

# O arquivo e o sonho: a montagem como processo de mediação em *Sem Sol*, de Chris Marker

Julia Gonçalves Declie Fagioli

**Resumo:** O que propomos, no presente artigo, é pensar a montagem – e, mais especificamente, a montagem de imagens de arquivo – como processo de mediação entre elas e o espectador. Para isso, recorreremos às ideias de Georges Didi-Huberman, para refletir sobre as imagens do sonho e as imagens de arquivo. Ambas, cada uma à sua maneira, carregam vestígios da memória e possuem caráter lacunar. Apenas quando são articuladas no sonho, ou na montagem – no caso do cinema documentário – que se configura um novo sentido. Analisaremos *Sem sol*, de Chris Marker, em que as imagens de arquivo são montadas de forma a proporcionar uma reflexão sobre a memória e a história. O filme é construído com imagens de arquivo e leituras de cartas de um cinegrafista viajante, o que confere à narrativa um caráter imaginativo, característica essencial da lembrança e da memória.

**Palavras-chave:** montagem; imagem de arquivo; sonho; memória; *Sem Sol*.

**Abstract:** *The archive and the dream: the montage as a process of mediation in Sunless, by Chris Marker* – In this article, we propose to reflect upon montage – and, more specifically, on the montage of archival footage – as a process of mediation between images and the viewer. To this end, we use Georges Didi-Huberman's ideas to reflect upon dream images and archival footage, both of which – in their own way – contain vestiges of memory and have a lacunary character. However, only when they are articulated in dreams or in montages – in the case of documentary cinema – do they convey a new meaning. An analysis is made of Chris Marker's film, which is composed of archival footage and readings of letters from a traveling cameraman, giving the narrative an imaginative character, an essential characteristic of recollections and memories.

**Keywords:** montage; archive image; dream; memory; *Sunless*.

## Introdução

O processo de mediação da imagem surge a partir da sua dimensão expressiva, como forma possível de interação. O que propomos, no presente artigo, é pensar a montagem – e, mais especificamente, a montagem de imagens de arquivo – como processo de mediação entre as imagens e o espectador.

Argumentamos que a apreensão do mundo não se dá através dos meios (nesse caso, o cinema), mas através dos processos de mediação: a montagem cria uma nova figurabilidade para as imagens. O trabalho de Chris Marker em *Sem sol* (Chris Marker, França, 1983) é exemplar no sentido de que o diretor francês monta as imagens de arquivo de forma a proporcionar uma reflexão sobre a memória e a história. Tais imagens, tendo em vista a produção de um novo sentido, são articuladas, mas somente ao serem montadas se tornam imagens cinematográficas. A partir daí, proporcionam uma experiência fílmica ao espectador.

Ao longo do trabalho analisamos alguns trechos do filme a partir de uma reivindicação do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (2010) acerca do modo de olhar para as imagens da arte. O autor defende a renúncia à história da arte em nome de uma abertura da lógica, uma ampliação da experiência. Além disso, toma a teoria de Freud sobre as imagens do sonho, para classificá-las como resíduos de memória. O que propomos é pensar as imagens de arquivo – e mais especificamente aquelas utilizadas em *Sem Sol* – para compreender como a montagem, a escritura do filme, pode funcionar como um processo de mediação entre os arquivos e o espectador.

## Imagens do sonho e imaginação: componentes da memória

*Sem Sol*, um grande marco na obra de Chris Marker, é o primeiro filme do diretor após um trabalho mais engajado durante os anos 1960 e 1970, período em que fez parte do Grupo Medvedkine<sup>1</sup> e realizava filmes militantes, tais como *Longe do Vietnã* (1967) – dirigido por Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Joris Ivens e William Klein –, *A sexta face do pentágono* (1968); *Até logo, eu espero* (1968); *Porque você diz que é possível* (1974) e *O fundo do ar é vermelho* (1977).

Em *Sem Sol*, o diretor apresenta uma reflexão sobre a história e o tempo através de imagens de arquivo e de uma narração ficcional. Marker toma os arquivos como ponto de partida e, através da montagem e da articulação entre imagem e texto, reconfigura seu sentido. Realiza, assim, um trabalho de construção da memória através das imagens. Tal memória permanece aberta e seu significado se altera a medida que as imagens são organizadas de uma maneira ou de outra, na atribuição de uma música ou

---

<sup>1</sup> “As cidades de Besançon e Sochaux formavam, nos anos 60, um importante polo industrial europeu. Entre 1968 e 1970, em meio às fortes greves, surgem ali os Grupos Medvedkine, estrutura de produção cinematográfica inteiramente livre, criada pelos operários, que vai permitir a realização e a distribuição de uma dúzia de filmes feitos por eles mesmos durante seis anos” (LEANDRO, 2010, p.103).

de um comentário. Para a historiadora Tainah Negreiros (2009): “Lançar o olhar sobre o trabalho de Chris Marker é um esforço de compreender seus procedimentos de registro e construção dessa memória que ele deseja partilhar, essa memória que possibilita encontro”. (NEGREIROS, 2009, s/p).

O filme tem como esteio a narração de uma mulher – Alexandra Stewart – que lê e comenta cartas de um cinegrafista viajante – Sandor Krasna. Os nomes dos personagens só são revelados nos créditos finais do filme. São imagens feitas por Sandor em viagens ao Japão e à África, principalmente. Em um momento do filme, a narradora diz que o interesse por esses lugares se dá, não pelos contrastes entre Tóquio e Guiné Bissau, mas por serem “dois polos extremos de sobrevivência”.

Nas cartas, Sandor afirma que o homem do século XX já aprendeu a lidar com os diferentes espaços, mas a dificuldade de compreender a passagem do tempo permanece. Essa ideia se faz presente durante todo o filme, pela facilidade com a qual Chris Marker cria um vai e vem entre as localidades filmadas, colocando lado a lado imagens da Islândia, da África e do Japão, por exemplo.

Na montagem, as distâncias espaciais são encurtadas; no entanto, as distâncias temporais permanecem enigmáticas. Nas imagens não há uma contextualização temporal clara: o espectador nunca sabe ao certo quando aquilo que vê foi filmado. A dificuldade de se localizar as imagens no tempo se acentua pelo fato de que, em suas viagens, Sandor privilegiava um olhar sobre eventos cotidianos e não filmava grandes acontecimentos.

Em Tóquio, são imagens de celebrações de bairro, pessoas lendo na rua, pegando o metrô, carros passando etc. Já em Guiné Bissau vemos pessoas em uma fila, trabalhando, as mulheres no mercado, etc. Essa forma de lidar com o tempo, na montagem, cria indícios da forma de se lidar com a memória. E o fato de que as lembranças não remetem aos acontecimentos como foram de fato, mas à uma invenção da mente humana, é tal como ocorre durante o sonho.

De acordo com Lupton (2008): “É uma surpreendente, emocionante e infinitamente fascinante meditação de Marker sobre ‘os sonhos da raça humana’” (LUPTON, 2008, p. 149). As imagens de “*Sem Sol*” e a forma como são organizadas contemplam a natureza da memória e da história, criando para elas um novo sentido, a partir da imaginação daquele que descreve, daquele que narra, daquele que monta e, por último, daquele que as olha.

Lupton afirma ainda: “A tendência dessas reflexões leva para a memória, entendida ao mesmo tempo como devaneio privado e crença coletiva que compõem um sentido de história, como a preocupação central e o princípio estruturante do filme” (LUPTON, 2008, p. 152). A partir dessa caracterização do filme é possível remeter à ideia de Didi-Huberman (2010) sobre as imagens do sonho como resíduos de memória.

Em *Ante La imagen*, Didi-Huberman (2010) reivindica uma nova forma de olhar para as imagens da arte. O autor traz a ideia de uma abertura como um rompimento com a caixa da representação (proposta por Kant). Para Didi-Huberman, um pensamento acerca

das imagens cria a *abertura de uma lógica*. Dessa forma, coloca em oposição duas formas de experiência das imagens: *saber sem ver* e *ver sem saber*. A primeira delas se refere a uma forma de experiência sensível baseada na história da arte, baseada no saber, e que estaria fechada na caixa da representação. Enquanto a segunda representa a renúncia a essa história, o que proporcionaria uma ampliação da experiência, uma abertura a um universo flutuante, a algo que está na imagem, a um *rasgo* (*desgarro*).

É essa segunda forma que nos interessa aqui: um olhar que abre o sentido da imagem, que expõe uma lacuna ou *rasgo* (*desgarro*). Para explicar a experiência das imagens a partir de um *ver sem saber*, o autor recorre às teorias de Freud sobre o sonho, que funciona como uma via que conduz ao conhecimento do inconsciente. Didi-Huberman afirma que Freud rompeu a caixa da representação de Kant com os conceitos de sonho e sintoma. As imagens enquanto imagens do sonho estão fora de contexto, elas guardam lacunas, possuem legibilidade e visibilidade:

O que se apresenta de forma crua, em um princípio, o que se apresenta e que a ideia rejeita, é o *rasgo*. É a imagem fora de contexto, a imagem enquanto imagem de sonho. Só será imposta aqui pela força da omissão (*Auslassung*) ou do entrincheiramento do que é, se dito de maneira estrita, o *vestígio*: é dizer, a única sobrevivência enquanto resto soberano e um espaço de memória. Um promotor visual da desapareição (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 193-194).

Os resíduos das imagens da memória, articuladas no sonho, ganham legibilidade. Para Didi-Huberman, a análise freudiana dos meios de apresentação, ou de figuração, é desenvolvida como um trabalho teórico de abertura da lógica e de abertura da imagem. Na poética do sonho, o tempo se inverte, e com ele a lógica, o que abre espaço para a imaginação. Encontrar o *rasgo* na imagem significa liberar a imagem de uma totalidade representativa. As imagens de *Sem Sol* são transitórias, elas aparecem e desaparecem rapidamente, como as imagens da memória, como as imagens do sonho. No início do filme, a narradora fala sobre uma “fragilidade do tempo suspenso”. Pelo fato de que as imagens não são localizadas no tempo e na história, *Sem Sol* cria para o espectador algo como uma suspensão no tempo, em que ele se torna sujeito do filme. De forma semelhante, os sonhos também não possuem contexto; são imagens articuladas pelo inconsciente quando estamos dormindo e o tempo está, de certa maneira, suspenso.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman (2011) retoma a ideia da imagem do sonho, quando afirma que: “Até mesmo os sonhos, esses enigmas ocultos no mais profundo chegam até nós – em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes – como tantas ‘imagens vaga-lumes’”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133). Para o autor, o sonho é um documento psíquico e, através dele, uma experiência interior, pode servir como um lampejo para o outro a partir de sua construção, de sua narração e de sua transmissão.

Dessa forma, ele se transforma em conhecimento. O autor diz isso ao descrever o trabalho de Charlotte Beradt, que, entre os anos 1933 e 1939, recolheu testemunhos de sonhos de pessoas que viviam sob terror político na Alemanha. Para ela, esses depoimentos dos sonhos “pareciam cheios de ensinamentos sobre os afetos e os motivos dos seres que eram inseridos como pequenas rodas no mecanismo totalitário” (BERADT apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135).

Nesse sentido, os testemunhos dos sonhos recolhidos e articulados em um livro se tornam um documento de memória coletiva. Da mesma maneira, as imagens de arquivo organizadas em um filme e somadas à narração das cartas produzem também algo próximo de uma memória coletiva. Tanto o recolhimento de relatos dos sonhos quanto a montagem dos arquivos, ao mesmo tempo que produzem uma memória coletiva, não possuem um sentido único. Cabe ao leitor e ao espectador se deixar implicar e criar sua interpretação, a partir de suas próprias experiências.

Em um dado momento de *Sem Sol*, Alexandra lê uma carta de Sandor em que ele fala das galerias subterrâneas de Tóquio e das lojas de departamento. As imagens mostram pessoas que vem e vão pelas galerias para pegar o metrô e as vitrines das lojas. A carta diz o seguinte:

Um dia ele me escreveu: Descrição de um sonho. Frequentemente meus sonhos se passam nas lojas de Tóquio, nas galerias subterrâneas que duplicam a cidade. Um rosto aparece, desaparece... encontro um traço... ele se perde... todo folclore do sonho tão presente que depois, acordado, eu percebo que continuo procurando, nos subsolos a presença delineada na noite anterior. 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. [...] O trem, cheio de pessoas que dormem, junta todos os fragmentos de sonho e faz deles um único filme, o filme absoluto.

Em seguida, vemos pessoas entregando os bilhetes para passar pelas catracas e uma música vai ganhando volume e intensidade perturbadores, como se estivéssemos entrando nos sonhos dos sujeitos filmados. Na cena seguinte, muitos passageiros dormem no metrô e, então, o espectador pode acompanhar, de alguma forma, esse sonho coletivo. Estão aí esses resíduos de memória, guardados nos sonhos e expostos pela montagem de Marker e pelas cartas de Sandor. São vestígios de memória que só escapam do esquecimento ao serem retomados para a construção de um filme e, nesse sentido, a montagem funciona como processo de mediação entre o arquivo que está sujeito à desaparecimento e o olhar do espectador.

É importante, também, retomar as ideias de desaparecimento e sobrevivência, apresentadas em *Ante la imagen* e retrabalhadas em *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Na segunda obra, o autor compara a luz frágil e intermitente dos vaga-lumes aos pequenos lampejos de memória e história que uma imagem pode conter. Para ele:

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61).

É através da imaginação – mecanismo produtor de imagens – que se torna possível o encontro entre passado, presente e futuro. As sobrevivências não representam uma ressurreição, elas apenas mostram que a destruição nunca é completa, sempre resta algo. Logo: "A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87).

A primeira imagem de *Sem Sol* é uma imagem de três crianças numa estrada na Islândia em 1965. Na leitura da carta de Sandor – que podemos tomar como um *alter ego* de Chris Marker –, Alexandra diz que, para ele, aquela é a imagem da felicidade e que ele tinha tentado associá-la a outras imagens, mas que era muito difícil fazê-lo. São três crianças muito brancas e loiras que andam em um campo verde de mãos dadas. Elas não parecem particularmente felizes, mas assustadas, o que permite perceber que sempre há, no olhar, uma dimensão imaginativa.

Marker retoma o plano no fim do filme, quando finalmente consegue associá-lo a outras imagens. Ele aparece seguido de imagens de crianças japonesas que participam de um ritual. A narradora diz que por iniciativa própria o diretor introduziu novamente as três crianças. No entanto, o plano é inserido em sua totalidade: no início do filme, o fim havia sido cortado. Talvez o corte seja justamente porque é no fim do plano que a ideia de felicidade que Sandor percebia na cena se desfaz, quando vemos as crianças se afastando da câmera, em uma imagem tremida e pouco fluída (como comenta Alexandra). A cena seguinte é composta por imagens de Helmaey, uma cidade da Islândia, enviadas a Sandor por um amigo. Nelas, vemos a cidade destruída, e a narração informa que a destruição foi causada por um vulcão que entrou em erupção em 1965 (o mesmo ano das imagens das crianças).

A imagem das três crianças e a forma como é inserida no filme – tanto no início quanto no final – simboliza fortemente a importância da imaginação para a montagem. No início elas representam felicidade. Quando são retomadas, após a leitura de tantas cartas de memórias permeadas de um sentimento pessimista, elas voltam com outro sentido, são associadas à destruição, à catástrofe.

A forma de olhar para essas imagens nos dois momentos é diferente, a sensação que elas provocam no espectador se altera. Para Didi-Huberman, uma imagem nunca é o todo; no entanto, é preciso olhar para as imagens, montar as imagens, imaginar, pois sempre há algo apesar de tudo. A imaginação é construção e montagem: é parte integral do conhecimento. A partir da dificuldade de se ver, é preciso imaginar.

A imaginação é parte integrante da memória. O tempo e a memória são tratados no filme *Um corpo que cai* (Estados Unidos, 1958) de Alfred Hitchcock, que se tornou uma obsessão para Chris Marker. A primeira vez que o filme apareceu no trabalho de Marker foi em *La Jetée* (1962), quando a protagonista do filme examina os anéis de uma sequoia a partir de seus marcos históricos, de forma semelhante ao que ocorre em *Um corpo que cai*, quando Madeleine (personagem de Kim Novak) aponta em uma sequoia o período da sua vida, quando estaria dominada pelo espírito de Carlota Valdes.

Depois de 20 anos, o diálogo intertextual com *Um corpo que cai* retorna em *Sem Sol*. Alexandra introduz o tema da seguinte forma: “Para ele um único filme soubera falar da memória impossível, louca: ‘*Um corpo que cai*’ de Hitchcock. Na espiral inicial ele via o Tempo em um plano que cresce à medida que se afasta um ciclone que contém, imóvel, o olho”. Enquanto isso, vemos imagens de olhos e da espiral do tempo, que também está na introdução de *Um corpo que cai*.

Sobre a ideia de vertigem, Marker (1994) comenta: “A vertigem com a qual o filme lida não está relacionada ao espaço e o cair; é uma clara, compreensível e espetacular metáfora para outro tipo de vertigem, muito mais difícil de se representar – a vertigem do tempo” (MARKER, 1994, s/p). Trata-se, portanto, de uma vertigem do tempo.

Ao longo de *Um corpo que cai*, à medida que Scottie (personagem de James Stewart) se envolve na trama, os caminhos que percorre de carro por São Francisco vão ficando mais tortuosos, como se ele estivesse entrando cada vez mais fundo na espiral do tempo. De acordo com Alter (2006), a memória nesse filme não é construída como um fluxo narrativo contínuo, mas por fragmentos descontínuos; e é daí que vem a fascinação de Marker pelo filme de Hitchcock.

Nas cenas seguintes de *Sem Sol* são intercalados fotogramas de *Um corpo que cai* e planos mais recentes das locações do filme. Além das ruas de São Francisco, da floricultura, do Museu da Legião e da Honra e do cemitério da cidade, Sandor vai à *Muir Woods*, local onde Madeleine vê uma sequoia e aponta nos anéis com marcos históricos a data de seu nascimento e de sua morte. Nesse momento, há uma clara referência a *La Jetée*: “Ele se lembrou de outro filme que citava essa passagem: a sequoia estava no Jardin des Plantes, em Paris e a mão mostrava um ponto fora da árvore, no exterior do Tempo”. Essa passagem expõe não só o caráter ficcional das cartas, mas também a ideia de uma memória fragmentada e descontínua, permeada pela imaginação o que, novamente, remete-nos aos sonhos e à forma como se configuram em nossas mentes.

## **A montagem das imagens de arquivo como produção de sentido**

A memória e a lembrança estão relacionadas à imaginação. Elas são alteradas pelas sensações e, portanto, são singulares. Desse mesmo modo, a relação que o espectador

constrói com o filme também é singular. O visível sempre é atravessado, é mediado culturalmente, no caso dos arquivos, também pela montagem. Ainda na introdução de *Sem Sol*, a narradora diz: “Ele escreveu: Eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história”. Enquanto isso, vemos imagens distantes de montanhas e de uma praia. Durante os sonhos, são as imagens residuais da memória que recriam uma história. O mesmo ocorre com imagens de arquivo que, sozinhas, significam muito pouco, mas articuladas na montagem podem produzir um novo sentido à história.

Contudo, para que esse novo sentido se constitua no cinema documentário, as imagens precisam ser olhadas. Quando um lampejo ou uma imagem desaparecem, não significa que deixaram de existir, significa apenas que o espectador deixou de olhá-los em um dado momento. As imagens articuladas no sonho produzem um novo sentido, uma nova legibilidade. Os lampejos são o resultado de uma experiência. A produção de uma imagem é uma tentativa de compartilhar uma experiência, possibilitando o surgimento de um novo sujeito dessa experiência: o espectador. Para Bataille, o sujeito da experiência:

[...] é um espectador, são olhos que procuram o foco, ou pelo menos, nessa operação, a existência espectadora se condensa nos olhos. Esse caráter não acaba se a noite cai. O que se encontra, então, na escuridão profunda, é um áspero desejo de ver, quando, diante desse desejo, tudo escapa. Mas o desejo da existência assim dissipada na noite recai sobre um objeto de êxtase (BATAILLE apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 145).

Didi-Huberman reitera que à noite nem o olhar e nem o desejo cessam. É justamente nesse momento que as imagens do sonho ganham vida. O rasgo (*desgarro*) funciona no sonho como algo que está entre o desejo e a obrigação. Num outro registro, podemos dizer também que, em um filme, a montagem de imagens de arquivo possibilita trazê-las novamente à luz, colocá-las em relação com o presente e o futuro. Em *Sem Sol*, já na metade do final do filme, a narração diz: “Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não tiram fotos, que não gravam”. Essa afirmação reforça a importância da relação entre as imagens de arquivo e a memória.

Ainda sobre isso, Marker afirma: “o cinegrafista imagina (como fazem os cinegrafistas, pelo menos aqueles que você vê nos filmes) sobre o significado dessa representação do mundo da qual ele é instrumento, e sobre o papel das memórias que ele ajuda a criar” (MARKER apud LUPTON, 2008, p. 153). E é apenas por meio da montagem das imagens de arquivo que se torna possível uma nova experiência, que está ligada não só à memória, mas também à imaginação.

Ampliando a compreensão sobre a imagem de arquivo, Didi-Huberman (2008) se refere a Jacques Derrida (2001), que, por sua vez, recorre às teorias da psicanálise



e da memória em Freud. Segundo Derrida, não há um conceito definitivo de arquivo, ele está relacionado a um desejo de memória. É o desejo do arquivista de que ele exista – ou resista – que pressupõe a possibilidade do esquecimento, e é isso que Derrida nomeou de *arquivo do mal*.

Nos filmes de arquivo, esse desejo de memória sempre se faz presente, não só no trabalho de Marker, mas também no de outros diretores, como, por exemplo, de Harun Farocki, quando retoma imagens televisivas e imagens amadoras da revolução na Romênia em *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992).

Derrida sublinha que o arquivo não remete apenas à memória, mas possui uma abertura para o futuro, uma relação com o que está por vir. Um acontecimento *arquivável* é aquele que constrói o passado enquanto visa a um futuro:

[...] a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter a índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. Ora, se tentamos sublinhar este passado desde as primeiras palavras destas questões é também para indicar uma outra problemática. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *pôr em questão* a chegada do futuro (DERRIDA, 2001, p. 47-48).

Só é possível, assim, entender o arquivo em sua relação com um tempo por vir. O arquivo remete a um retorno à origem, mas vai além, propicia a inauguração de algo novo. Ele está sempre à espera do futuro de uma experiência. As imagens possuem lacunas e a montagem também produz fissuras. As imagens de *Sem Sol*, articuladas na montagem, estão direcionadas para o futuro. Quando são associados filmes antigos de Guiné-Bissau, da época das lutas armadas pela independência e outras imagens mais próximas da realização do filme (já nos anos 1980), são colocados em relação: passado, presente e futuro.

Primeiro, no filme antigo, vemos Amílcar Cabral<sup>2</sup> dar adeus ao rio, que ele nunca mais veria. Em seguida vemos Luís Cabral (irmão de Amílcar Cabral) repetir o gesto, 15 anos mais tarde. As imagens do gesto repetido, colocadas lado a lado na montagem, dizem respeito ao passado e ao presente do país; dizem respeito à luta pela independência, à história que estava sendo construída. Ao mesmo tempo, apontam para o futuro, pois é só num futuro porvir que a história pode ser lembrada e isso reforça a importância de montar as imagens, de conferir a elas um novo olhar, uma nova legibilidade. O arquivo, portanto, mesmo que seja apenas uma pequena parte do acontecimento, significa algo *apesar de tudo* e suscita uma leitura. Essa parte não dá conta do todo, mas, *apesar de tudo*, dá conta de alguma coisa:

<sup>2</sup> Guiné-Bissau foi colônia de Portugal desde o século XV até 1973. Amílcar Cabral foi o líder do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde). No início dos anos 1960, ele iniciou a luta armada pela independência. Foi assassinado em 1973. Mais tarde no mesmo ano, a independência foi conquistada; no entanto, só foi reconhecida por Portugal em 1974.

E é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda a catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu *recurso de desejo* e experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 128).

O que Benjamin (1994) defende, e Didi-Huberman reitera, é que “o valor da experiência caiu de cotação”<sup>3</sup> diante das luzes do espetáculo. No entanto, o que o segundo autor acrescenta é que, mesmo em queda, ainda há experiência e, o que os lampejos dos vaga-lumes proporcionam, é a esperança de sobrevivência. Ao montar imagens de arquivo, comentá-las, ao oferecer um testemunho, é possível partilhar uma experiência e, ao mesmo tempo, proporcionar uma nova experiência ao sujeito do filme, que se dispõe a olhar aquelas imagens, colocadas sob nova perspectiva.

Para Didi-Huberman: “Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais ‘subjéctiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135). Assim, a experiência não será destruída, mesmo que tudo que reste dela sejam pequenos lampejos e sobrevivências.

Em *Sem Sol* a memória é indissociável do dispositivo que a registra. Para Lupton (2008), a montagem das imagens e do som nesse filme é construída como uma consciência reflexiva:

O filme encena um processo de separação e associação das coisas, enquanto continuamente dirigindo-se à natureza e às funções desse processo. Algumas passagens do filme se desdobram na forma de argumento e exposição lógicos, outras por associações, motivadas pelo intelecto lúdico e incisivo do cinegrafista, e outras ainda através da deriva acidental da memória (LUPTON, 2008, p. 154).

É através dessa montagem que Marker cria o que a autora chama de uma meditação sobre tempo, espaço, memória, história e representação. Essa deriva acidental da memória, mencionada por Lupton, pode ser vivida também no sonho, que, assim como na montagem dos arquivos de *Sem Sol*, cria uma ampliação do sentido. O objetivo não é remontar um acontecimento: as imagens e os comentários não são objetivos e não se prendem aos fatos – estão abertos à interpretação. Essas características são percebidas no filme através das várias camadas trabalhadas por Marker. Não se trata apenas das imagens, mas, antes, da forma como elas são articuladas ao texto e às músicas.

<sup>3</sup> No artigo *Experiência e Pobreza* de Walter Benjamin, ele afirma que há uma perda generalizada da experiência e define a pobreza de experiência da seguinte maneira: “Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso” (BENJAMIN, 1994, p. 118).

O texto do filme, construído na forma de cartas escritas por Sandor, reforça a ideia de memória residual presente em todo o filme e que se assemelha à ideia de que as imagens do sonho são documentos psíquicos. A escrita das cartas confere um tom pessoal àquelas memórias, do mesmo modo que as imagens presentes nos sonhos surgem a partir de lembranças e experiências do indivíduo. O espectador, diante de um filme como *Sem Sol* cria uma interpretação própria a partir do modo como as imagens e os outros elementos estão dispostos na montagem. Quando acordamos de um sonho, há, também, a possibilidade de interpretarmos as imagens de nossa memória e a forma como são articuladas pelo inconsciente para atribuir a elas um novo sentido.

Para Farocki (2003) a ilha de edição é uma oficina de produção de sentidos, é quando as imagens recebem o que se chama de edição ou montagem, que a linguagem coloquial se transforma em linguagem escrita. Esse trabalho de montagem, particularmente no caso das imagens de arquivo, diz respeito à escritura do filme. No momento em que um espectador está diante de um filme, implicado como sujeito do filme, há um encontro entre três olhares: primeiro o da pessoa que produziu a imagem; segundo o do diretor, responsável pela montagem, pela articulação das imagens, reconfigurando seu sentido; terceiro o do espectador, que ao olhar para as imagens também dá uma nova compreensão a elas. Portanto, o que está *entre* as imagens de arquivo (e a experiência que as produziu) e a experiência de um espectador é a montagem, como um processo de *mediação*.

Julia Gonçalves Declie Fagioli é doutoranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFMG.

julia.fagioli@gmail.com

## Referências

- ALTER, Nora. **Chris Marker**. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all: four photographs from Auschwitz**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Ante la imagen: pregunta formulada a lós fines de una historia del arte**. Murcia: Cendeac, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FAROCKI, Harun. Qué es realmente um estudio de edición? In: FAROCKI, Harun. **Crítica de la mirada**. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.
- LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul-dez/ 2010.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker: memories of the future**. Londres: reaktion Books, 2008.

MARKER, Chris. (1994). **A free replay (notes on Vertigo)**. Disponível em: <<http://www.chrismarker.org/a-free-replay-notes-on-vertigo/>>. Acessado em: 16 jul. 2013.

NEGREIROS, Tainah. O cinema de Chris Marker como uma reflexão contemporânea sobre a memória. **Revista Universitária de Audiovisual**, 2009. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1967>>. Acessado em: 27 set. 2012.

*Artigo recebido em julho  
e aprovado em setembro de 2013.*