



O outro lado do espelho: as redes intertextuais em “Sans Soleil”

The Other Side of the Mirror: Intertextual Networks in “Sans Soleil”

Edson Pereira da Costa Júnior

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

jredsoncosta@gmail.com

Pesquisa realizada com o apoio da FAPESP

Resumo

A intertextualidade constitui o encontro entre textos, a correlação de um artista com seu trabalho e com o espaço e o tempo em que se insere. Propomos um pensar sobre as associações que o ensaio audiovisual “Sans Soleil” (1982), de Chris Marker, estabelece com filmes do diretor e produções de outros artistas, especialmente Hitchcock e Tarkovski. Percebemos “Sans Soleil” como “obra em processo”, pois o filme fala sobre a realização de si mesmo, demonstrando em seu corpo as marcas e vestígios deixados pelo autor durante a criação. Nosso objetivo, aqui, é traçar um esboço sobre o projeto poético de Marker a partir das relações intertextuais tecidas por seu filme.

Palavras-chave: Cinema; Intertextualidade; Processos de criação; Obra em processo; Reflexividade.

Summary

The intertextuality is the encounter between texts, the relationship of an artist with his work and the time and space which he operates. We propose to think about the associations the essay-film “Sans Soleil” (1982), by Chris Marker, establish with other films of the director and other artist’s production, especially Hitchcock and Tarkovski. We realize “Sans Soleil” like “work in process”, because the film is about the realization of itself, showing in his body the marks and traces left by the author during creation. Our purpose here is to draw an outline of the Marker’s poetic project through intertextual relationships woven by the film.

Keywords: Cinema; Intertextuality; Creation process; Work in process; Reflexivity

A gênese de uma obra de arte suplanta a construção que inicia e termina entre dois pontos definidos. O processo de criação e a própria obra prescindem da simplicidade do traço unidirecional a fim de uma trajetória sinuosa que estabelece conexões internas e externas. Assim, o percurso do artista se constrói dentro de uma malha cujos enlaces se constituem das relações que estabelece com o contexto, com outros artistas e consigo mesmo. Neste trabalho, analisamos as redes tecidas pelo ensaio audiovisual “Sans Soleil” (1982), do cineasta e artista multimídia francês Chris Marker. Buscamos estudar as ligações intertextuais que o filme estabelece, pensando-as como indícios do projeto ético e estético do autor.

A intertextualidade consiste nas remissões e cruzamentos que um texto¹ estabelece com outros. Os níveis variam e as alusões podem ser mais ou menos explícitas, mas desde sua estrutura, a obra se relaciona com um modelo. Mesmo o artista vanguardista, faz referência, em nível sintático ou semântico, ao que vinha sendo adotado até então. Pensemos na narrativa onírica de “Un chien Andalou” (1928, de Luis Buñuel) que, mesmo tendo como base as premissas do movimento surrealista, remetia à narrativa clássica do cinema – pela negação, claro. Laurent Jenny (1979, p.5) considera que “fora dum sistema, a obra é, pois, impensável”. Por mais distante que esteja de uma tradição, um texto faz referência ao que lhe precedeu: aceitando, negando ou modificando-o. Ao adotar a inflexão ensaística, “Sans Soleil” continua em diálogo com a estrutura do documentário, mas a partir da reinvenção e bricolagem de seus elementos.

A relação do texto com um arquitexto, com um pressuposto que concilia formas conceituais e categorias que regulam a ordenação textual (SEIXO, 1986) demonstra a intertextualidade no nível da forma. No nível do conteúdo, pode ser deflagrada pela imitação, paródia, citação, montagem, plágio, homenagem, entre outros recursos que conectam dois textos. Podemos pensar na possibilidade da intertextualidade em duas camadas: a primeira diz respeito à estrutura, a segunda à semântica.

Temos em vista, neste trabalho, o caráter intertextual do conteúdo – o que pode acabar conduzindo à forma, já que a inserção de textos contribui para a quebra da linearidade estrutural de “Sans Soleil”. Para Jenny, (1979) a referência intertextual leva o público a duas alternativas: continuar a leitura ou se dirigir ao texto que é citado. Conhecendo a obra da qual originou a citação, pode-se tentar compreender ou inferir qual sua relação dialética com o texto central. A progressão que vinha sendo adotada até então é desfeita. Há um rasgo na narrativa para remeter a algo, inicialmente, exterior. Um filme intertextual permite ao espectador, mesmo que por um instante, ser levado a outro. É assim que refletimos sobre “Sans Soleil”, onde Chris Marker faz alusões ao seu próprio trabalho, a “Vertigo” (1958, de Alfred Hitchcock), a Stalker (1979, de Andrei Tarkovski), entre outras obras. O ensaio fílmico do realizador atende a dois tipos de intertextualidade: restrita, entre textos do mesmo autor; e geral, entre textos de autores diferentes. (DÄLLENBACH, 1979)

1 Entendemos texto no sentido amplo estabelecido por Julia Kristeva (apud JENNY, 1979), concernente não apenas aos textos literários.

As referências que um artista faz a outro podem se tornar recorrentes em sua produção cultural, apontando para possíveis disposições em seu itinerário criador. Cecília Almeida Salles (1998) teoriza sobre a existência de uma tendência no processo de criação artística, por meio da qual o artista é impulsionado a buscar satisfação para suas necessidades, para um desejo que o impele a criar, a agir sobre a natureza. Os caminhos muitas vezes anuviados que caracterizam o percurso criativo tornam-se mais claros com a identificação dessa vaga premissa: a tendência. A conexão proveniente da intertextualidade pode ser um sinal, uma revelação para o impulso que move o autor. Pensar o porquê de um filme aparecer em outro nos conduz à tentativa de apreender o que o artista busca. É mais um constituinte de seu traço.

A remissão a um texto não se dá de forma simples ou integral. A essência da intertextualidade consiste em processos tanto de assimilação quanto de transformação. Jenny (1979) postula que os intertextos não funcionam apenas como arquivamentos literais de outras fontes. Estão mais próximos de lembranças que são re-inscritas, retrabalhadas por outros. 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 intertextualidade pressupõe um trabalho de articulação. O engaste depende de uma harmonização intertextual que consiga unificar o fragmento à forma e ao conteúdo, estabelecendo uma coesão, uma simbiose com o texto principal. As referências que “Sans Soleil” faz a outros significantes permite a associação de ambos a partir dos feixes de virtualidades combinatórios (Jenny, op.cit.) que os fragmentos lançam ao contexto. Esses feixes são ambíguos, seu sentido depende de como são concatenados ao filme. O retrabalhar sobre os textos 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. Dessa maneira, Chris Marker apropria-se de outros artistas para assimilá-los à reflexão que seu ensaio fílmico propõe.

Sistemas significantes diferentes podem apresentar relação intertextual. É o caso das adaptações de livros para o cinema, ou dos filmes que optam por citações não diretas, mas diluem o conteúdo ou conceito de uma obra literária em sua projeção. 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 espelho que um filme está suscetível de estabelecer com outros filmes ou consigo mesmo. (GERSTENKORN apud LIMOGES, 2007)

“Sans Soleil” atende às duas modalidades de reflexividade: o ensaio fílmico de Chris Marker revela o dispositivo ao tempo em que estabelece jogos de espelho. A rede intertextual que o filme constrói dentro e em torno de si é tecida pela reflexividade fílmica, que pode ser bipartida em hetero ou homofílmica. A última corresponde ao que os pesquisadores em literatura denominam como autotextualidade ou intertextualidade autárquica. (DÄLLENBACH, 1979) É

sinônimo de uma construção em abismo ou *mise en abyme*. Tais obras apresentam redobramento especular, as narrativas em seu interior refletem a si mesmas.

A imagem do abismo e os reflexos da obra

“Sans Soleil” é estruturado por uma forma epistolar. No filme, o cinegrafista Sandor Krasna se comunica com a amiga (e narradora) por meio de cartas onde relata suas viagens pelo Japão, África, Estados Unidos, Île-de-France e Irlanda. As missivas são lidas e comentadas em concomitância com as imagens gravadas. Uma das correspondências menciona a vontade de Krasna em realizar um filme cujo nome seria “Sans Soleil”, em homenagem ao ciclo de canções homônimo do compositor russo Modest Mussorgsky. Assim, o ensaio audiovisual de Chris Marker fala sobre um cinegrafista cujo desejo é realizar um filme que é o próprio filme a que assistimos. A narrativa é redobrada a partir do espelhamento. À medida que progride, dirige-se a um enunciado que retorna sobre si mesmo.

Metz (1977) trata de “Fellini ½” (1963) como autenticamente construído em abismo, os jogos de espelho se dão tanto no nível da narrativa quanto do personagem principal. Para o autor, apresentar um filme que contém ou mostra um segundo filme cujo assunto tem pouca ou nenhuma relação com o primeiro é diferente de apresentar, em um filme, o mesmo filme sendo feito. A *mise en abyme* é realçada devido ao protagonista Guido, que reflete o próprio Fellini, representando-o a partir das particularidades e obsessões.

A construção em abismo que Chris Marker desenvolve em “Sans Soleil” tem suas similaridades com a de Fellini, mas ganha contornos diferentes e característicos do universo do cineasta francês. Começamos por Sandor Krasna que, além de personagem, é um dos diversos pseudônimos adotados por Marker durante seu percurso artístico. As cartas do cinegrafista fictício demonstram sua preocupação com a memória, sempre pensada em tangência ao vídeo: até onde uma imagem-câmera corresponde a uma imagem-lembrança? A pergunta é dirigida a todo o momento pelo personagem, e em muito lembra as questões que Marker desenvolve em seus outros filmes, como “Dimanche à Pékin” (1956), cuja primeira sequência é desencadeada por uma fotografia que conduz o filme pela memória do narrador. Imagem 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.

A imagem de Chris Marker se projeta e se fragmenta sob outros pseudônimos: Hayao Yamaneko, amigo de Krasna, e Michel Krasna, irmão de Sandor e responsável pela banda eletroacústica do filme. O espelhamento remonta, mais que a um jogo entre gato e rato, onde o diretor sempre tenta ocultar sua presença, aos temas da fuga e do reflexo abordados pelo pensamento barroco.

A imagem de Marker projetada sobre seus personagens nos leva à inversão de sua identidade. O barroco trabalha o tema a partir da compreensão de que o reflexo simboliza um duplo e, portanto, um outro e um mesmo. A imagem especular é simultaneamente uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem. O ser refletido passa

por um estado de alienação, torna-se dependente da imagem que lhe reflete e pode, a qualquer instante, destruí-lo. O reflexo revela o ser, mas subtrai parte de sua existência. (GENETTE, 1972) A imagem de Krasna simboliza o outro mundo que está além do espelho. O redobramento do ser conduz à interrogação sobre qual dos dois é real.

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, op.cit.)

A imagem especular nos leva a cogitar sobre outra duplicidade que surge: a do mundo interior e mundo exterior. Neste caso, os reflexos² de Marker – Hayao Yamaneko, Sandor Krasna e Michel Krasna – são como reversos que desatam a cortina, cruzam a “Zona” limítrofe entre os dois mundos. Atuam como um sistema de representação que traz à tona os recônditos do diretor, o seu lado mais íntimo: pensamentos, memórias e sonhos. A mise en abyme nos impele sobre o torvelinho do “eu” Marker³. Atravessamos o espelho para ver um mundo simétrico ao nosso, mas pela percepção e olhos do diretor.

A estrutura epistolar e a autotextualidade permitem “Sans Soleil” ser entendido pelo o que Salles (2008) denomina como obra em processo. As cartas enviadas são vestígios, documentos que carregam as marcas deixadas pelo diretor durante a criação, as relações individuais e estabelecidas com seu entorno, registrando as etapas da gênese. O filme é o processo localizado dentro da própria execução.

A mise en abyme se desenvolve em conjunto com a intertextualidade restrita. As imagens, questões e temas que constituem o ensaio fílmico estão imbricados aos filmes e outras produções de Chris Marker. As redes se estendem por sua obra, entrelaçando-as e demarcando movimentos periódicos que constituem a armação de suas tendências artísticas. O Japão é um dos nós que atam o percurso do cineasta.

O reencontro com Tóquio é comparado pela narradora de “Sans Soleil” ao de “um gato que examina a casa, ao voltar das férias. Ele ia ver se tudo estava no lugar”. (15m01s) Não era a primeira vez que o diretor filmava a capital japonesa. O fascínio pelos costumes e pela cidade foi demonstrado inicialmente em “Le mystère Koumiko” (1965). O filme orbita em torno de uma jovem que Chris conheceu durante os Jogos Olímpicos de 1964. Marker a segue e a interpela sobre os mais diversos assuntos. Parece atraído pelos gestos, expressões e incertezas que Koumiko Muraoka revela a cada resposta. Tóquio é representada de duas maneiras pelo filme: primeiramente, antropomorfizada na figura da garota, uma desconhecida que o diretor cerca através de perguntas, mas que não consegue apreender; depois, como uma cidade- persona-

2 Não devemos esquecer da amiga de Sandor Krasna, a narradora que lê e comenta as correspondências. Ela também é um reflexo de Chris Marker.

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

gem que é descoberta em seus detalhes e banalidades. A câmera encontra surpresas e lirismo no prosaico – como na sequência dos guarda-chuvas. (12m38s)

Em “Sans Soleil”, a curiosidade continua presente no olhar sobre Tóquio. A câmera vasculha a cidade, encontrando os cultos, rituais, festas de bairro, exposições e o cotidiano. Planos de televisões e filmagens da população nas ruas remetem a cenas semelhantes de “Le mystère Koumiko”. O mesmo se pode afirmar sobre a visão do Japão como um espaço de contradições, onde a ocidentalização convive com a tradição. A passagem de Sandor Krasna por Okinawa e a alusão aos suicídios dos japoneses na Segunda Guerra Mundial antecipam temas de “Level 5” (1996).

A associação entre os filmes acontece não só por questões contíguas. As imagens repetem-se durante a obra do diretor. O avião que sucede o plano das três crianças na Islândia, no início de “Sans Soleil”, aparece em “Loin du Vietnam” (1967), filme coletivo de Chris Marker, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda e Michèle Ray.

Os rostos femininos que Sandor Krasna filma nos mercados africanos, ou nas televisões japonesas, levam-nos tanto a “Le mystère Koumiko” e “La Jetée” (1962), como a terrenos mais distantes. Especificamente, ao rosto de Simone Genevois em “La merveilleuse vie de Jeanne d’Arc” (1928, de Marc de Gastyne). Marker (1997) fala em seu CD-ROM *Immemory* sobre o fascínio que um close da atriz despertou; 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.⁴

Rostos de mulheres são inseparáveis de “Sans Soleil”. Os closes são naturais nas passagens pelo Japão, pela África e mesmo na “Zona” de Yamaneko. O abismo e as tramas com a obra se fundem ao peso de outros autores sobre o traço criativo de Chris Marker. Constatamos a reflexividade heterofílmica (LIMOGES, 2007) e, simultaneamente, o que Cecília Salles (2008) levanta sobre a imersão do artista na cultura e os diálogos estabelecidos com outras obras, o que culmina em múltiplas conexões onde o trajeto do autor é afetado pelo contexto em que se insere.

4 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)

Delírio e memória: tempo revivido e tempo redescoberto

Krasna escreve para a amiga sobre a obsessão com “Vertigo” (1958), de Alfred Hitchcock, que assistiu por 19 vezes e considera o único filme capaz de falar sobre a memória impossível. O cinegrafista percorre os locais de filmagem em São Francisco (EUA), refazendo o percurso de Scottie (James Stewart) e Madeleine/Judy (Kim Novak). Krasna interpreta a vertigem do protagonista como alusiva não ao espaço, mas ao tempo. O suspense e resolução de um crime são, aos seus olhos, secundários na trama, que trata “de poder e liberdade, de melancolia e deslumbramento”. (7m37s)

A referência a “Vertigo” já vinha de “La Jetée” (1962), que Marker considera um remake do filme de Hitchcock, pois também mostra a 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 também podem ser constatadas: nos cabelos das protagonistas, com um coque no formato de espiral; nos planos de perfil de Kim Novak e da personagem do curta francês; e na sequência⁵ onde os casais dos filmes apontam para uma sequóia que representa o tempo.

Marker reflete sobre o longa-metragem de Hitchcock no texto “A free replay”⁶. (1994) As idéias apresentadas estão em simbiose com as cartas lidas pela narradora de “Sans Soleil”. O diretor acredita que Vertigo é dividido em duas partes, correspondentes aos dois lados de um espelho. A primeira é situada entre o início e a “morte” de Madeleine, que leva Scottie ao hospital. A segunda é representada pela aparição e convivência com Judy, que seria um delírio do policial, uma tentativa insana de negar o tempo e a morte a partir da recriação de signos (cabelo, maquiagem, cabelo) da mulher cuja perda ele não aceita. Scottie é dominado por uma memória impossível, capaz de trazer integralmente para o presente o que ficou no passado: Madeleine. Judy seria uma ilusão que o policial criou para tentar sarar uma ferida metafísica, a ferida do tempo. (MARKER, 1994)

Encontramos um paralelo⁷ da leitura de Krasna/Marker com a percepção do tempo desenvolvida por Marcel Proust em “À la recherche du temps perdu”. O escritor entende o mecanismo da rememoração a partir da divisão entre memória voluntária, guiada pelo esforço consciente em tentar acessar o passado, e memória involuntária, despertada por obra do acaso, de objetos ou de lugares que evocam momentos até então adormecidos ou perdidos em nosso

5 Durante as imagens em São Francisco, a narradora de “Sans Soleil” fala que a cena da sequóia em Vertigo lembra a Krasna outro filme que cita uma passagem similar, mas cuja sequóia “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.

6 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 do texto, encontrada na internet e sem data de publicação. Manteremos, portanto, o ano do original.

7 A referência é feita pelo próprio Marker em Immemory, onde coloca as fotografias de Hitchcock e Proust lado a lado e, abaixo, a pergunta: “Qu’est-ce qu’une madeleine?”

inconsciente. (GATTI, 2003) Nosso interesse em trazer esses conceitos é que o rememorar simboliza a tessitura de um laço entre um instante passado e um instante presente. O que antes era tempo perdido se torna tempo redescoberto.

A conexão com Proust é evocada primeiramente por Madeleine, cujo nome corresponde ao famoso bolinho que desperta as recordações do narrador de “À la recherche” – ou, segundo Marker, (1997) a todos os objetos e instantes que podem desencadear o mecanismo da lembrança. Temos também Scottie, que à imagem de Proust, demonstra um deslumbre pelo passado.

A segunda parte de “Vertigo” evidencia que o fascínio com o tempo vivido é tão grande a ponto de Scottie tentar vivê-lo uma segunda vez: o plano do perfil de Madeleine, no Ernie’s Restaurant, repete-se quando o policial vê Judy. O abraço entre Scottie e Madeleine acompanhado da frase “It’s too late”, em San Juan Bautista, retorna na sequência final, também com Judy. (MARKER, 1994) A estas, poderíamos acrescentar outras sequências repetidas pelo espelhamento. O policial supera a memória involuntária proustiana. 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 – como Orfeu, que busca Eurídice no mundo das trevas para, novamente, vê-la morrer.

A narrativa de Proust trabalha sobre a idéia de um tempo redescoberto, de um passado que só existe enquanto recordação do presente. Não fala a respeito de um passado vivido como presente, pois a essência do tempo não permite isso. O regresso do protagonista de “À la recherche” a cidade de Combray “não é marcado pela alegria, mas pelo desânimo e pela indiferença ante os lugares que em sua memória o haviam encantado”. (GATTI, 2003) Tentar trazer o passado como presente é minar a própria lógica da reminiscência.

A obsessão de Krasna com “Vertigo” é amparada pela meditação comum sobre o passado, que em “Sans Soleil” acontece através das imagens gravadas, percebidas como lembranças e, simultaneamente, vestígios que despertam a memória do cineasta e o conduzem ao universo do rememorar. A imagem de japoneses dormindo em uma barca evoca ao cinegrafista recordações de uma guerra: trens noturnos, alarmes e abrigos atômicos. O vídeo se torna extensão e auxílio da memória, mas não recriação integral da duração experimentada. Só a “loucura do tempo”, (MARKER, 1994) o delírio que domina Scottie, possibilitaria a Krasna redobrar um fragmento já vivido.

“Sans Soleil” inicia com um plano que para o protagonista simboliza a “imagem da felicidade” (32s): três crianças de mãos dadas caminhando em uma estrada na Islândia. Uma construção em elipse concatena a imagem a outro pedaço do filme que mostra o lugar, anos depois, obliterado por um vulcão que entrou em atividade. Krasna não nega o efeito do tempo. Talvez fosse sua vontade embarcar numa memória que recria (duplica) pela loucura, como a de Scottie. Talvez esse possível anseio justifique a fixação por “Vertigo”.

Pelo recordar, Krasna tece a linha que reveste o passado e o torna acessível – enquanto passado – no presente. É cabível o que Benjamin (1994, p.37) salientou a respeito de Proust: a

preocupação é menos com a vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada, “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência.”

A interseção Krasna com “Vertigo” é motivada, ainda, pela concepção do tempo a partir da espiral.⁸ Lambert (2008, p.213) concatena a figura à valorização que o personagem demonstra ter sobre os momentos vividos: “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”⁹. Para o autor, nada se produz no interior da espiral que não esteja relacionado ao seu centro, o presente.

Marker/Krasna, Scottie e Proust compartilham modos de lidar com os momentos passados. Desencontros à parte, é comum a todos a concepção de que o que foi vivido não desapareceu completamente, mas está sempre circulando em torno do nosso presente, seja pela memória impossível seja pela memória involuntária. Estão em busca do que Benjamin (1994, p.39), referindo-se ao autor de “À la recherche”, assim define: “felicidade como elegia”, a eterna restauração da felicidade primeira e original só admissível através da recordação.

O que deixa de ser, o que muda, o que permanece

Se Krasna evoca Hitchcock e indiretamente Proust, Hayao Yamenko nos remete a Andrei Tarkovski. O colega de Sandor sintetiza as gravações do cinegrafista e as desfigura através de um computador. O mundo dessas imagens é chamado pelo personagem de “Zona”, em homenagem a Tarkovski. O termo diz respeito ao lugar, em Stalker, onde as leis físicas do mundo, tal qual conhecemos, não existem. (GAUTHIER, 2001) Muitos são levados à “Zona” por acreditarem que lá seus desejos são realizados. Quem os guia são pessoas conhecidas como “stalkers”, cujas habilidades sensoriais permitem a eles evitar os perigos e armadilhas existentes no caminho.

Em “Sans Soleil”, os grafites eletrônicos da “Zona” aparecem em trechos dispersos pelo filme, sendo o primeiro na sequência sobre o aeroporto de Narita (Japão), alvo de protestos dos habitantes da região nos anos 60. A narração comenta: “Imagens menos enganosas [...] do que as que vemos na TV. Ao menos, elas se mostram como são: imagens, não na forma transportável e compacta de uma realidade já inacessível.” (39m54s) Krasna está mais próximo de um apego ao passado, capaz de vir à tona pela memória despertada e combinada às imagens-câmera. Yamaneko, por outro lado, rompe o traço indicial das imagens com a realidade, dissolve-as em seu mundo virtual, deixando apenas contornos.

8 Krasna aponta para as diversas espirais que aparecem em Vertigo: no cabelo de Madeleine e de Carlota, na sequóia em Muir Woods e nos créditos do filme.

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

A narradora comenta que, para Yamaneko, só a eletrônica é capaz de tratar o sentimento, a memória e a imaginação. A modificação das imagens – para Krasna, suas próprias lembranças – evidencia o passado como um espectro que quanto mais se distancia, mais perde seus traços originais. A nosso ver, a “Zona” mostra que a memória é um palimpsesto capaz de dar novas formas às imagens da reminiscência, transformando-as por meio da imaginação. Cecília Salles, (2008, p.72) citando Ledo Ivo, fala em “memória adúltera” para definir o ato da imaginação em alterar o que lembramos.

Seligmann (2003, pg. 53) destaca que “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve”. As imagens sintetizadas realçam a ação do esquecimento, deformando o resquício de realidade que repousava sobre as imagens. Onde o esquecimento apaga, porém, o desejo reescreve. Krasna e Yamaneko, mesmo sendo reflexos de Marker, expõem visões contrapostas sobre o passado. Sandor quer mantê-lo sob forma de reminiscência, Hayao, modificar e reinscrevê-lo, acentuando a “impermanência” das coisas.

A “Zona”, em *Stalker*, está em sintonia com o domínio do consciente/inconsciente daqueles que nela entram. Os pensamentos mais recônditos são descobertos. Daí a história contada no filme sobre um homem, apelidado de Diko-óbráz, que se dirigiu ao lugar secreto para pedir que o irmão, assassinado por sua culpa, voltasse à vida. Ao chegar em casa, Diko-óbráz descobriu que estava rico. A “Zona” atendeu seu desejo mais profundo e verdadeiro, e não o que queria pensar que lhe era mais precioso. (TARKOVSKI, 2010) A ligação da “Zona” com o espaço mental nos faz ponderar sobre a possível tangência com a “Zona” criada por Yamaneko, também vinculada ao imaginário e ao desejo que o ativa.

Mais que uma correlação estabelecida com a consciência/inconsciência, levantamos aqui a hipótese de que a “Zona” de *Stalker* está impressa em “*Sans Soleil*” a partir de uma intertextualidade propiciada por enquadramento anagramático. Na literatura, Saussure define o anagrama a partir da ação de dispersar, no espaço de um texto, os fonemas de uma ou mais palavras. (STAROBINSKI, 1974) Encontramos, no ensaio-fílmico de Marker, o conceito da “Zona” tarkovskiana diluído sobre alguns dos temas visitados pelo olhar de Krasna.

Tarkovski (2010) tenta minimizar as conjecturas que espectadores e críticos fizeram a respeito da “Zona”. Diz 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 realmente efêmero. O que verdadeiramente parece importar ao diretor russo, se considerarmos a recorrência com que aparece em seu livro *Esculpir o tempo* (Martins Martins Fontes: 2010) e nos filmes, é trabalhar a arte como elo espiritual que ajuda os homens a entender – e, na impossibilidade, pelo menos lhes propor pensarem – qual o significado da sua existência. A arte é um meio de permitir “a assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamado ‘verdade absoluta’”. (TARKOVSKI, op.cit., p.39) O entendimento buscado pelo cineasta está em acordo com a confirmação do potencial espiritual, da tentativa de encontrar a si mesmo e adquirir uma nova fé. Uma crença que permite ir além da lógica usual que se acredita reger o mundo. A “Zona” seria uma metáfora para a

disposição do homem em acreditar no que escapa à razão, em ter uma fé, uma espiritualidade. Não seria a viabilidade dessa disposição que a filha do protagonista de *Stalker* mostra na cena final do filme, ao mover um copo sem tocá-lo?

Tarkovski critica o vazio espiritual que assoma o homem contemporâneo, incapaz de esperar pelo inesperado, pela idéia de um significado sobrenatural que foge aos fenômenos programados e assimiláveis pelas leis habituais. A ficção científica é utilizada pelo diretor, da mesma maneira que Marker, por um lado racionalista e ao mesmo tempo místico. (GAUTHIER, 2001) Em “*Sans Soleil*”, o diretor divide sua atenção entre uma visão laica marcada pela consciência da finitude do ser exposto ao tempo, e uma visão metafísica correspondente a cerimônias e festas dos lugares visitados. Na cidade de Tóquio, detém-se sobre diversos ritos: filma o casal que vai ao cemitério de gatos depositar uma caixa de madeira e rezar pela gata que fugiu; o festival *Awa Odore*, cuja origem vem do budismo; os japoneses que derramam sakê nos túmulos dos entes queridos; a cerimônia para o repouso de bonecas quebradas, no templo de Kiyomizu, consagrado a Kannon; entre outros.

Eliade (1985) explica que todos os rituais têm um modelo divino, extra-humano. Imitam um gesto feito na época mítica, por um antepassado, um deus ou um herói. Refazê-los significa repetir o gesto da criação ou re-atualizar o tempo. O ser que cumpre o ritual anula a irreversibilidade da História, pois acredita abolir o tempo profano e iniciar um tempo sagrado que dota a existência de um significado trans-histórico, etéreo. Chris Marker contrapõe duas visões em “*Sans Soleil*”. A consciência da efemeridade diante do tempo, capaz de ser atenuada pelo resgate empreendido pela memória, é confrontada à realidade mística, que acredita no significado trans-histórico dos acontecimentos a partir da substituição de um tempo profano (e finito) por um tempo sagrado (renovável). A presença desses dois modos de assimilar a realidade se coaduna com o que Tarkovski desenvolve em sua obra, incluindo *Stalker*, sobre a metafísica em contato – rivalizando ou dialogando – com a racionalidade.

A influência do diretor sobre Marker não é pontual e retorna em forma de tributo no documentário “*Une journée d’Andrei Arsenevitch*” (1999), que acompanha momentos importantes da vida de Tarkovski e analisa atentamente os principais aspectos de sua obra. Citamos o filme a fim de salientar a aproximação feita por Marker entre o trabalho de Andrei e a sensibilidade japonesa concernente ao respeito à natureza. A narração chega a comparar seus filmes com os de Kurosawa (outro cineasta admirado pelo artista francês), pois a chuva é elemento recorrente em ambos. A observação é coerente ao entusiasmo de Tarkovski (2010, p.124) pela poesia japonesa, especialmente os haicais:

Com que simplicidade e exatidão a vida é observada! Quanta disciplina de intelecto e nobreza de imaginação! Os versos são belos porque o momento, apreendido e fixado, é único e lança-se no infinito. Os poetas japoneses sabiam como expressar suas visões da realidade numa observação de três linhas.

Chris Marker compartilha do entusiasmo pelos haicais. As imagens de “*Sans Soleil*” trazem a singularidade de momentos aparentemente insignificantes, mas que evocam a expressividade da vida. Krasna escreve em suas cartas que depois de viajar o mundo, só a banalidade o interessa e que a buscou como um caçador de recompensas. O cinegrafista redescobre o seu

entorno por meio de um olhar que faz das imagens-câmeras lembranças, recordações que geralmente dispensam os grandes temas em prol da sutileza do corriqueiro. O seguinte haicai de Bashô é mencionado em suas correspondências: “O salgueiro contempla invertida/ a imagem da garça”, (19m49s) e retorna em *Immemory* (1997). O poeta também é citado por Tarkovski em seus textos.

A imagem escolhida para o início de “Une journée d’Andrei Arsenevitch” revela uma importante conexão com a tendência, o projeto markeriano. O documentário começa com uma cena de “Zerkalo” (1974) em que Margarita Terékhoa está sentada de costas para a câmera. A posição e o arranjo do cabelo louro conduzem o espectador atento a Kim Novak, em “Vertigo”, (COOPER, 2008) e à protagonista de “La Jetée”. Estes, por sua vez, levam ao artigo sobre Hitchcock, “Sans Soleil” e “Immemory” que, dando prosseguimento à sequência, firmam outras conexões. A intertextualidade se expande até formar uma rede, um ambiente de inúmeros cruzamentos entre a obra do artista e a de outros.

Em nossa análise, constatamos o que Cecília Salles (2008) denomina como redes de criação, um sistema de interações e influências mútuas que constitui o processo de criação do artista. O conceito pressupõe simultaneidade de ações, ausência de hierarquia e intenso estabelecimento de nexos. 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. Um destino almejado pode ser encontrado por meio de várias vias, pois todas são conectadas à constante que orchestra o movimento do artista. Referimo-nos ao “projeto poético”, o conjunto de princípios éticos e estéticos que direcionam sua forma de representar o mundo e expõem o artista como ser afetado pelo tempo e espaço envolvidos na criação. (SALLES, 1998) As idas e vindas dentro do universo markeriano tornam clara a coerência de seu traço ou, nas palavras de Tarkovski, (2010) a fidelidade do gênio consigo mesmo, o compromisso com sua própria paixão.

Referências bibliográficas

- 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.
- COOPER, Sarah. *Chris Marker*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexto e autotexto*. In: JENNT, L.; DÄLLENBACH, L.; ZUMTHOR, P.; PERRONE-MOISÉS, L. et alii. *Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.
- GATTI, Luciano Ferreira. *Marcel Proust e o inacabamento do passado*. In: Margem, São Paulo, nº 17, p. 197-216, junho 2003.
- GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris: L’Harmattan, 2001.

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

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

LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker*. Paris: Le Point du Jour, 2008.

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

LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion Books, 2005.

MARKER, Chris. *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.

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

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1998.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

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

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras*. Tradução: Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

Filmes:

SANS SOLEIL. Direção de Chris Marker. 1982. França.

STALKER. Direção de Andrei Tarkovski. 1979.

VERTIGO. Direção de Alfred Hitchcock. 1958. Estados Unidos.

Como citar este artigo:

COSTA Jr, Edson Pereira da. O outro lado do espelho: as redes inteertextuais em "Sans Soleil". *Tessituras & Criação*. No. 2 Dez 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em dia/mês/ano.