

Passagens entre história e cinema: montagem como escrita da memória em “Sans Soleil”

Passages between history and cinema: the editing as written of the memory in “Sans Soleil”

Edson Costa

Mestrando, PPGIS-UFSCar

Bolsista FAPESP

jredsoncosta@gmail.com

Resumo: O artigo objetiva tecer algumas considerações sobre a relação existente entre o ensaio audiovisual “Sans Soleil” (1982), de Chris Marker, e a ideia de uma re-escritura da história trabalhada por autores como Walter Benjamin e Didi-Huberman.

Palavras-chave: Ensaio filmico; montagem; história

Abstract: This paper aims to make a few observations on the relationship between the audiovisual essay “Sans Soleil” (1982), by Chris Marker, and the idea of a re-writing of history developed by authors such as Walter Benjamin and Didi-Huberman.

Keywords: Film essay; montage; history

“Nada é mais bonito que Paris, se não a lembrança de Paris. E nada é mais bonito que Pequim, se não a lembrança de Pequim. E eu, em Paris, lembro-me de Pequim, e conto meus tesouros.”¹ O comentário é feito pelo narrador no início de “Dimanche a Pékin” (1955). Além da voz de natureza subjetiva e íntima, encontramos nesse excerto outra característica que transcorre a obra do escritor, cineasta e artista multimídia francês Chris Marker: o pensar sobre a memória. Em seus filmes, escritos ou outras obras, Marker trabalha a memória através da permanente tensão entre o público e o pessoal, entre a construção de um saber histórico e as experiências de vida.

Durante este trabalho, analisaremos o documentário com inflexão ensaística “Sans Soleil” (1982). Tentaremos estabelecer breves considerações – dado que este trabalho é fruto de uma pesquisa de mestrado em andamento – sobre algumas das conexões que a narrativa estabelece com a ideia de re-escritura da história trabalhada por autores como Walter

¹ No original: *Rien n'est plus beau que Paris, sinon le souvenir de Paris. Et rien n'est plus beau que Pequim, sinon le souvenir de Pequim. Et moi, à Paris, je me souviens de Pequim, et je compte mes trésors.* (tradução nossa)

Benjamin e Didi-Huberman. Paralelamente a isto, objetivamos demonstrar um discurso de valorização da memória subjetiva como relato que transmite a experiência coletiva e representa uma visão do mundo, sendo fonte importante para pesquisas históricas. (AMADO e FERREIRA, 1998) No filme que analisamos, Marker recorre à linguagem do audiovisual para compor um testemunho que mesmo carregado de subjetividade não se encerra no pessoal, no si mesmo; está mais próximo do que Consuelo Lins (2006), em artigo sobre Agnès Varda, chama de capturar o encontro do “eu” com o mundo. O cineasta estabelece uma escritura da história permeada pelo desdobramento deste “eu” que se mostra no envolvimento com o tema, em uma estética do afeto imbricada ao político.

O percurso que Marker empreende em sua obra se afasta do que Gagnebin (2009), seguindo Benjamin, considera como processo de historicização: a tendência positivista que acredita na possibilidade de representação exata, precisa do passado. A compreensão da escola histórica positivista do fim do século XIX e início do século XX se ampara no emprego de documentos² como provas, fontes concretas sobre o passado. (LE GOFF, 2003) Evita-se o presente do historiador e a relação desse presente com o passado. O positivismo permanece em uma busca que tem como fim a objetividade do relato histórico. O testemunho pessoal e a memória são relegados a fontes imprecisas.

A postura de Chris Marker nos filmes “*Sans Soleil*”, “*Le souvenir d’un avenir*” (2011), “*Le fond de l’air est rouge*” (1977), e outros trabalhos, está mais próxima³ da concepção de Benjamin (1994, p. 224) sobre o discurso da história. Para o filósofo, a articulação do passado não significa “conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. Recusa-se a ideia de verdade ou de uma representação total do que aconteceu. Gagnebin (2009) explica que Benjamin percebe a dificuldade de aproximação do relato histórico com um discurso científico, baseado em “fatos”. A autora ajuíza que o *status* de “fatos” ou de “verdade” esconde um discurso que obedece a interesses precisos. A tendência à objetividade escamoteia a escrita da história oficial como condicionada a uma lógica de poder em que o mais forte, o dominador, impõe seu discurso, o controle do passado, sobre os demais.

É em contraposição a essa falta de equiparidade, a esse registro histórico fundamentado no ponto de vista dos grupos dominantes, que opera a figura benjaminiana do historiador como trapeiro, um sucateiro cujo exercício de narração privilegia não os grandes

² Mais à frente, voltaremos a falar sobre a noção de documento.

³ Outros pesquisadores atentaram, em seus trabalhos, para a relação entre Chris Marker e Walter Benjamin. No Brasil, podemos citar, entre outros, Emi Koide, Tainah Negreiros, Nicolau Bruno e Márcio Seligmann-Silva.

feitos, mas o que é deixado de lado, o que está à margem e é tido como algo sem significação; em resumo, as sobras da história. (GAGNEBIN, 2009) Os filmes de Marker se direcionam, frequentemente, a povos e acontecimentos marginalizados ou excluídos pelo discurso histórico. Apontamos como exemplos dessa atitude a escolha do cineasta em abordar fragmentos da história da África Subsaariana em “*Le Souvenir d’un avenir*”, ou os processos de independência de Guiné Bissau e Cabo Verde em “*Sans Soleil*”. O próprio Marker (1996, p.144) se pronuncia a respeito da ênfase pela memória silenciada historicamente. Entrevistado por Dolores Walfisch⁴, em edição do *The Berkeley Lantern*, sobre o porquê de escolher Okinawa como tema para *Level 5* (1996), o cineasta responde:

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.⁵

Os filmes de Marker demonstram inclinação a favor da memória de cunho subjetivo como elemento da história. Seixas (2001), referindo-se à historiografia atual, pondera que o fenômeno de assimilação da memória pela história tem como efeito o resgate de experiências antes confinadas a terrenos marginais ou historicamente traumáticas, localizadas fora das fronteiras ou nas periferias da história oficial ou dominante. Para a autora, tal fenômeno corrobora para as noções de “memórias subterrâneas”, “lembranças dissidentes”, “lembranças proibidas”, que trazem consigo a marca de um engajamento que desempenha papel fundamental na reivindicação de reconhecimento por alguns grupos.

A ênfase em uma memória capaz de trazer à tona as experiências até então renegadas não pode ser dissociada do ato narrativo. Destacamos o que Paul Ricoeur (apud GAGNEBIN,

⁴ No livro “Chris Marker”, de Nora M. Alter, a referência da entrevista que citamos diz que, possivelmente, Dolores Walfisch é o próprio Chris Marker.

⁵ 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)

2009) coloca a respeito de a história ser composta simultaneamente pela narrativa e pelo processo real (sequência das ações humanas). O filósofo remete às dimensões humanas da linguagem e da ação como basilares para a história. Um ponto específico nos interessa nessa questão: Ricoeur, em contramão ao reconhecimento de uma verdade – tal qual salientamos a respeito dos positivistas –, defende a narração histórica a partir de uma referência não-descritiva do mundo que admite a interferência da criatividade narrativa e da inventividade prática. (GAGBENIN, op.cit.)

Acreditamos que as considerações de Ricoeur estão em correspondência com a distância, o fosso existente entre linguagem e o real. A Segunda Guerra Mundial teve papel essencial nas reflexões sobre o testemunho, sobre o relato da experiência vivida. Para Seligmann, (2003) a *Shoah*⁶ foi um dos momentos em que a linguagem se mostrou insuficiente para dar conta do real; a realidade, pois, ultrapassou a própria imaginação. A literatura de testemunho, que ganhou força com as narrações dos sobreviventes da *Shoah*, revelou a necessidade da história incorporar elementos antes restritos à ficção, ao imaginário. A cisão entre a linguagem e o vivido exigiu novas formas de narrar.

Seguimos esse caminho teórico a fim de fornecer bases que nos permitam pensar “*Sans Soleil*” a partir dessa percepção de um relato histórico que incorpora recursos ficcionais, que emprega o imaginário a fim de preencher a distância entre vida e narrativa.

O olhar do cineasta e o estreitar das distâncias

“*Sans Soleil*” reúne imagens e impressões do protagonista e alter-ego de Chris Marker, Sandor Krasna, sobre as peregrinações por Japão, Cabo Verde, Guiné Bissau, França, Islândia e Estados Unidos. Durante o filme, a narradora lê cartas que recebeu de Krasna. As correspondências estabelecem diferentes níveis de articulação com as imagens, pois concordam, desmentem e complementam-nas. Além dos vídeos e escritos de Krasna, há presença de imagens alheias, de textos e citações que são apropriados e re-significados a partir de um intenso trabalho de colagem, montagem.

Na tentativa de classificar o filme – sem estabelecer limites definitivos – percebemo-lo

⁶ Termo em hebraico que significa “catástrofe” e é preferido por alguns autores para se referir ao Holocausto, palavra que traz uma conotação de sacrifício religioso.

como um documentário com inflexão ensaística. Valemo-nos primeiramente do que Alexander Astruc (2009), lançando uma das bases para a noção de ensaio audiovisual, define como câmera-caneta (*caméra-stylo*), conceito que conjectura a escrita dos significados do mundo a partir da câmera. O cinema, de forma semelhante ao ensaio escrito, tem a capacidade de estabelecer reflexões e interrogações sobre o mundo. Machado (2009) afirma que o ensaio filmico se desapega do registro indicial e se compõem de materiais de fontes heterogêneas, tentando uni-los a fim de desenvolver uma forma de pensamento através do filme, um pensar por imagens. Em “*Sans Soleil*”, Marker faz do vídeo a matéria prima, a câmera-caneta, para escrever um ensaio onde pondera sobre questões históricas a partir de uma enunciação subjetiva.

As impressões de Krasna sobre os lugares em que visitou tomam a forma de comentários sobre os instantes que lhe despertam a atenção no que é cotidiano, banal, mas que não deixam de lado questões maiores. O contexto de independência e pós-independência de Guiné Bissau e Cabo Verde, juntamente às marcas que a Segunda Guerra Mundial deixou no Japão, por exemplo, são perpassados pelas imagens, pelos comentários presentes nas cartas, e pela própria forma do filme.

A montagem das imagens de “*Sans Soleil*” não obedece a uma lógica linear, há um ir e vir que se desloca por tempos e espaços de maneira a encurtar as distâncias que os separam a partir de um olhar subjetivo – o de Marker, na figura de Sandor Krasna. As imagens do Japão, de Cabo Verde e Guiné-Bissau geralmente se interpenetram, aproximando o desenvolvimento do primeiro à realidade dos dois países africanos que batalharam por um processo de independência tardio e amargam um lugar periférico na história.

A sutura dos planos correspondentes aos países citados contravém o princípio do *raccord* tradicional, cuja finalidade no cinema clássico é corroborar para impressão de transparência da narrativa, de forma que o espectador não perceba a quebra de continuidade entre dois quadros. Também não encontramos o tipo de montagem que Nichols (2008) aponta como correspondente ao documentário: “... 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”. Qual seria a ligação histórica entre os dois países africanos e o Japão?

Os elos que entrelaçam os espaços diferentes em “*Sans Soleil*” concernem ao domínio do subjetivo, do imaginário. Neste aspecto, Lemaître (2002) elucubra sobre o *raccord de*

souvenir, que permite cruzar dois motivos, dois espaços, dois acontecimentos, *a princípio* distantes e desconectados radicalmente, como o Japão e a África. O *raccord de souvenir* é instaurado pelo imaginário, por motivos de ordem pessoal, e tece o liame entre elementos heterogêneos.

Além da representação de um *raccord* de ordem pessoal, a interpenetração entre as imagens referentes aos países africanos e ao Japão está, acreditamos, impregnada pela explicitação de um processo dialético que mescla polos opostos, cria um jogo de tensões e estabelece uma leitura histórica. Recordamos o que Burch (1992, p.90) diz a respeito da dialética presente no cinema, cujo “principal interesse é, talvez, mostrar-nos a convergência fundamental de todos os tipos de pesquisa e experiência que podem, à primeira vista, parecer totalmente estranhos entre si”.

Se o Japão é distante, economicamente e geograficamente, de Cabo Verde e Guiné Bissau, “*Sans Soleil*” mostra que o afastamento é um recorte de olhar. O diretor liga as cerimônias e festas nipônicas aos rituais e ao carnaval africano. As especificidades de cada uma das culturas não impedem que ambas sejam pensadas por um ponto em comum: o arroubo diante dos rituais como uma forma de transmissão da experiência coletiva e do apelo a uma ordem do sagrado que permanece na restituição das tradições – mesmo que em vias de desaparecer, como vemos na passagem de Krasna por Okinawa.

As afinidades entre os países africanos e o Japão permanecem além dos cultos filmados e comentados por Krasna. Retomamos a entrevista, já mencionada, em que Chris Marker aponta para a necessidade de trazer à luz os episódios da Segunda Guerra Mundial, referentes a Okinawa, que foram olvidados. É em sentido similar que Krasna fala sobre Cabo Verde:

Por que um país tão pequeno e tão pobre interessaria ao resto do mundo? Eles fizeram o que foi possível. Eles se libertaram, expulsaram os portugueses, traumatizaram o exército português a ponto de esse iniciar o movimento que derrubou a ditadura e fazer crer em uma nova revolução européia. Quem se lembra de tudo isso? A História joga pela janela suas garrafas vazias. (30m45s)

Juntamente ao esquecimento da história, Marker se detém sobre o malogro de lutas políticas e as marcas que deixaram, como: a falta de êxito dos manifestantes que na década de 60 tentaram impedir a construção do aeroporto na cidade de Narita (Japão), e o fracasso do

plano de unificação de Cabo Verde e Guiné Bissau. A alusão a tais temas parece revelar a existência de um tom pessimista em “*Sans Soleil*”, o que é reforçado quando Krasna, entre outros comentários, diz que a história tem apenas um aliado: o horror. Lambert (2008) identifica essa visão trágica de Marker, também, nos filmes “*Vive la baleine*” (1972) e “*Berliner Ballade*” (1990), quando o cineasta parece acreditar – ou pelo menos deixa transparecer através da narração – que a humanidade caminha para sua própria destruição. Mas são justamente os problemas, a realidade aliada ao horror, que desencadeiam o engajamento do diretor francês, para quem “a história deve ser escrita [...] e esta escrita se dá através da Ação. Diante do sentimento trágico, do pessimismo, resta apenas o antídoto da responsabilidade”. ⁷(LAMBERT, op.cit., p.229)

O engajamento de Marker o conduz a uma escrita da história que rejeita a “musealização” do passado. Essa atitude reporta, novamente, a Benjamin (1994), para quem o passado se reconfigura motivado pelas leituras que o historiador faz a partir do presente, dos “agoras”. Em “*Sans Soleil*” e outros filmes, o cineasta francês assume uma posição ativa que se reflete na montagem de citações, textos e imagens que, como vimos, é motivada pela relação que mantém com o tema.

A montagem das imagens-documentos e a colisão dos tempos

Le Goff (2003) sublinha a existência de dois tipos de materiais da memória: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador. Partindo desta distinção, argumenta sobre a mudança que se operou entre os estudos de história no que tange à mudança de percepção sobre os documentos. Resumindo as ponderações do autor, o sentido de documento deixa de ser restrito exclusivamente aos textos (cartas, crônicas, leis etc) para constituir-se também de imagens, testemunhos ilustrados e transmitidos pelo som, entre outros tipos. Tomamos de empréstimo a citação dos fundadores da revista *Annales d’Histoire Économique et Sociale* (FEBVRE apud LE GOFF, op.cit.), referente à necessidade de ampliação da noção de documento:

⁷ No original: “... l’histoire doit être écrite [...] et cette écriture c’est l’Action. Face au sentiment tragique, au pessimisme, ne reste que l’antidote de la responsabilité” (tradução nossa)

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 [...] 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.

A dilatação do conceito de documento é acompanhada da mudança de perspectiva positivista sobre a existência de materiais objetivos e inócuos. A análise do documento, enquanto um dado ou prova por si mesmo, dá lugar à da construção de sentido ocasionada pela inserção em uma combinação serial com outros materiais que o precedem e o sucedem. Passa-se a compreender o documento como “resultado de uma montagem consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu”, e não como uma verdade. (LE GOFF, op.cit.)

Marker se vale de uma colagem de documentos ou testemunhos que compreendem desde imagens (filmadas pelo cineasta, por amigos ou por outros diretores) e sons, até depoimentos ou falas de personagens envolvidos em eventos históricos. É o caso de uma menção aos escritos de Amílcar Cabral, que liderou a luta pela independência de Guiné Bissau e Cabo Verde; ou à carta escrita por um camicase japonês na Segunda Guerra Mundial. Os dizeres de outros são articulados às correspondências de Krasna, aos comentários que a narradora faz em cima das missivas do personagem, e às imagens.

A montagem não-linear das imagens-documentos é executada a partir da combinação de temporalidades heterogêneas. Como postula Didi-Huberman (2008), estar diante de uma imagem é estar diante do tempo. O filósofo e historiador da arte avalia que frente a 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 é pensável pela construção da memória. Precisamos reconhecer, conclui, que somos uma matéria frágil e fugaz, enquanto a imagem é o elemento do futuro, da duração. “A imagem, geralmente, tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha.”⁸ (Ibid., p. 32)

O entrelaçar de materiais em “*Sans Soleil*” joga com as temporalidades apontadas por

⁸ No original: “*La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.*” (tradução nossa)

Didi-Huberman. A 1h58s do filme, um plano⁹ feito por Marker mostra Luís Cabral, durante a época em que foi presidente de Guiné. O plano é sucedido por imagens de arquivo dos guerrilheiros em Guiné Bissau, feitas por Mario Marret e Eugenio Bentivoglio. Em seguida, temos uma cerimônia de grau militar em que o presidente Luís Cabral aparece cumprimentando o comandante Nino Vieira; as filmagens são de Jean-Michel Humeau. Encontramos nessa série de imagens uma colisão de, no mínimo, dois tempos: o do momento em que as imagens do mundo são gravadas pela câmera, ou a circunstância da tomada (RAMOS, 2005), e o da apropriação por Chris Marker durante o processo de edição de “*Sans Soleil*”.

As imagens foram feitas em Guiné Bissau e diferem, especialmente, quanto à natureza temporal, pois trazem instantes diferentes de captação pela câmera. A estes tempos, estas camadas de passado que se sobrepõem a partir da conexão que estabelecem entre si através da ordenação no filme, Marker desperta uma rede de outras temporalidades desencadeadas pela narradora do filme. Durante a sequência da cerimônia militar, a voz *over* comenta:

A cena agora nos leva a Cassaca, 17 de fevereiro de 1980. Para entendê-la, é preciso avançar no tempo. Em um ano, o presidente Cabral estará na prisão e o homem que ele homenageia e que chora, o comandante Nino, terá tomado o poder. O partido se esfacelará, guineanos e caboverdianos lutarão pela herança de Amílcar. Teremos aprendido que por trás dessa cerimônia que perpetuava, aos olhos dos visitantes, a fraternidade, havia os dissabores do dia seguinte à vitória, e que as lágrimas de Nino não eram emoção do guerreiro, mas orgulho ferido do herói que se acha igual aos outros.

O olhar que a narradora – lendo as correspondências de Krasna – lança sobre as imagens de arquivo, permite reconfigurá-las no presente, que é o de Marker. O cineasta age conforme o que Benjamin (1994), em seus conceitos sobre a história, define como a necessidade de o historiador ler o passado em sua relação com o “agora”. A imagem-documento da cerimônia militar é retirada do seu contexto original de filmagem e inserida logo após imagens de arquivo da guerrilha de Guiné Bissau. A articulação visual, juntamente ao comentário da narradora que destacamos, promove uma retomada do passado a partir de uma leitura crítica. O filme coloca diante de nós que o esforço dos que lutaram pela independência de Guiné Bissau e Cabo Verde teve êxito, mas, não suportou as divergências

⁹ A narradora diz “Luís Cabral fez o mesmo [gesto] 15 anos depois, na piroga que *nos* levava”. O uso da primeira pessoal do plural nos leva a acreditar que as imagens foram feitas por Krasna, Marker.

individuais dos membros do PAICC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde). Nino Vieira, que participou do processo de desligamento de Portugal, e aparece na cerimônia sendo condecorado, dará um Golpe de Estado e destituirá o presidente Luís Cabral do poder.

Lembramos as colocações de Adorno, revisitadas por Gagnebin (2009), sobre a necessidade de uma memória, de um não-esquecimento relacionado à exigência de uma crítica que produza instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente. As alusões que Marker faz à história de Cabo Verde e Guiné Bissau não buscam construir uma memória ensimesmada, mas uma postura que pensa, criticamente, as conexões do passado com o presente.

A re-significação das imagens-documentos é dada com sua inserção em uma série. O reagrupamento das imagens de arquivo coordenado pela montagem videográfica promove, em parceria com os comentários da narradora, um sentido distante da neutralidade, de uma ordem objetiva que tenta dar conta do que aconteceu. A colagem de materiais (imagens e sons) evidencia, muito mais, a mobilidade de significados dos documentos efetuada pelo historiador ou, nesse caso, pelo cineasta, que joga com a memória dos materiais históricos, atravessando-os pela sua memória e seu saber. As filmagens da cerimônia de grau militar, que inicialmente podem ter sido motivadas simplesmente pelo registro, encontram em “*Sans Soleil*” um uso crítico, que desperta o passado latente nelas (a independência dos dois países africanos), o presente (a homenagem que Luís Cabral faz a Nino e ao exército), e o futuro que estava por vir (o golpe de Estado realizado por Nino Vieira). O encontro desses tempos é promovido pela apropriação feita por Marker.

O processo de construção dessa escrita audiovisual sobre a história opera, como vimos, um deslocamento sobre diversas temporalidades. Recorremos a Didi-Huberman (2008) que, influenciado por Benjamin, defende que o relato histórico deve considerar as conexões atemporais existentes entre os fragmentos da história, e que cada imagem traz consigo uma relação com um passado latente e com um futuro (ou profecia) que é descoberto por meio da análise pelo historiador. Essas relações entre tempos heterogêneos serão desenvolvidas através do anacronismo. Didi-Huberman (2008, p.62) comenta que o saber histórico deve aprender a “complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura das memórias múltiplas, tecer de novo as fibras de tempos heterogêneos, recompor

os ritmos aos *tempi* deslocados”,¹⁰ unindo o que os documentos trazem ao saber do historiador. É de maneira semelhante que compreendemos a narrativa de “*Sans Soleil*”, onde Marker recompõe a heterogeneidade temporal através de laços, de uma sutura coordenada por sua memória, seu imaginário, seu posicionamento diante dos acontecimentos que trata. A montagem recusa a progressão linear e opta pela alternância de tempos não cronológicos que marcam idas, retornos e principalmente uma visão analítica.

As imagens fragmentadas do filme remetem a uma montagem do passado que se contrapõe ao de uma representação totalizante. A colagem dos fragmentos visuais ou sonoros,¹¹ dialoga com a impossibilidade de representar os eventos marcados por rupturas, por mortes e por um processo que depõem contra a noção de progresso. A escolha de Marker em usar a colagem de documentos permite ao espectador perceber o estatuto de montagem operado, a edificação de um discurso construído pelo próprio cineasta e que retrata sua percepção da história.

Nossa abordagem não teve como finalidade encerrar a complexidade de “*Sans Soleil*” ou os desígnios criativos de Chris Marker em poucas páginas. Intencionamos elaborar algumas impressões sobre as passagens entre história e vídeo que percorrem o filme, tentando mostrar as correspondências entre o gesto de Marker e o do historiador que nega os documentos como provas e efetua a re-escrita do passado pela montagem interpretativa de materiais de natureza heterogênea. Os documentos são articulados a fim de promover uma memória que reativa arquivos e remaneja tempos latentes.

Referências

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

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

¹⁰ No original: “... *complejizar sus propios modelos de tiempo, atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos a los tempi dislocados*” (tradução nossa)

¹¹ Diante do recorte dado, optamos por desenvolver uma análise da articulação entre imagem e som, detalhadamente, em futuros trabalhos.

- 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
- BURCH, Noel. Práxis do cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- LAMBERT, Arnaud. Also known as Chris Marker. Paris: Le Point du Jour, 2008.
- LE GOFF, JACQUES. História e memória. Tradução de Irene Ferreira, Bernard Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LEMAÎTRE, Barbara. Sans soleil, le travail de l'imaginaire. In: DUBOIS, Philippe (org.). Théorème 6. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2002.
- LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. In: Catálogo da retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. RJ/SP: CCBB, 2006. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_1.pdf. Acesso em: 03/05/2011.
- MACHADO, Arlindo. Filme-ensaio. In: MOURÃO, Maria Dora & SAMPAIO, Rafael (org.). Chris Marker: bricoleur multimídia. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.
- MARKER, Chris. Chris Marker Interviews and Writings 1962-98. In: ALTER, Nora M. Chris Marker. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- _____. Commentaires I. Paris: Aux éditions du seuil, 1961.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria Contemporânea do Cinema, volume II. São Paulo: Senac, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.
- SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs). Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.