma mutabilidade a cada porvir que atravessam. As festas, cerimônias, celebrações e demais ritos filmados em *Sem Sol* são manifestações que disputam o direito de sobrevivência numa sociedade que nem sempre tem espaço para o transcendente, e na qual, como diz Krasna, os pequenos cemitérios ficam à sombra dos bancos e os templos dividem espaço com arranha-céus. A ruptura proporcionada por eventos históricos e pelo avanço da modernidade às vezes é agressiva e violenta o bastante para eliminar (quase) completamente a tradição. Neste sentido, os ritos do Japão são formas de resistência da memória coletiva, da vivência mítica do mundo que se arrasta, mesmo debilitada, ao futuro.

No caso da África, cujos traços da modernidade ainda parecem pouco visíveis em *Sans Soleil*, acreditamos que Marker, indiretamente, abre oportunidade para a reflexão sobre as possibilidades de Cabo Verde e Guiné-Bissau terem um futuro similar ao do Japão. A industrialização, a modernização e a contínua mudança dos traços culturais identitários ainda não ocorreu, porém, permanecem como um espectro que circunda os países africanos.

À l'extérieur du temps

A retomada de acontecimentos históricos, por meio do remanejamento dos materiais do passado, bem como a abordagem de práticas sociais fundamentadas numa percepção espiritual, são dois comportamentos de *Sans Soleil* que realçam aspectos complementares: de um lado, uma relação ativa com o passado; do outro, o abrigo e a transmissão de um conhecimento adquirido por formas de vida anteriores. Preenchendo a fissura entre ambos, a memória, a imaginação, o pensamento e a linguagem.

No percurso desenvolvido até aqui, percebemos que o método de reescrita da história escolhido por Marker para focar os eventos traumáticos, que marcaram, como uma cicatriz, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Japão, recusa a temporalidade ancorada na ideia de progresso, na visão evolutiva e teleológica de mundo. A remissão do filme ao

contexto do movimento de independência dos países africanos e da participação do Japão na Segunda Guerra adota uma perspectiva anacrônica. O que favorece isso é o uso de materiais de arquivo audiovisual, cuja natureza permite a conservação de traços do passado e, simultaneamente, a existência de um espaço *de sombra* no qual diferentes tempos sobrevivem em estado latente, podendo, ambos, serem resgatados pelo realizador.

Cabe acrescentar que os eventos históricos não são recuperados na forma de uma recordação neutra, como se o objetivo fosse reconstituí-los integral ou fielmente, sem julgamentos. O processo desenvolvido em *Sans Soleil* está mais próximo de uma rememoração crítica, reflexiva, de um ato que, diante da ferida simbólica, tenta enfrentar diretamente os fantasmas do passado, apontando-os para que sejam conhecidos e avaliados.

Entendemos o gesto empreendido pelo filme à luz do que Ricoeur (2007), fundamentado em Freud, repara na relação entre trauma e memória. Segundo o filósofo, o trauma inibe a recordação da experiência e dificulta ao sujeito lembrar-se do choque ao qual foi exposto, impossibilitando a reconciliação entre presente e passado. Deste modo, o indivíduo fica suscetível à chamada compulsão de repetição, isto é, à passagem ao ato. “O paciente não reproduz [o fato esquecido] em forma de lembrança, mas em forma de ação: ele o *repete* sem, obviamente, saber que o *repete*” (FREUD apud RICOEUR: op.cit., p.84).

O ato compulsivo é uma forma de resistência em lidar com a experiência traumática. Uma das propostas terapêuticas enunciadas por Freud (*ibid.*, p.84) é a de que o enfermo precisa “encontrar a coragem de fixar sua atenção em suas manifestações mórbidas, de não mais considerar sua doença como algo desprezível”, mas encará-la “como um adversário digno de estima, como uma parte de si mesmo cuja presença é muito motivada e na qual convirá colher dados preciosos para sua vida ulterior”. Sem realizar isso, não é possível haver uma reconciliação com o evento recalcado pelo trauma e, tampouco, alcançar-se uma relação verídica com o passado. Não é possível, em suma, atingir o trabalho de rememoração.

Ricoeur (2007) estabelece uma analogia entre o indivíduo traumatizado e as sociedades que passaram por experiências históricas violentas. Tais povos não conseguem atingir uma rememoração dos eventos aos quais foram submetidos. Suas comunidades são acometidas por uma compulsão por repetição manifesta na culpa e compleição melancólica, que as impele a uma permanência no passado, em vez de

tentar enfrentar o presente.¹⁰⁹ São dados como exemplos as celebrações fúnebres e os deleites lúgubres – tais quais atos públicos em lembrança aos mortos em guerras. Estas ações são consideradas pelo autor como referentes a uma memória-repetição que resiste à crítica e não alcança o trabalho de rememoração.

Diante desta dificuldade em lidar com a ferida histórica, Ricoeur (apud GAGNEBIN: 2009) propõe que se deixe o registro da queixa. A postura diante do passado não deve se resumir a lembrá-lo, numa espécie de culto, mas em investigá-lo e, a partir disso, produzir instrumentos de análise para melhor compreender o presente. É necessário buscar um esforço de esclarecimento, realizar “um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (*ibid.*, p.105).

O diário fílmico produzido por Sandor Krasna segue a rememoração crítica e ativa como matriz de sua retomada ao passado. A rede de lembranças que parte da memória pessoal do personagem e envolve a memória coletiva, pela remissão aos fenômenos históricos, mantém-se num jogo perpétuo entre a tentativa de resguardar o passado no material fílmico e o trabalho *criativo* de reescritura dos eventos que aconteceram. Nesta reelaboração, o sujeito que lembra, no caso, o heterônimo de Marker, tingiu as matizes do passado com as impressões do presente, colocando ambas em cheque. Não se trata, portanto, de uma lembrança passiva, mas de um jogo que aponta para uma avaliação, um caminho para o futuro.

A empatia da música na sequência dos camicases, a montagem que expõe a tensão entre gestos de épocas diferentes em Guiné-Bissau, a disposição da voz *off* em buscar a poesia no lugar da neutralidade, a resignificação dos arquivos, entre outras práticas, são sintomáticas da adesão de *Sans Soleil* ao exercício crítico da memória e sua transformação em linguagem, em ato. A ação rememorativo-imaginativa responde não apenas à impermanência das coisas, recuperando os rastros do vivido pelo fio da recordação; trata-se essencialmente de uma relação ativa e criativa com o passado, de tentar compreendê-lo e interpelá-lo mediante suas ruínas. O anacronismo residente nesta abordagem ramifica a constante relação entre os tempos, instaurando um movimento que aproxima e envolve, conjuntamente, pretérito, presente e porvir.

À rememoração crítica como alternativa e necessidade frente aos fenômenos traumáticos, vimos que *Sans Soleil* apresenta outros meios de reflexão sobre a

¹⁰⁹ Nossa leitura de Ricoeur (2007) foi complementada pelos escritos de Jeanne Marie Gagnebin (2009).

experiência do sujeito com o passado. O filme complementa a realidade histórica, restrita aos atos do homem e ao domínio da racionalidade, com a existência de uma percepção de mundo ancorada na espiritualidade, numa ordem cujas leis de funcionamento remetem a algo que transcende o ser: uma ordem cósmica. Demonstramos que a sobrevivência de tais manifestações na modernidade representa tanto uma resistência – diante de uma época que parece dedicar cada vez menos espaço ao espiritual – quanto um meio de aceitar o *terror da História*, o caráter transitório das coisas. Dentro disso, gostaríamos de atentar para uma última questão: a correlação existente entre os rituais e a arte, no que tange à sensibilidade que concerne a ambos. A partir da associação, iremos conceber um significado a mais para a recorrência dos ritos em *Sans Soleil* e avançar rumo a um fechamento de nossa reflexão.

A fim de prosseguir com a proposição acima, direcionamo-nos pelas pesquisas de Hans-Georg Gadamer (1985) na área de Estética, especialmente sobre a noção do *Belo*. A introdução do autor a este termo é feita com base no que os gregos tomavam como a representação da própria plasticidade do belo: o cosmo, a ordem do céu. A periodicidade do passar dos anos e dos meses, da mudança do dia em noite, constituíam, para aquela civilização, as *constantess* confiáveis da ordem presente em nossa vida.

Pela citação do diálogo Fedro, de Platão,¹¹⁰ Gadamer menciona a predestinação do homem: sua limitação frente ao divino e sua submissão à prisão terrestre referente à existência física e instintiva. Dentro destas condições, a experiência do *Belo* seria a única capaz de possibilitar ao ser humano uma elevação, a percepção da verdadeira ordem do mundo, a que brilha acima de todas as outras coisas, a própria luz da verdade que transcende o agir mutável e confuso da existência terrena.

Interessa, aqui, saber que o Belo se expressa tanto na natureza quanto na arte. Aliás, deve-se demarcar que sua presença na arte é um resgate da sua manifestação primeva na natureza (GADAMER: op.cit.). É nesta última que se encontram as coisas

¹¹⁰ Na obra citada, Platão “descreve o grandioso cortejo de todas as almas, no qual se espelha o cortejo noturno das estrelas. É uma espécie de viagem de carro ao cimo do firmamento, conduzida pelos deuses olímpicos. As almas conduzem igualmente carros com uma parrelha e seguem os deuses, que fazem esse cortejo diariamente. No alto, no cimo do firmamento abre-se então a vista para o verdadeiro mundo. O que se pode ver lá não é mais esse agir mutável e desordenado de nossa assim chamada experiência do mundo, terrena, mas as *constantess verdadeiras e as configurações permanentes do ser*. Enquanto então os deuses, nesse encontro com o mundo verdadeiro, entregam-se completamente à sua visão, as almas humanas, já que são uma parrelha desordenada de almas, ficam perturbadas. Já que o instintivo na alma humana perturba a visão, elas só podem lançar um olhar momentâneo e furtivo naquelas ordens eternas. Depois então precipitam-se para a terra e são afastadas da verdade, da qual guardam apenas *vaga lembrança* (GADAMER: 1985, p.27). (grifo nosso)

criadas sem uma finalidade prática ou precisa imediata, mas que, apesar disso, conseguem agradar, *completar o ser*, fazer com ele perceba o permanente no fugidio – atributos estes recuperados pelas obras de arte.

Lembremos que, entre outras coisas, os ritos consistem justamente numa comunhão entre homem e natureza mediada pela espiritualidade. A repetição de gestos arquetípicos é, pois, uma prática primordial da sociedade pela qual se escapa do efêmero e se mantém em contato com o Ser, com a manifestação do transcendente existente nas coisas naturais; em essência, com o Belo. Alguns ritos, como as festas, são mesmo comparados a obras de arte. Noutro momento da pesquisa, fizemos uma referência ao silêncio absoluto e solene que toma conta da narração fílmica de *Sans Soleil* durante o festival *Awa Odori*, traçando uma analogia deste comportamento com o silêncio que invade o sujeito diante de uma manifestação artística.

Se nas sociedades tradicionais os ritos funcionavam como uma forma do homem de contemplar o Belo, *Sans Soleil* parece apontar que, na modernidade, o ser humano tem à sua disposição outras formas complementares de se alcançar aquele tipo de experiência transcendente, verdadeira. Isso não implica num extermínio dos ritos, mas, ao contrário, em conservar acesa a sensibilidade a partir dos instrumentos que cada época oferece. Talvez mais que em qualquer outra produção, é em *Sans Soleil* que Marker busca este meio ideal de ritualizar, de encontrar uma forma fílmica capaz de levar a um nível único a comunicação da experiência, da percepção de mundo e, também, do Belo.

Ao dever de manter ativa e obstinada a rememoração em torno das feridas que macularam o passado histórico, *Sans Soleil* medita sobre este papel de resguardar a sensibilidade que desde os primórdios da humanidade permite ao ser perceber além do mundano e poder se deslumbrar e, literalmente, vivenciar, o fulgor que emerge das coisas. A questão não se limita mais ao ver, que conota no vidente uma passividade e discrição ante o que é visível, e nem ao ouvir, que remete à faculdade da audição. Trata-se antes de *perceber e introjetar*, que significa suplantar a coleção de impressões sensoriais e “tomar como verdadeiro” o que se oferece aos sentidos (GADAMER: 1985, p.46): perscrutar, penetrar na essência das coisas e reconhecer os pontos em comum que com elas temos.

A luminosidade do espírito que se apresenta ao longo do filme de Marker só adquire um valor diante do ato de transmissão. Pouco adiantaria ao diretor alcançar o Belo se o objetivo não fosse o de partilhá-lo. Por isso mesmo é patente em *Sans Soleil*

esta disposição em transmitir, em construir uma comunhão comunicativa, quer seja pelo formato de diário sonoro-visual, no qual se explicita esteticamente a intimidade do que é dito e mostrado, quer seja pela exigência de participação do espectador por conta da estrutura fragmentária e questionadora.

Devemos reforçar a importância da adesão ao ensaio cinematográfico como plataforma ideal para que Marker consiga compartilhar a experiência. Como visto anteriormente, o formato de *Sans Soleil* convoca o espectador a uma participação ativa no jogo de lembranças e partículas sonoro-visuais dispersas ao longo da película. A natureza multívoca do filme, que evoca a pluralidade de entendimentos no lugar de uma visão unilateral, exige que o espectador encontre seus próprios caminhos e respostas diante das questões a ele dirigidas. É o formato ensaístico, por fim, que permite ao diretor navegar com fluidez entre um método de pensamento filosófico e racional e uma exposição (do) sensível, ou, ainda, entre a história e espiritualidade.

Nesta exposição empreendida acerca de *Sans Soleil*, julgamos necessária uma última observação capaz de complementar o pensar proposto até aqui. Referimo-nos a um comentário de Sandor Krasna sobre a *Zona*, quando o protagonista afirma poder contemplar as imagens a partir do “exterior do tempo” – segundo ele, a única eternidade possível. A expressão em muito lembra a utilizada por Jean Giraudoux (1976) em seu livro póstumo *Duas Existências (Souvenir de Deux Existences)*, no qual nomeia um dos intertítulos de “Para além do tempo”. Coincidência ou não, a obra do escritor francês também consiste num apanhado de lembranças de diferentes épocas, dispostas de maneira anacrônica. O cruzamento entre as duas obras, levando-se em conta aqui a influência de Giraudoux sobre Marker, é essencial para nosso entendimento de que os dois autores apontam, em direções similares, para um lugar no qual o tempo corpóreo, das coisas finitas e mortais, está suspenso.

Supomos que este lugar referenciado por ambos não é outro senão o da reminiscência, sempre marcada pela afetividade (traumática ou benfazeja). Amplamente mencionada ao longo de *Sans Soleil*, é ela o tronco comum entre história e espiritualidade, a doutrina capaz de avançar além da finitude do presente e alcançar os reinos imensuráveis do pretérito – seja ele respectivo ao humano atual ou aos primevos. O lembrar sugerido pelo filme prescinde da distinção e categorização do que compõe o universo e do que se entende por passado, presente e futuro. Na memória, todas as coisas, mesmo em suas singularidades, são equivalentes, pois comungam da mesma natureza: são feitas de sobrevivência, desta matéria composta pela conservação e pelo

desaparecimento. Em suma, é a reminiscência – como o Belo, os ritos do Bem e a Arte – que pereniza e confere duração às coisas. É ela o único triunfo do homem sobre a morte.

Considerações finais

A análise desenvolvida no primeiro e no segundo capítulo desta dissertação teve por objetivo circunscrever a forma laboriosa e o fluxo interminável de lembranças imagético-sonoras de *Sans Soleil* sob um signo: o da comunicação da experiência mediada através da subjetividade. Ao longo das revisões e investigações sobre o ensaio audiovisual de Chris Marker, porém, deparamo-nos constantemente com a dificuldade de precisão e de síntese deste que parece ser, mais que tudo, um filme-esfinge. À tentativa de restringir o olhar sobre uma questão, delimitando-a sob um determinado aspecto e *corpus* teórico, frequentemente ocorreu de, no lugar de respostas fixas, encontrarmos camadas de significações (quase como questões em aberto) que se desdobravam infinitamente, ampliando cada vez mais o que nos esforçávamos por delimitar. Tendo em vista este horizonte ilimitado que se descortina ao longo do filme, empreendemos um trabalho de reflexão sem um teor conclusivo, mas com o objetivo de nos concentrar sobre o que consideramos essencial para o tema ao qual nos propusemos.

A permanente insubmissão de *Sem Sol* a qualquer tipo de categorização ou redução põe em evidência aquela que é a marca iminente do filme: sua natureza ensaística. Através deste modo construtivo de pensamento, Chris Marker é capaz de emular o mecanismo da memória e simultaneamente transmitir com eficiência as experiências da história, do Belo e do vivido.

É oportuno pensar que, em decorrência do ensaio, a partilha do sensível estabelecida por *Sans Soleil* se faz por uma série de intermediações, pelas quais a narrativa evita a transparência. A articulação entre o visível e o audível só permite entrever a significação tal qual um relâmpago, um lampejo que logo depois se dissipa, e nunca é completamente revelado¹¹¹ ou desvelado. Somos levados, assim, ao título do filme, que remete ao que está no escuro, ao que, mesmo presente, tem algo oculto, invisível. Essa formulação é próxima ao mecanismo da memória involuntária, pela qual a lembrança deixa o estado latente e subterrâneo, para adentrar, por um instante breve, a consciência – como sentiu o narrador proustiano ao experimentar a *madeleine*.

Ante o temor pelo caráter transitório e finito das coisas, que se repara ao longo de *Sans Soleil*, a adesão ao ensaio atua como meio de aliar a preservação das lembranças a uma forma viva, movediça, instigadora, capaz de manter as significações ativas e

¹¹¹ Definição similar é postulada por Benjamin (1994) a respeito do passado, cuja verdadeira imagem não se deixaria apreender, pois apenas fulgura, veloz.

protegidas do envelhecimento e ao desaparecimento ao qual se está sujeito com a fixidez. O filme não se encerra. O jogo criado por Marker estimula diferentes cruzamentos entre os elementos narrativos, contribuindo para a multivocidade, a pluralidade de leituras possíveis. Indicativa disso é a significação dos planos, resultante tanto da montagem direta, como do diálogo com imagens distantes e, ainda, da relação com a voz *off* e com a banda sonora.

A rede intertextual que conecta a obra profícua e diversa de Marker é igualmente essencial para avivar os conteúdos resguardados em *Sans Soleil*. O filme compõe uma trama extensa com as produções do autor, criando um sistema de interações e influências no qual os elos não se estabelecem em nível unilateral, mas a partir de múltiplas inter-relações onde um ponto recebe e projeta outros múltiplos, refletindo-os em jogos de espelho infinitos.

O formato de *Sans Soleil* segue o que Benjamin (1984) menciona a respeito do tratado filosófico, que incita o pensamento a sempre recomeçar e a sempre retornar, minuciosamente, às coisas. “Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo”.

A apresentação do filme como obra aberta, capaz de permitir a alternância de focos e de se oferecer através de pontos de vistas e perspectivas que quebram com a rigidez, revela, também, a existência de seus traços barroquistas.¹¹² Ávila (1980) pontua a propensão da arte barroca por formas que se abrem em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, liberando a sensibilidade de quaisquer orientações impostas pelo ato de contemplação e fruição do objeto estético. O autor realça a existência de um adensamento da linguagem, tal qual percebemos em *Sem Sol*, necessário para modificar as formas de sentir e receber a obra. Somente por meio disso se é capaz de atingir um êxtase dos sentidos.

A manifestação dos traços barroquistas, ou a tendência neobarroca de *Sans Soleil*, estende-se ao impulso lúdico e à disponibilidade pelo jogo, referente tanto à capacidade em ordenar, pela imaginação, a objetividade do universo concreto, como em articular a criação subjetiva através de novos arranjos para os objetos. Neste caso, o jogo funciona como recurso à autonomia criativa do artista e, sobretudo, alternativa para se alcançar o ato de comunicação (ÁVILA: op.cit.). Isso porque só existe uma assimilação ou

¹¹² Atentamos para isso durante o primeiro capítulo, ao discorrer sobre a dificuldade de distinção entre real e ilusório, sonho e vigília.

experiência real com a obra para o sujeito que é capaz de “jogar junto”, isto é, participar ativamente, pela sensibilização e reflexão, do que o produto artístico quer dizer (GADAMER: 1985).

A adoção ao ensaio, capaz de tornar a obra aberta e de manter as significações vivas, pulsantes, aliada à criação de um sistema de relações intertextuais (literárias, cinematográficas, musicais), e à exigência da participação do espectador, levam *Sans Soleil* a ser percebido como *memória atuante*, e não como um museu que abriga as relíquias do passado histórico e espiritual do homem. O filme se coloca como partidário da *tradição*. Aqui, seguindo Gadamer (op.cit.), entendemos este vocábulo pelo ato da conservação coligado à capacidade de aprender a dizer o velho de modo novo, em reunir embrionariamente o hoje com as reminiscências do passado.

Bibliografia

Específica

- ALTER, Nora M. **Chris Marker**. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- BARNIER, Martin. Chris Marker: *le son, une bande à part*. IN: HABIB, André ; PACI, Viva. **Chris Marker et l'imprimerie du regard**. Paris : L'Harmattan., 2008.
- BAZIN, André. *Lettre de Sibérie*. In: **Le cinéma français: de la Libération à la Nouvelle Vague**. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- COOPER, Sarah. **Chris Marker**. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience*. In : _____. **Théorème 6**. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2002.
- FARMER, Robert. Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group. **Senses of cinema**; Issue 52, September, 2009. Disponível em: < <http://sensesofcinema.com/2009/52/marker-resnais-var-da-remembering-the-left-bank-group/>>. Acesso em: 15 de março de 2011.
- GAUTHIER, Guy. **Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias**. Paris: L'Harmattan, 2001.
- LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*. Paris: Le Point du Jour, 2008.
- LANGMANN, Ursula. O manual de história atualizado. In: NEVES, António Lojas Neves (org. da edição portuguesa). **O bestiário de Chris Marker**. Lisboa: Livros Horizontes, 1986.
- LEMAÎTRE, Barbara. *Sans soleil, le travail de l'imaginaire*. In: DUBOIS, Philippe (org.). **Théorème 6**. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2002.
- LUPTON, Catherine. **Chris Marker: Memories of the future**. London: Reaktion Books, 2005.
- MACHADO, Arlindo. Filme-ensaio. In: MOURÃO, Maria Dora & SAMPAIO, Rafael (org.). **Chris Marker: bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.
- MARKER, Chris. *Comentaires I*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.
- _____. *Comentaires II*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- _____. *Le Dépays*. Paris : Éditions Herscher, 1982.
- _____. *Le coeur net*. Paris : Éditions du Seuil, 1949.

_____. *Giraudoux par lui même*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.

_____. *A free replay (notes on Vertigo)*. s/r. Disponível em: <<http://www.chrismarker.org/a-free-replay-notes-on-vertigo>>. Acesso em: 10/11/2010.

POURVALI, Bamchade. **Chris Marker**. 2º ed. Paris: *Cahiers du cinéma*, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *Documentary fiction: Marker and the Fiction of Memory*. In: *Film fables*. Trad: Emiliano Battista. Oxford: Berg Publishers, 2006.

ROUD, Richard. A margem esquerda. In: MOURÃO, Maria Dora & SAMPAIO, Rafael (org.). **Chris Marker: bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

SEGANDO, Mathilde. *Analyse de la musique de Sans Soleil*. s/r. Disponível em: <<http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/marker/menuf.htm>>. Acesso em: 28/11/2011

Geral

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Adorno**. Tradução: Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

AMADO, Leopoldo. Guiné-Bissau: 30 anos de independência. **Africana Studia**, nº 8. Porto: 2005.

AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*. 2º édition. Paris: Armand Colin Éditeur Paris, 2010.

ASTRUC, Alexander. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo. L'Écran français*. Paris, nº 144, março, 1948. Disponível em: <<http://ow.ly/6K0Fr>> Acesso em: 15/09/2010 .

AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. 6. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AUMONT, Jaques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

_____. *L'analyse des films*. Paris : Nathan, 1989.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. IN: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª edição. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana**, v. 10 (1), p.105-129, jan-jun, 2008.

BLÜMLINGER, Christa. *Lire entre les images*. In :GAGNEBIN, Murielle & LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org). **L'essai et le cinéma**. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

BONITZER, Pascal. *Sur la voix-off*. In: CHION, Michel. **La voix au cinéma**. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1982.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Fundamental aesthetics of sound in the cinema*. In: Weis, E. & BELTON, J. **Film sound: theory and practice**. New York: Columbia University Press, 1985.

BORGES, Cristian, JÉSUS, Samuel de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. **Revista ARS**, v. 16, p. 64-73. São Paulo: 2010.

BOSI, Alfredo. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto... [et al.]. **O olhar**. Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Ecléa: **O tempo vivo da memória**: Ensaio de Psicologia Social. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CALLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Tradução de Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura de gêneros na América Latina**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CATALÁ, Josep M. *Film-ensayo y vanguardia*. In: CERDÁN, Josetxo & TORREIRO, Casimiro. **Documental y vanguardia**. Madrid: Cátedra, 2005.

CHION, Michel. **Film, a sound art**. Translated by: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. **La musique au cinéma**. Paris : Édition Fayard, 1998.

_____. *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1982.

_____. *La voz en el cine*. Traducción: Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNT, L.; DÄLLENBACH, L.; ZUMTHOR, P.; PERRONE-MOISÉS, L. et alii. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

DANEY, Serge. *Stalker*. In: *Ciné journal: Volume I/1981-1982*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

_____. *L'image survivante: histoire de l'art et des temps fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**. Tradução: Cristian Borges. V. 1, N. 0, julho 2012. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/wp-content/uploads/2012/06/A-IMAGEM-MEMORIA3.pdf>> Acesso em: 26/07/2012.

_____. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

_____. **O mito do eterno retorno**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1988.

ÉVORA, Roselma. **A abertura política e o processo de transição democrática de Cabo verde**. Dissertação de mestrado disponível em: <<http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/292/1/2001%20Roselma%20Evora.pdf>>. Brasília, 2001. Acesso em: 15/11/2012

FERNANDES, Antero da Conceição Monteiro. **Guiné-Bissau e Cabo Verde: da unidade à separação**. Dissertação de mestrado disponível em:<<http://www.didinho.org/tesemestguinebissau000069335.pdf>>. Porto, 2007. Acesso em: 17/11/2012.

FIHMAN, Guy. *L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales*. In: GAGNEBIN, Murielle & LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o bloco mágico. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: A arte como jogo, símbolo e festa**. Tradução: Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie Gagnebin. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª edição. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GAUDREAU, André & JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

GAUTHIER, Guy. **O documentário, um outro cinema**. Tradução: Eloísa Araujo Ribeiro. Campinas, SP: Editora Papirus, 2011.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIRAUDOUX, Jean. **Duas existências**. Tradução: Luís P. Horta. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

GUERREIRO, Antônio. **Aby Warburg e os arquivos da memória**. s/r. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>>. Acesso em: 20/10/12

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOLVIKIVI, Jaana. *Alternative social relations and organizations*. In: **Women on the verge of power and other incredible stories**. 2009. Disponível em: <http://www.saunalahti.fi/penelope/Feminism/matrifoc.html#Ancient_Mediterranean>. Acesso em: 13/12/2011

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 9ª edição. São Paulo: Cultrix, 1977.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNT, L; DALLENBACH, L.; ZUMTHOR, P.; PERRONE-MOISÉS, L. et alii. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: tracking identification in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. 2ª edição. Rio de Janeiro : editora 34, 2009.

LE GOFF, JACQUES. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernard Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMOGES, Jean-Marc. *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain. Pour une distinction de termes trop souvent confondus*. Société des Études supérieures du Département d'Études françaises de l'Université de Toronto, automne 2007. Disponível em: <<http://ow.ly/68Y1S>> Acesso em: 20/07/2011.

MEKAS, Jonas. Sobre o *cinéma vérité* e a verdade da voz humana. In: MOURÃO, Patrícia. **Jonas Mekas**. São Paulo : Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MÉNIL, Alain. *Entre utopie et hérésie, quelques remarques à propos de la notion d'essai*. In : GAGNEBIN, Murielle & LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MONZANI, Josette. Imagem e Memória à Luz de *Galáxias*, de Haroldo de Campos e Julio Bressane. In: _____, MONZANI, Luiz R. (orgs.). **Olhar: Imagem/Memória**. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores, 2008.

MOURE, José. *Essai de définition de l'essai au cinéma*. In: GAGNEBIN, Murielle & LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

MUSSORGSKY, Modest. Sem Sol: Poemas do compositor. Tradução: Maria de Nazaré Fonseca. In: **Radio e Televisão de Portugal**. s/r. Disponível em: <<http://ow.ly/iEySr>>. Acesso em: 02/09/2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3 ed. Tradução de Mônica Sanddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NINEY, François. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. Traducción: Miguel Bustos García. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

PAIGC. **História da Guiné e ilhas de Cabo Verde**. Portugal: Editora Afrontamento, 1974.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Volume I. Tradução de Fernando Py. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.

ROJAS, Sergio. *Sobre el concepto del neobarroco*. In: **Coloquio Sentidos del Barroco**, Chile, 2004.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1998.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SATOSHI, Kamata. **Japão: a outra face do milagre**. São Paulo: Braziliense, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. A questão dos gêneros literários. In: GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Lisboa: Verga, 1986.

SHUNYA, Yoshimi. *What does "American" mean in postwar Japan?*. In: **Nanzan Review of American Studies**. Volume 30 (2008): 83-87.

SIGURBJÖRNSDÓTTIR, Krístin Mist. *Japan's forsaken people*. *University of Iceland*: 2012. Disponível em: <<http://ow.ly/joy9W>>. Acesso em: 02/02/2013.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Dissertação de mestrado disponível em: <http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-6WLHMK/1/mariliarocha_dissertacao.pdf> Belo Horizonte, 2006. Acesso em: 03/10/11

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras 2004.

STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure**. Tradução: Carlos Vogt. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

TÁPIA, Marcelo. Haroldo de Campos. A tradução como prática isomórfica. In: MONZANI, Josette (org.). **Revista Olhar**, Ano 9, Nº 16. São Carlos: UFSCar, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. In: **História da historiografia**, Nº 5, p.134-147, setembro de 2010.

VILLEY, Pierre. Os ensaios de Montaigne. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Livro segundo. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WEINRICHTER, Antonio. *Jugando en los archivos de lo real*. In: CERDÁN, Josetxo & TORREIRO, Casimiro. **Documental y vanguardia**. Madrid: Cátedra, 2005.

Produção audiovisual consultada

Filmes de Chris Marker

Sans Soleil (1982)

Ficha técnica

Narração: Florence Delay (versão francesa); Alexandra Stewart (versão inglesa)
Banda eletroacústica: Michel Krasna (tema de *Sans Soleil*, Modeste Moussorgski); *Valse Triste* de Jean Sibelius, tratada por Isao Tomita. **Canto**: Arielle Dombasle.
Mixagens : Antoine Bonfanti, Paul Bertault **Imagens incorporadas** : Sana Na N'Hada (Carnaval de Bissau), Jean-Michel Humeau (Cerimônia de grau militar), Mario Marret, Eugenio Bentivoglio (Guerrilha em Bissau), Danièle Tessier (Morte de uma girafa), Haroun Tazieff (Islândia, 1970) **Assistente de direção** : Pierre Camus **Assistentes de montagem** : Anne-Marie L'Hote, Catherine Ada **Efeitos especiais** : Hayao Yamaneko
Formato: 16 mm ampliado para 35 mm.

Olympia 52 (1952)

Les statues meurent aussi (1953)

Dimanche à Peking (1955)

Nuit et Brouillard (1955, de Chris Marker e Alain Resnais)

Lettre de Sibérie (1957)

La Jetée (1962)

Le Joli Mai (1962)

Le mystère Koumiko (1965)

Si j'avais quatre dromadaires (1966)

Loin du Vietnam (1967)

À bientôt, j'espère (1968)

On vous parle de Brésil : Carlos Marighela (1970)

On vous parle de Paris : Les mot ont un sens, portrait de François Maspéro (1970)

Vive la baleine (1972)

On vous parle de Chili : Ce que disait Allende (1973)

L'ambassade (1974)

La solitude du chanteur de fond (1974)

Le fond de l'air est rouge (1977)

Junkopia (São Francisco) (1981)

2084 (Centenaire du syndicalisme) [Vidéo-Clip pour une réflexion syndicale et pour le plaisir] (1984)

A.K. (1985)

From Chris to Christo (1985)

Matta (1985)

Bestiaire (1985-90)

L'héritage de la chouette (1989)

Berliner Ballade (1990)

Détour, Ceaucescu

Théorie des ensembles (1991)

Le tombeau d'Alexandre (1993)

Slon-Tango (1993)

Level 5 (1996)

Eclipse (E-CLIP-SE) (1999)

Une journée d'Andrei Arsenevich (1999)

Le souvenir d'un avenir (2001, de Chris Marker e Yannick Bellon)

Chats perchés (2004)

Leila attacks (2006)

Multimídia

CD-ROM *Immemory* (1998, de Chris Marker)

Ouvroir (Ilha no *Second Life* criada por Chris Marker)

Sites:

Chris Marker - *Notes from the era of imperfect memory*. Disponível em: <<http://www.chrismarker.org/>> Acesso em: 15/10/2010

Gorgomancy. Disponível em: <<http://www.gorgomancy.net/HTML/menu.html>> Acesso em: 06/10/2011

Marker text. <<http://www.markertext.com/>> Acesso em: 05/07/2012

Flickr de Sandor Krasna: <<http://www.flickr.com/photos/89096975@N00/>> Acesso em: 15/09/2011

Canal de Kosinski no youtube: <<http://www.youtube.com/user/Kosinki>> Acesso em: 19/05/2010

Filmografia geral

Chronique d'un été (1960, de Jean Rouch e Edgar Morin)

Diary (1973-1983, de David Perlov)

Fellini 8 ½ (1963, de Federico Fellini)

La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc (1928, de Marc de Gastyne)

Les plages de Agnès (2008, de Agnès Varda)

Lost, lost, lost (1949-1976, de Jonas Mekas)

Mon oncle d'Amérique (1980, de Alain Resnais),

Stalker (1979, de Andrei Tarkovski)

Tokyo GA (1985, de Wim Wenders)

Ulysse (1982, de Agnès Varda)

Vertigo (1958, de Alfred Hitchcock)