SANS SOLEIL: UMA ELEGIA DA EXISTÊNCIA

Edson Pereira da Costa Júnior[1]

Resumo

O trabalho tem como objetivo realizar um estudo das manifestações da memória no documentário *Sans Soleil* (1983), dirigido pelo cineasta francês Chris Marker. Analisaremos o filme por meio dos instrumentos fornecidos pela crítica genética, percorrendo o que Salles (1998) denomina como documentos de processo. Consideramos que o documentário em questão encontra-se em uma categoria especial onde a gênese da criação se evidencia e se dá dentro da própria projeção.

Palavras-chaves: Imagem. Memória. Gênese.

Abstract

The paper has the objective to make a study about manifestations of memory in the documentary Sans Soleil (1983), directed by the French filmmaker Chris Marker. We intend to analyze the movie with the tools of genetic critic, exploring what Salles (1998) named "process documents". The documentary integrates a special category where the genesis of creation happens inside the projection itself.

Keywords: Image. Memory. Genesis.

... Mas me consolo pensando
Que o imaginado e o passado já são o mesmo
Para um homem que foi
E que contempla o que foi a cidade
E agora volta a ser o deserto.
(Jorge Luis Borges)

O presente artigo visa apontar possíveis caminhos que permitam a compreensão sobre como ocorrem as representações da memória social e individual no documentário francês *Sans Soleil*, dirigido pelo escritor, fotógrafo e artista multimídia Chris Marker. Tomaremos o caráter auto-reflexivo do filme como porta de entrada para o conhecimento e, posteriormente, o debruçar sobre as etapas que envolveram o processo de criação da referida obra,

[1] Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. E-mail: jredsoncosta@gmail.com

tentando, amiúde, concatená-las à reflexão que Marker realiza a respeito da memória e do tempo.

Resultado das peregrinações do diretor por Guiné Bissau, Cabo Verde, Islândia, Estados Unidos, Japão e França, *Sans Soleil* reúne impressões sobre estes países por meio de uma estrutura que lembra os diários de viagem. A narração é feita por voz *over* da atriz francesa Florence Delay, que lê as cartas escritas por Sandor Krasna (pseudônimo de Marker), cinegrafista fictício e nomeado dentro da diegese como autor das imagens. As missivas trocadas contêm análises históricas, sociais e políticas do *cameraman* a respeito dos lugares visitados. Mais do que um parecer que em certos momentos beira a análise, o testemunho de Krasna sobre os lugares que visita é permeado pela vontade de registrar acontecimentos corriqueiros e banais, como se o prosaico lhe interessasse mais que qualquer outra coisa. Quando comenta uma das cartas, a narradora diz:

> Ele amava a fragilidade desses instantes suspensos, essas lembranças que serviam apenas para deixar lembranças. Ele escreveu: 'após dar voltas ao mundo, só a banalidade me interessa. Eu a procurei nesta viagem, persistente como um caçador de recompensas'.

Nos primeiros minutos do documentário, Sandor fala por meio de outra correspondência: "Eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso". Este excerto prepara para outras reflexões do cinegrafista a respeito da memória. Por meio de suas imagens ou de outros – como é o caso da referência e homenagem ao filme *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock – Krasna demonstra inquietação com o ato de recordar, relacionando-o sempre com a passagem do tempo e a natureza inapreensível do passado.

A fim de estabelecermos um primeiro contato com as manifestações da memória em *Sans Soleil* e o modo como o diretor trabalha a recordação, buscaremos auxílio no que Cecília Salles[2] denomina como documentos de processo – esboços e vestígios deixados pelo artista durante a gênese da criação da obra. Encaramos as correspondências enviadas por Krasna como diários e anotações que carregam os índices do percurso realizado por Chris

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

Marker desde a percepção da matéria até a feitura do documentário. *Sans Soleil* é um exemplo particular onde o processo de criação deixa marcas na própria obra. Um procedimento que constata a memória em metalinguagem, com seus códigos ali expostos.

As menções a respeito da gênese estão vinculadas à reflexividade expressa por meio da revelação do dispositivo ou das referências que o filme faz a si próprio.[3] As cartas de Krasna, num primeiro momento, são a principal fonte deste "efeito espelho", ou metacinematográfico. Sua correspondência expõe o processo de articulação de desejos, intenções, referências artísticas e culturais, diálogos, escolhas, entre outros elementos que conduzem e perpassaram a realização do documentário. Uma das cartas, por exemplo, relaciona a escolha do título com o ciclo de canções *Sunless*, do compositor russo M. Mussorgsky, que desperta em Krasna a presença de algo que não entende, mas que, segundo comenta a narradora, "tinha a ver com a infelicidade e a memória".

O tempo, a lembrança e o vídeo. O vídeo, a lembrança e o tempo

Ao longo do processo de criação, o artista coleta ou se apropria de sensações, imagens, ou quaisquer outros aspectos que, durante a percepção, despertam a sua curiosidade. Os cadernos de anotações e outros meios de registro têm a finalidade de driblar o esquecimento e servir como ponte ou auxílio para que o artista reencontre a lembrança[4] dessa sensação ou momento que lhe despertou interesse. Antes de nos debruçarmos sobre o seu conteúdo, iremos considerar que a própria essência das cartas já carrega em si a renitência do cinegrafista em registrar ou armazenar suas impressões, como uma espécie de lembrança.

Para falarmos de memória, partiremos da distinção realizada por Henri Bergson[5] entre memória-hábito, adquirida pelo esforço da atenção e através da repetição de gestos ou palavras; e a lembrança pura, ou imagem-lembrança,

---

[3] AUMONT, Jaques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.
[4] SALLES, Cecília. *Redes de Criação.* Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.
[5] 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.

que traz à consciência um momento único e singular do nosso passado. É essa segunda acepção de memória que identificamos em *Sans Soleil*.

Nas correspondências que escreve, Sandor Krasna se refere à sua tentativa de vincular as imagens-câmera gravadas durante suas peregrinações às imagens-lembranças, como vemos no seguinte trecho:

> 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?

Na impossibilidade de uma memória total por meio da qual consigamos evocar momentos ou sensações do passado livremente, Marker, nas palavras de Krasna, sugere que o cinema ou a fotografia tem a capacidade de servir como um fio condutor entre nossa percepção e a lembrança de um momento que vivemos. O vínculo entre a lembrança e a imagem-câmera abordado no filme encontra eco na proximidade - mas nunca da semelhança, diga-se - do cinema com as condições de percepção do eu subjetivo no mundo. Ramos[6] diz:

> É a inerência ao transcorrer como experiência do sujeito, sendo na duração, que fará com que a imagem-câmera em movimento, em sua tradição cinematográfica, seja pensada, dentro do corte fenomenológico, como 'imagem do presente'.

O liame entre imagem-câmera e memória permanece na dicotomia presença e ausência. Seja o registro cinematográfico ou mnemônico, ambos remetem à existência de algo em um fluxo temporal passado. O filme ou vídeo trazem a marca da circunstância do mundo que deu origem à imagem[7], contém, portanto, a apreensão de um transcorrer, de algo que durou em um tempo e espaço únicos. Simultaneamente, o registro audiovisual está impregnado pela ausência, pois remete a um presente que não existe mais ou não como era no momento singular em que foi capturado pela imagem-

[6] RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário*. São Paulo: Editora Senac, 2008, p.142.
[7] RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

câmera.[8] Os diários imagéticos de Sandor Krasna retêm momentos das viagens que realizou pelo mundo, mas também se ligam a algo que deixou de existir, a um tempo passado inapreensível, impossível de ser resgatado em sua essência. A lembrança, de forma similar, consegue sugerir uma sensação vivida no passado, mas a sugestão difere do que sugere, "a lembrança pura de uma sensação ou de uma percepção não é, em nenhum grau, a sensação ou a percepção elas mesmas".[9]

O personagem de Chris Marker está ciente da perda irreparável que o tempo provoca. Assim deixa a entender com o plano de abertura do filme: três crianças caminham de mãos dadas sobre uma estrada, na Islândia, em 1965, enquanto a narradora comenta que para Sandor aquela era a imagem da felicidade. Ao final, o documentário nos mostra que, cinco anos depois daquelas gravações, o vulcão da ilha despertou e obliterou o lugar onde as crianças passavam. Na correspondência, Krasna diz: "Eu recuperei essas imagens e foi como se todo o ano de 65 se cobrira de cinzas. Bastava, pois, esperar e o próprio planeta mostraria o trabalho do Tempo".

Krasna é atento à natureza ilusória da memória. O cinegrafista escreve em uma das missivas: "Nós não lembramos, recriamos a memória como recriamos a história". O caráter reconstrutivo das lembranças contrapõe-se à idéia de que a memória conserva nossa experiência tal qual ela se deu no momento da percepção. Lembrar não seria reviver integralmente, mas reconstruir, reelaborar, com imagens de hoje, a experiência passada. É seguindo essa formulação que Bosi, ao comentar a visão de Maurice Halbwachs de memória, convida-nos a duvidar da sobrevivência do passado: "Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se".[10]

---

[8] SILVA, Josimey da Costa. O cinema e a Fotografia: percepção, memória e pensamento. In*:* MONZANI, Josette e MONZANI, Luiz R. (orgs.). *Imagem/Memória*. São Carlos, SP: Ed. Pedro e João Editores/ CECH – UFSCar, 2008, p.299-316

[9] BERGSON, Henri. *Memória e vida.* Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.51

[10] BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: Lembrança de velhos. São Paulo: T.A.Queiroz, 1983, p.17

Mesmo consciente à reelaboração que o ato de recordar implica, Krasna é contumaz em sua busca pelo passado perdido. French[11] pondera que o cinegrafista tem fé na habilidade da experiência sensorial em recuperar uma memória dormente (apesar de 'falsificada'), de maneira similar a Proust.

Acreditamos que essa procura por algo que se perdeu e que só pode retornar por meio de uma memória reconstruída se reflete na referência que Krasna faz a outros dois diretores: Alfred Hitchcock, através de *Vertigo* (1958), e Andrei Tarkovsky, de quem utiliza o conceito de "Zona"[12], presente em *Stalker* (1979), para denominar uma máquina que sintetiza imagens. Nossa busca pela percepção que Chris Marker tem da memória em *Sans Soleil*, considerando os vestígios do processo de criação deixados em seu documentário, terminará com um breve trabalho de tenteio sobre a presença de *Vertigo*.

A memória impossível e a vertigem temporal

A gênese de uma obra leva em conta não apenas o trabalho individual do artista compreendido entre a coleta do sensível à materialização do seu projeto poético, mas a assimilação de influências externas. Salles avalia a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com o meio em que se insere. Para ela:

> [...] as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo.[13]

A partir das interações que desenvolve com seu meio, o artista realiza diálogos, empréstimos ou mesmo apropriações de idéias, autores, obras, linguagens, entre outros índices culturais que, durante o percurso do processo

---

[11] FRENCH, Sarah. *"If they don't see happiness in the picture at least they'll see the black": Chris Marker's Sans Soleil and the Lyotardian Sublime.* In: *Image [&] Narrative.* Vol 11, No 1 (2010). Disponível em: <http://ojs.arts.kuleuven.be/index.php/imagenarrative/issue/view/4.> Acesso em: 04/05/2010.

[12] No filme de Tarkovsky, um lugar que consegue realizar os desejos de quem nele penetra. Em *Sans Soleil*, uma máquina que altera imagens, ressaltando a transformação que a memória e o tempo operam sobre o passado. As imagens da "Zona" seriam designadas para a contemplação na forma de lembranças.

[13] SALLES, Cecília. *Redes de Criação.* Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006, p. 32.

de criação, transformam-se em subsídios que cruzam, integram e adquirem uma função autônoma na obra em realização. É assim que arrazoamos a presença de *Vertigo* em *Sans Soleil*. Chris Marker interpreta o filme de Hitchcock como uma obra que versa não sobre a vertigem do espaço (em referência à acrofobia do protagonista Scottie, interpretado por James Stewart). Para o cineasta francês, a trama de Hitchcock é "uma metáfora por outro tipo de vertigem, muito mais difícil de representar: a vertigem do tempo".[14]

A fascinação por *Vertigo*, que afirma ter visto 19 vezes, leva Krasna a viajar a São Francisco e visitar algumas locações do filme. O cinegrafista refaz o mesmo percurso de Scottie quando espiona Madeleine (Kim Novak). As imagens gravadas na cidade são interpostas por fotogramas da película de Hitchcock, e acompanhadas pela voz *over* da narradora, que lê a correspondência.

A vertigem do tempo que Chris Marker menciona está relacionada ao personagem Scottie que, depois de presenciar (pensa ele) a morte da amada, reencontra-a em outra mulher, como uma espécie de reencarnação. Essa "alucinação" seria, para Marker, a memória impossível, insana, capaz de chegar ao passado e trazê-lo de volta para o presente. Para o cineasta francês, Scottie "supera o dano mais irreparável causado pelo tempo e ressuscita um amor que está morto".[15]

A memória ou crença do personagem de Scottie em encontrar no presente o passado seria a resolução para o enigma da natureza irreversível do tempo, que acreditamos ser a grande aflição demonstrada por Chris Marker em *Sans Soleil*. O tempo, para o realizador francês, estaria representado em *Vertigo* por meio das várias espirais que permeiam personagens, elementos cênicos e gráficos.

> A espiral do tempo, como a espiral de Saul Bass na seqüência dos créditos, a espiral do cabelo de Madeleine e do cabelo de Carlota no retrato, não podem parar de engolir o presente e dilatar os contornos do passado.[16]

Durante a passagem por São Francisco, faz-se referência a outra obra de Chris Marker que remete a *Vertigo*: *La Jetée* (1962), filme de ficção

---

[14]MARKER, Chris. *A free replay* (*Notes on Vertigo*). Disponível em: <http://www.chrismarker.org/a-free-replay-notes-on-vertigo>. Acesso em: 10/11/2010.
[15] Ibid.
[16] Ibid.

composto unicamente por fotografias, onde um homem do futuro também vive duas vezes o tempo, tal qual Scottie. Em *La Jetée*, o personagem principal e a mulher por quem se apaixona visitam o *Jardin des Plantes*, em Paris, e protagonizam uma cena semelhante à de Kim Novak e James Stewart em *Muir Woods*. O homem aponta para uma sequóia e diz de que época veio, tal qual Madeleine em *Vertigo*. Lupton menciona outras alusões ao longa de Hitchcock:

> O arranjo do cabelo da mulher, que remete ao estilo de cabelo em espiral de Madeleine/Judy em *Vertigo*; a presença de arranjos de flores exóticas, quando o herói espia a mulher na loja de departamentos, invocando a floricultura Podesta Baldocchi onde Scottie espia Madeleine pela primeira vez [...] outra história de um homem que, como Scottie em *Vertigo*, procura voltar no tempo recriando a imagem de uma mulher perdida, e que falha.[17]

A inquietação sobre a memória e a passagem de tempo, acompanhadas da menção a *Vertigo*, estão presentes em outro projeto de Chris Marker, o CD-Rom *Immemory*. A mídia consiste em um depositório, uma espécie de cartograma da memória, onde o diretor abriga imagens e textos referentes aos assuntos: museu, viagem, cinema, memória, foto, guerra e poesia.

Mencionamos *La Jetée* e o CD-Rom *Immemory* neste artigo a fim de apontar possíveis rumos para uma pesquisa futura que permita o reconhecimento do projeto poético de Chris Marker; dos princípios éticos e estéticos que o direcionam e que compõem seu propósito estético, sua forma peculiar de representar o mundo.[18] Pensando a partir desse conceito, cada uma das obras de Marker conteria temas e escolhas que em diálogo compõem um projeto maior no qual a memória, a passagem do tempo e outras questões a estas intrínsecas fazem parte do projeto poético do diretor.

Considerações finais

Tentamos realizar neste trabalho um esboço sobre como os documentos de processo de *Sans Soleil* revelam a forma pela qual o diretor Chris Marker percebe a memória e a passagem do tempo: como partes constituintes do ser, do 'ser' humano. Pensamos esse documentário também como um caso

---

[17] LUPTON, Catherine. *Chris Marker:* Memories of the Future. London: Reaktion Books Ltd, 2005.

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

específico de processo de criação onde a obra faz referência às etapas que compuseram sua gênese, seu ser/estar no mundo.

As reiteradas alusões ao registro audiovisual como um mediador, uma ponte de encontro entre a percepção de Krasna e sua memória, conduziram-nos a uma procura sobre o liame que aproxima e distancia as imagens-lembranças das imagens-câmera. Nesta fase do artigo, percebemos que tanto o registro sensorial quanto o fílmico estão tensionados pela dicotomia presença e ausência. Enfatizando a ausência, a perda, percebemos como *Sans Soleil* é atravessado pela vontade de Chris Marker de, mesmo consciente da impossibilidade de se conservar o passado fidedignamente, utilizar o cinema como um auxílio mnemônico, um dispositivo que, à sua maneira, teima contra a natureza fugaz das coisas. *Sans Soleil* seria assim um estoque de imagens-memória que refuta o tempo[19], e, simultaneamente, uma elegia - um testemunho melancólico e terno sobre o seu transcorrer ininterrupto e transformador, a apontar um passado que não volta mais, a fugacidade do presente, ou o futuro a relampejar aos nossos olhos.

Entendemos que a "Zona" de *Sans Soleil* se imbrica a essa visão do passado e do transcorrer como algo que não pode ser apreendido, mas reconstruído. Levantamos a hipótese – a ser desenvolvida em pesquisas posteriores – de que o sintetizador teria o poder de descontextualizar as imagens, alocando-as em um domínio fora do tempo e do espaço originais. Cremos que a "Zona" é a única forma de situar as imagens no exterior do tempo, o que seria, como menciona a narradora, "a única eternidade que nos resta".

Apontamos aqui algumas representações da memória presentes em *Sans Soleil* e possíveis de serem identificadas a partir da teoria da crítica genética. Mas o foco dado às cartas de Krasna e à presença de *Vertigo* permite apenas uma ilustração de questões bem mais amplas e complexas. Acreditamos, assim, que este artigo é um passo inicial na compreensão da memória em *Sans Soleil* e, ao mesmo tempo, dos princípios que regem o projeto poético do diretor.

---

[19] LUPTON, Catherine. *Chris Marker*: Memories of the Future. London: Reaktion Books Ltd, 2005.