

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

ALEXANDRE BUENO MORAES

O PAPEL DO NARRADOR NO CINEMA DE CHRIS MARKER

Porto Alegre, dezembro de 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

ALEXANDRE BUENO MORAES

O PAPEL DO NARRADOR NO CINEMA DE CHRIS MARKER

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda. Sob orientação da Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre, dezembro de 2012.

Alexandre Bueno Moraes

O papel do narrador no cinema de Chris Marker

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – habilitação Publicidade e Propaganda

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini (Orientadora) - UFRGS

Prof. Dra. Fatimarlei Lunardelli – UFRGS e UNISINOS

Prof. Ms. Gabriela Machado Ramos de Almeida - UFRGS

Porto Alegre, dezembro de 2012.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo amparo e segurança, e em especial aos meus sobrinhos João e Pedro, por me resgatarem desta pesquisa quando era necessário.

Aos meus amigos, por estarem sempre presentes, dividindo as angústias e celebrando os bons momentos.

À professora Miriam Rossini, cuja confiança e apoio foram essenciais para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a função do narrador no cinema documentário de Chris Marker, partindo dos filmes *Cartas da Sibéria* (1957), *Sem sol* (1983) e *Gatos empoleirados* (2004). A pesquisa visa a observar as diferentes funções da narração, exploradas radicalmente no estilo do cineasta. Traçando um paralelo entre o narrador literário e o narrador cinematográfico, a pesquisa aborda diferentes perspectivas sobre as potencialidades da narração. Parte-se da ideia de que a narração markeriana não tem seu foco principal na função informativa, como é de costume na linguagem dos documentários. A narração é responsável por criar uma narrativa subjetiva a partir dos fatos históricos. Por meio de artifícios como o distanciamento e o deslocamento espaço-temporal, o narrador possui um discurso auto-reflexivo, promovendo uma reflexão sobre a imagem e sobre os modos de representação. A análise dos três filmes será focada na observação da relação direta entre o conteúdo discursivo e a montagem, identificando a relação entre texto, cortes e imagens.

PALAVRAS-CHAVE: narração; documentário; subjetividade; representação.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the role of the narrator in Chris Marker's documentary cinema, using *Letters from Siberia* (1957), *Sunless* (1983) and *The case of the grinning cat* (2004). The research tries to observe the different roles of the narration, explored radically in the director's style. Trying to establish a parallel between the narrator in literature and in cinema, this research approaches different perspectives about the potentialities of narration. This paper begins with the idea that Marker's narration is not focused mainly on the informative function, as it is usual in documentary language. Narration is responsible for creating a subjective narrative from historical facts. With resources like space-time distance and displacement, the narrator has an auto-reflective discourse, promoting a reflection about image and about the different ways to represent it. The movies will be analyzed focusing on the direct observation of the relationship between discourse content and film editing, identifying the relationship between text, cuts and image.

KEYWORDS: narration; documentary; subjectivity; representation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. SOBRE CHRIS MARKER: TUDO ISSO É VERDADE, TALVEZ FALSO SEM DÚVIDA.....	12
2.1 REGISTROS IMPRECISOS.....	12
2.2 UM OLHAR QUE AGE.....	17
2.3 PANORAMA DE FILMES.....	20
3. O NARRADOR E SUAS MÚLTIPLAS POTENCIALIDADES.....	25
3.1 NARRADOR E FICÇÃO.....	25
3.2 O NARRADOR NO DOCUMENTÁRIO.....	30
3.3 ENSAIO À LIBERDADE.....	35
4. O NARRADOR DE CHRIS MARKER.....	38
4.1 <i>CARTAS DA SIBÉRIA</i> E A OBJETIVIDADE PERDIDA.....	38
4.2 <i>SEM SOL</i> E A VOZ DISTANCIADA.....	50
4.3 <i>GATOS EMPOLEIRADOS</i> E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA.....	60
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	74
ANEXOS.....	76

1. INTRODUÇÃO

Há algo de fascinante em não ver apenas cinema ao ver cinema. Deparar-se com um filme que possui diferentes elementos expressivos – provenientes de outras artes – força o espectador a se acostumar com um tipo de construção artística que difere de uma estrutura clássica, ajustando-se a uma nova forma de expressão. O cinema passa a ser re-descoberto, e o filme, dessa forma, não é mais apenas um filme, é um atestado sobre como o cinema (e a arte) é mutável, aberto, tolerante. Romper os aparentes limites de uma arte é uma forma de colocá-la em sua humilde condição, pois há inúmeras formas de *dizer, mostrar, olhar e pensar*. Por isso, um tipo de arte não deve ser tão rígido a ponto de ser suficiente por si só. É preciso olhar para o mundo, para as outras formas de expressão. É preciso, também, buscar uma visão única, particular, para se chegar mais perto do que é verdadeiramente humano, do que faz as pessoas se reconhecerem mesmo sendo repletas de diferenças. É claro que é possível emocionar e surpreender por meio de convenções, mas é apenas no rompimento dessas convenções que uma visão particular de mundo pode emergir de modo profundo.

Apropriando-se da linguagem de outras artes, o cineasta francês Chris Marker cria uma obra que ultrapassa alguns conceitos sobre o que é cinema. Em seu estilo há resquícios de literatura, de poesia e de fotografia, e ele utiliza o audiovisual como uma forma de união entre esses diferentes tipos de expressão. Marker faz documentários, ficções, ensaios audiovisuais, mas suas obras resultam em algo mais. Seus documentários possuem características ficcionais; suas ficções não são limitadas à forma narrativa clássica e seus ensaios visuais podem ser exibidos tanto em uma tela de cinema quanto em um museu. Há, na linguagem do diretor, algo que não é apenas cinema, e é especialmente por meio do narrador que esses elementos se manifestam.

A partir do meu primeiro contato com a obra de Marker eu tive uma reação com a qual não havia me deparado antes. O filme *Sem sol*, de 1983, apareceu na minha frente há alguns anos de modo quase aleatório, em meio a uma lista de filmes que pareciam interessantes. Entre filmes soviéticos e cinemas-novos de vários países, esse longa-metragem de Chris Marker se destacava pela sua simplicidade. Era um filme discreto, singelo, composto por imagens espontâneas sem um cuidado estético extremo, costuradas por um texto poético, direto e confessional. Mesmo aparentemente simples, esse filme trazia consigo questões tão profundas sobre a condição humana quanto os outros filmes mais alegóricos e extravagantes

em questão de montagem, narrativa e representações visuais. O que me dominou, então, foi um questionamento que quase beira a inocência: me perguntei que linguagem era aquela que se mostrava tão impactante em sua simplicidade. Dentre as ferramentas expressivas desse filme, que me levou a ir atrás da filmografia do diretor, foi a narração o que mais me conquistou.

Tendo função central no estilo de Marker, a pesquisa problematiza a função do narrador nos filmes do diretor. Apesar de possuírem uma interessante versatilidade técnica, seus filmes compartilham elementos comuns proporcionados pela narração. A pesquisa, então, busca entender como esse narrador se situa na tradição do cinema documentário, ressaltando sua ligação com o narrador ficcional, originado na literatura.

Embora citado em alguns livros sobre cinema e sendo tema de algumas poucas pesquisas, Marker possui uma linguagem tão enigmática e rica que seu estilo muitas vezes é definido de modo impreciso. Glauber Rocha, por exemplo, citou-o equivocadamente como o maior representante do *cinema vérité* (ROCHA, 1981, p. 71). Essa insuficiência de material, apesar de ter produzido um certo impedimento para o presente trabalho, é também um dos fatores que motivou a sua escrita. Antes, porém, de analisar a obra markeriana, a pesquisa irá identificar em discussões teóricas as funções mais comuns da narração, seja no regime da ficção seja no do documentário.

A partir de Ligia Chiappini Moraes Leite (1994), que apresenta a teoria de Norman Friedman, será traçado um panorama sobre a discussão do narrador na literatura, tendo como ênfase o foco narrativo. Tratando sobre a onisciência da narração e destacando a busca pelo ocultamento do narrador, Leite identifica uma complexificação nas funções do narrador, resultando em um estágio mais abstrato e subjetivo: a narração como fluxo de consciência (que pode perfeitamente ser adequado à interpretação da obra markeriana).

Por meio das definições de Bill Nichols (2005), o documentário será tratado como *representação* do mundo histórico. Partindo dessa definição, pode-se pensar o documentário tendo em vista dois aspectos: em primeiro lugar, é possível dizer que essa representação é composta por artifícios de linguagem convencionados que criam o seu significado. Em segundo lugar, por mais subjetiva e pessoal que essa linguagem seja, ela não deve escapar de fazer referência ao mundo. A narração representa um ponto fundamental dentro desse conceito, visto que é uma ferramenta de linguagem que atua diretamente na organização da realidade representada no filme. Assumindo diferentes funções ao longo da história do

cinema, a narração no documentário se tornou multi-facetada, podendo ser usada para criar sentidos muito diferentes, questionando as suas próprias limitações. O comentarista markeriano será comparado à categoria de auto-reflexão documentária, proposta por Nichols. O trabalho de Silvio Da-rin (2004) acompanhará pontualmente a discussão, destacando as modificações ocorridas na estrutura do documentário ao longo da história. Ainda, a voz do filme será pensada a partir da definição de Nichols, segundo a qual a voz não é apenas a voz sonora, emitida pela fala; a voz é também a intenção do diretor, o conteúdo e a forma da mensagem (2005).

Por serem descritos como ensaísticos, os filmes de Marker são compostos por comentários que podem ser pensados a partir de estudos sobre o ensaio literário. A pesquisa apoia-se nas reflexões de Theodor Adorno (2003) para dar conta dessa discussão. Em relação ao ensaio-audiovisual, serão buscadas as definições de Arlindo Machado (2006) para uma discussão mais específica.

Devido às limitações da pesquisa, nota-se que a bibliografia sobre a função do narrador é composta majoritariamente por autores brasileiros que não pesquisaram especificamente a obra de Marker. Há, contudo, diversas pesquisas sobre o cineasta disponíveis nas línguas francesa e inglesa, mas além de serem de difícil acesso também não são essenciais para a análise das funções do narrador em seu cinema. Por esses motivos, e por haver discussões mais focadas na narração, tais pesquisas não serão abordadas de modo aprofundado no presente trabalho. Para apresentar, porém, um apanhado biográfico de Marker, serão utilizadas pesquisas de Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010), e de Emi Koide (2011).

Por fim, tendo sido explorada a discussão sobre o narrador no cinema e comparando-a com a sua utilização no cinema de Marker, será feita uma análise de três filmes do cineasta. A partir dos filmes *Cartas da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, de 1957), *Sem sol* (*Sans soleil*, de 1983), e *Gatos empoleirados* (*Les chats perchés*, de 2004) serão observadas características específicas de cada filme, estabelecendo também as constantes que perpassam a obra do diretor. A seleção desses três filmes foi feita tendo em vista um intervalo temporal entre eles, totalizando um período de mais de 50 anos entre o filme mais antigo e o mais recente dessa amostra. Além disso, as três obras possuem uma categorização em comum: todos são classificados como documentários, dirigidos exclusivamente pelo diretor.

Carta da Sibéria é o segundo longa-metragem de Chris Marker, filmado inteiramente na Sibéria. O filme ocupa-se com imagens da vida cotidiana, paisagens e ilustrações animadas, e foi realizado em um momento em que a Sibéria vivia a experiência do comunismo, durante a existência da União Soviética.

Sem sol é um dos filmes mais conhecidos do diretor, sendo a referência máxima de seu estilo. Alternando entre imagens de arquivo e imagens captadas, o filme faz uma reflexão sobre a história e a memória, caracterizando-se como uma carta escrita por um diretor fictício a partir do futuro para o passado.

Gatos empoleirados é o último longa-metragem do diretor, lançado oito anos antes de sua morte. O filme acompanha o aparecimento de pinturas de um gato nos muros da capital francesa, que passa por um momento turbulento, repleta de greves e manifestações. O narrador, aqui, não se manifesta pela voz, e sim por comentários escritos.

A partir desses três filmes, será realizada uma análise fílmica a partir do modelo proposto por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), levando em consideração os elementos expressivos presentes na narração. Serão selecionadas cenas pontuais de cada filme, que passarão por uma decupagem (desconstrução) que servirá de base para a interpretação. Essa análise será focada na observação da relação direta entre o conteúdo discursivo e as imagens. Pretende-se observar a forma como a narração atua na montagem, identificando sua importância para o estabelecimento dos cortes e do conteúdo das imagens durante o filme. Além disso, o conteúdo da narração também será destacado, observando-se figuras de linguagem, informações factuais, citações e utilização de pronomes. Para dar apoio a alguns pontos específicos da análise, será trazida a obra de Walter Benjamin (1994), cujas reflexões sobre o narrador auxiliarão na interpretação dos filmes.

A pesquisa busca responder se é possível estabelecer uma ligação entre três narradores distintos em filmes realizados com intervalos de quase 20 anos, buscando uma constante que seja marca do estilo do cineasta. Trabalha-se com a ideia de que a narração markeriana possui elementos singulares que indicam um método inovador de utilização do narrador, aproximando-se mais da literatura e da ficção do que do documentário.

Na primeira parte do trabalho, será realizada uma contextualização sobre a vida do diretor, buscando conexões entre sua biografia e o estilo de seus filmes. Será destacada, assim, a importância da política na vida e na obra de Marker. Será traçada, também, uma breve

descrição sobre sua filmografia, já que sua obra ainda é muito desconhecida. Nesse levantamento, serão apontados os elementos que compõe o estilo markeriano.

A segunda parte do trabalho se presta a discutir as diferentes formas de narração. Partindo da literatura, gênero que melhor exemplifica as questões que envolvem o narrador, serão apresentados conceitos que descrevem os tipos de onisciência, além de explorar o “Eu” testemunhal, o narrador protagonista, o monólogo interior e o fluxo de consciência. Ainda no campo literário, o ensaio será explorado como uma forma mais livre de manifestação do narrador. Por fim, também será explorada a atuação do narrador no cinema documentário, onde a narração estabelece uma profunda relação com as imagens. Por meio do conceito de Nichols (2005), que destaca a multiplicidade de vozes, o narrador será visto como uma força narrativa que não está isolada, já que há outras *vozes* presentes em um filme.

A terceira parte do trabalho contém as análises dos filmes selecionados. Cada filme terá trechos pontuais decupados, que serão desconstruídos de acordo com a metodologia proposta por Vanoye e Goliot-Lété. Esses trechos foram escolhidos tendo em vista a discussão sobre o narrador, apoiando uma interpretação com uma visão mais ampla em relação aos filmes.

Considerações finais, referências e anexos (fichas técnicas dos filmes), completam este trabalho.

2. SOBRE CHRIS MARKER

Tratando-se de um cineasta pouco conhecido, uma apresentação um pouco mais atenta sobre a vida e a obra de Chris Marker se faz importante para buscar uma melhor compreensão sobre o seu estilo. Ao serem levantadas algumas informações básicas tanto sobre sua biografia quanto sobre sua filmografia, suas intenções artísticas poderão ser melhor interpretadas, enriquecendo o trabalho de análise dos filmes.

Apoiando-se em pesquisas brasileiras, será traçada uma breve biografia sobre o diretor, levando em consideração toda a imprecisão relativa às informações sobre a vida de Marker. Essa breve biografia se prestará mais a entender sobre a personalidade do diretor do que a traçar uma história oficial.

Em relação a sua filmografia, serão apresentados alguns dos filmes mais importantes da carreira do diretor, destacando características pontuais que venham a ter interesse para a discussão sobre seu estilo. Aqui, é interessante ressaltar o impedimento relativo à acessibilidade de sua obra. Dos seus cerca de quarenta filmes, entre longas e curtas, pouquíssimos DVDs foram lançados oficialmente. Mesmo contando com a internet, alguns de seus filmes são praticamente impossíveis de serem encontrados. Por causa dessa dificuldade de acesso, a filmografia apresentada no presente trabalho encontra-se incompleta, mas, como o trabalho não se presta a analisar a obra inteira de Marker, essa incompletude não prejudica o trabalho de contextualização.

2.1 REGISTROS IMPRECISOS

Falar sobre Chris Marker é uma tarefa difícil e ingrata. É difícil por haver muitas informações imprecisas e poucas fontes que apresentem informações oficiais sobre a biografia do cineasta, tornando a pesquisa exaustiva e inconclusiva. É, também, ingrata, porque as tentativas de tentar desvendar o seu passado foram desautorizadas ou, no mínimo, desencorajadas pelo próprio Marker – para o artista Mikkel Aaland, Marker é categórico: “Sem entrevistas. Em vez disso, se você precisa escrever algo, use a sua imaginação.”

(MARKER, em CyberBohemia¹). O cineasta já demonstrou por diversas vezes uma reprovação em relação ao estudo de sua obra. Este capítulo, assim, assume o desafio de apresentar essa figura misteriosa ocupando-se menos de introduzir uma biografia precisa do que de perceber traços de sua personalidade através dessa aura de indefinições e imprecisões.

Ao longo de sua carreira, Marker manteve pouco contato com a imprensa, e sempre preferiu deixar o seu passado envolto em uma névoa de incertezas. Em vários artigos e matérias sobre o diretor, é comum ler que não foram raras as vezes em que ele enviou para divulgação à imprensa fotos de seu gato e não de si mesmo. Avesso às práticas que tornam comum o autor ser mais importante ou reconhecido que a sua obra, Marker se manteve distante das tentativas de consagração de seu trabalho. Ele raramente concedeu entrevistas, e, pelo contrário, dificultou a obtenção de imagens suas, além de sempre ter se mostrado desfavorável a realizações de mostras com seus filmes. O diretor, inclusive, não se denominava "diretor", e também não via relevância em ter a sua biografia dissecada e desvendada, contribuindo, inclusive, para que nenhuma informação fosse confirmada ou refutada. Conforme Yves Simon, filósofo e amigo do cineasta:

Ele não deixava circular nenhum retrato, nenhuma imagem dele mesmo, persuadido que seus contemporâneos não deveriam reconhecê-lo na rua, e que a morte não poderia ela também, jamais o identificar. (SIMON, apud LAMBERT, apud LEONEL, 2010, p.26).

Apesar dessa falta de informações e de não haver um trabalho que seja referência sobre a vida do diretor, há duas recentes pesquisas completas e sólidas sobre ele, realizadas por pesquisadores brasileiros. A primeira delas é o trabalho *Por um outro cinema – Jogo da memória em Chris Marker*, de Emi Koide (2011). A segunda pesquisa de grande relevância para a presente monografia é a tese *Chris Marker e as barricadas da memória: Comentários em torno de Le fond de l'air est rouge*, de Nicolau Bruno de Almeida Leonel.

Emi Koide apresenta Chris Marker por meio de uma seleta bibliografia, além de contar com informações orais de pesquisadores, profissionais e amigos pessoais do artista. A autora, contudo, mantém um certo grau de desconfiança em relação a várias das informações coletadas, como quando cita a sua formação escolar:

¹ Conforme Aaland, em seu site **CyberBohemia**. "No interviews. Instead, if you must write something, use your imagination." Tradução do autor. [http://www.cyberbohemia.com/o.w.l./](http://www.cyberbohemia.com/o.w.l/) Acesso em: 12 de novembro de 2012

Chris Marker pertence à geração que nasce e passa a infância entre a Primeira Grande Guerra e a Segunda – na Paris da drôle de guerre retratada através das fotos de Denise Bellon, em seu filme *Lembranças de um Porvir* (*Souvenir d'un Avenir*, 2001). **Há quem diga** que estudou nos anos 1930 no Lycée Pasteur, onde teve como um de seus professores o jovem Sartre. (KOIDE, 2011, p. 22. Grifo do autor)

“Há quem diga”, também segundo a autora, que Marker teria feito parte do exército de resistência durante a Segunda Guerra, ocupando o posto de paraquedista. Essa afirmação encontra eco em Bamchadi Pourvali. A autora afirma, por meio de Pourvali, que o pseudônimo *Marker* teria surgido enquanto o futuro cineasta ocupava a função de registrar os dados dos vôos do exército. Olhando para sua obra, é possível perceber a presença constante de elementos bélicos, constituindo críticas contundentes à guerra. Filmes como *O Fundo do ar é vermelho*, de 1977, ou *Longe do Vietnã*, de 1967, enfatizam a forte presença da guerra no século XX. Essas críticas podem contribuir para a tese de que Marker participou ativamente dos combates, mas qual intelectual francês, porém, não sentiu os efeitos dos conflitos mundiais armados durante os anos 40 e 50, mesmo que não tenham tido uma participação direta neles?

O pseudônimo *Marker*, tendo origem ou não no exército, substitui seu nome real: Christian-François Bouche-Villeneuve. De acordo com LEONEL (2010), Bouche-Villeneuve nasceu em 1921, na cidade de Neuilly-Sur-Seine, localizada na região de Île-de-France, França (região citada em uma passagem do filme *Sem sol*). Essa informação, contudo, diz menos sobre o cineasta do que os mitos que afirmam, por exemplo, que ele teria nascido na Mongólia (THOMSON, 2010) ou em Belleville, França. Agnes Varda, ao comentar sobre os mitos que cercam a biografia de Marker, escreve o enunciado que dá título a este capítulo, afirmando “que não se sabe onde ele mora, que ele nasceu em vários países ao mesmo tempo... Tudo isto é verdade, talvez falso sem dúvida” (VARDA, apud KOIDE, 2011, p. 19).

Talvez nada sobre o seu estilo seja respondido ao tentar descobrir o local exato de seu nascimento, sendo melhor pensar que o diretor era um viajante, sem origem nem destino certo. Durante sua carreira como artista ele viajou constantemente por todos os continentes, filmando seus ensaios pelas Américas (*Cuba Si!*, 1961), Ásia (*Le Mystère Koumiko*, 1965), África (*Sans soleil*, 1983) e, claro, Europa (*Les chats perchés*, 2004). O cineasta se interessava em mostrar o planeta por inteiro, não se limitando a registros cinematográficos. De acordo com Koide:

De 1954 a 58, ele (Marker) dirige a coleção *Petite Planète* (LUPTON, 2005, p. 44-45; MARTINS, 2010, p. 92-104), nas *Éditions Le Seuil*, composta por livros de viagem dedicados cada qual a um país, mas de modo muito distinto e atípico do que conhecemos como guia de viagem – articulando imagem e texto de uma forma particular. (KOIDE, 2011, p. 25)

O título dessa série de fotografias – *Petite Planète* –, inclusive, vai ao encontro de questões levantadas em diversos de seus filmes, mais notadamente em *Sem sol*, que traz a problemática da convivência entre os povos e culturas em um mesmo planeta, como indica a citação logo antes do início do filme: “A distância entre países compensa, de alguma forma, a excessiva proximidade do tempo.” (RACINE, 1672). De acordo com vários depoimentos, esse complexo planeta pode até nem ser o planeta de origem do cineasta. Talvez caracterizando-se como uma das mais inusitadas impressões sobre Marker, essas divertidas histórias sobre ele ser um alienígena são comuns entre os depoimentos das pessoas que o conheceram, e são corroboradas até mesmo pelo cineasta Alain Resnais:

Há uma teoria que circula e que não é sem fundamento, segundo a qual Marker seria um extraterrestre. Ele tem a aparência de um humano, mas ele vem talvez do futuro ou de um outro planeta. Talvez do futuro, o que nos faz pensar que a raça dos terráqueos se parecerá com Marker em alguns séculos. Há coisas muito estranhas. É um ser que não conhece a doença, não conhece o frio, e mesmo parece não necessitar dormir. [...] Quando Marker anda entre os terráqueos, ele parece não ter a mesma densidade, nem obedecer às mesmas leis da gravidade. (RESNAIS, apud KOIDE, 2011, p. 19)

Patricio Guzmán, ao conhecer pessoalmente Marker, também o identificou como um alienígena, comparando-o com o personagem Spock, da série Jornada nas Estrelas:

Desde o primeiro instante Chris irradiava uma imagem de extraterrestre que nunca o abandonou. (...) Tinha um rosto afilado, olhos um pouco orientais, cabeça raspada e orelhas estilo Dr. Spock. (GUZMÁN, 2012)

A comparação com Spock, inclusive, está presente em outra passagem anedótica da vida de Marker, mas desta vez feita pelo próprio cineasta. Conforme relata Aaland:

Enquanto Marker ficava em frente ao seu computador, eu o vi repentinamente como o capitão de uma enorme espaçonave, parecendo com o Capitão Picard, de Jornada nas Estrelas: A próxima geração. Quando eu mencionei isso, ele puxou suas orelhas para cima e disse que preferia ser o Spock. (AALAND, sem data)²

² AALAND, Mikkel. “As Marker stood in front of the console I suddenly saw him as a captain of a giant spaceship, looking in fact like Captain Picard of Star Trek: The Next Generation. When I mentioned this to

Essas histórias inusitadas não são, obviamente, documentos sobre Marker, mas também não deixam de ser histórias ilustrativas sobre sua personalidade. É justamente por isso que essas anedotas e metáforas sobre sua vida são tão reveladoras. Para Marker, o mundo não é um agrupamento de provas ou de documentos do real, mas é um livre-pensar poético que se baseia na imaginação, na memória e na experiência pessoal. Até os seus filmes que tratam mais diretamente sobre o mundo histórico não são narrados a fim de gerar provas documentais. Ao mesmo tempo, eles nunca deixam de informar sobre as coisas do mundo. Seus filmes de viagens, por exemplo, eram mais do que documentários sobre culturas exóticas, eram ensaios sobre a vida e a memória. Se eles não se preocupavam tanto em descrever cientificamente determinada cultura, eles apontavam para gestos cotidianos e banais.

Além de filmar detalhes, Marker inseria em seus filmes lendas locais e histórias populares, traçando uma imagem cultural evocada por essas imagens que são comuns às suas culturas. Ao mesmo tempo, tendo estudado filosofia na Sorbonne (KOIDE, 2011), Chris Marker possuía nitidamente uma vasta cultura, refletida na recorrente utilização de citações e homenagens a diversas obras, como referências a Robert Capa e a Hitchcock em *La Jetée*, ou a evocação a Otto Preminger em *Level Five*, entre muitos outros possíveis exemplos. As referências ao cinema, acima de tudo, eram extremamente recorrentes em seus filmes. Sendo apaixonado pelo cinema, Marker era um grande conhecedor da linguagem e da história cinematográfica. Ele foi, inclusive, colaborador da *Cahiers du Cinema*, sendo convidado por Andre Bazin a ser editor-chefe da revista – mas, supostamente, ele teria se negado a assumir essa função. (LEONEL, 2010).

Envolvendo referências que vão desde o próprio cinema até lendas populares, passando pela literatura, filosofia e, obviamente, personagens históricos, suas obras são repletas de vozes de outros autores e outros povos. Sobre esse recurso, Leonel afirma que:

(...) a operação da colagem de entrevistas e discursos de outros também conforma um outro texto, numa fórmula de citações, onde a montagem é o recurso formal em evidência. Quando ele fala, fala por si. Mas quando os outros falam, falam de uma maneira comunitária por ele também. Ele fala pela fala dos outros, expressa-se na sua expressão. (LEONEL, 2010, p. 33)

him, he pulled up his ears and said he'd prefer to be Spock.” Tradução do autor. Disponível em <http://www.mikkelaaland.com/tag/chris-marker/> - Acesso em: 26 de outubro de 2012.

Falando pelas vozes dos outros, narrando histórias que não eram apenas suas, Marker era, acima de tudo, um escritor. Seu texto é preciso em sua liberdade, destacando a espontaneidade da linguagem e o caráter imprevisível da história. Essa imprevisibilidade também perpassa toda a vida e a obra de Marker, sujeito tão enigmático que, ao mesmo tempo em que criava ensaios com uma visão de mundo extremamente particular, participava ativamente de lutas sociais.

2.2 UM OLHAR QUE AGE

Mesmo mantendo-se aparentemente distante do mundo por meio de suas tentativas de ser “invisível” individualmente, Marker esteve sempre próximo dos *outros*, direcionando o seu olhar penetrante para um mundo compartilhado socialmente. O cineasta, que adotava um tom muito pessoal e particular na narração de seus filmes, não ignorava os problemas sociais, mas, muito pelo contrário, participava da luta operária e apoiava revoluções políticas de vários países, acompanhando atentamente movimentos sociais e atuando de modo ativo nas esferas políticas. Seu cinema, apesar de ser essencialmente político, não pode ser classificado como propagandístico, mesmo que por vezes seja um cinema militante.

O diretor, cuja obra é recorrentemente classificada como engajada, é claramente de esquerda, e sempre esteve ligado à política de uma forma ou de outra. Política e cinema, para ele, estavam profundamente entrelaçados. Marker pensava o cinema como sendo uma forma de expressão social, enxergando no *meio* uma possibilidade de enfrentamento político e cultural. O cinema era, assim, uma ferramenta, e não apenas um espetáculo. Segundo Alter (apud KOIDE, 2011), Marker teria trabalhado na UNESCO, participando de delegações que tinham a função de disseminar o cinema justamente como ferramenta de educação. Além disso, Marker convocava os operários a se apoderarem dos meios de comunicação, fomentando, assim, um projeto de desenvolvimento de cinema operário, pensado e realizado pelos próprios. De acordo com Leonel, "O nascimento deste cinema operário é a expressão íntima markeriana do encontro da consciência de classe proletária com a perspectiva de apropriação dos meios expressivos e a refuncionalização do sentido da cultura e da vida na práxis humana" (LEONEL, 2010, p.96).

Esse apoio às lutas operárias aproximava Marker do pensamento de esquerda, mas isso não o impedia, porém, de criticar a Sibéria comunista em *Carta da Sibéria* ou até mesmo a

Revolução Cubana em *O fundo do ar é vermelho*. Seu pensamento o levava a reflexões mais relativas ao homem do que à temática social, afastando-o de doutrinas políticas pré-estabelecidas. Sua liberdade criativa e crítica acabaram por lhe causar problemas com a censura. O governo francês, por exemplo, proibiu por dez anos o filme *As estátuas também morrem* (1953), que fazia oposição às políticas colonialistas e imperialistas.

Seu envolvimento político começou antes mesmo de Marker se tornar cineasta. Entre 1947 a 1956, ele contribuiu regularmente para a revista *Esprit* (KOIDE, 2011), e, mesmo escrevendo basicamente sobre artes, o futuro cineasta acabou convivendo com uma forma de trabalho que fomentava a produção coletiva. Descrevendo essa revista, Koide afirma que:

sua linha editorial defendia o ecletismo, a multiplicidade de vozes e debates, organizando mesas redondas. Seu fundador é Emmanuel Mounier, que criou o *personalismo*, uma matriz filosófica que visava criar uma fraternidade entre crentes e não crentes, orientações religiosas diversas, buscando um novo sentido de comunidade, sem cair no totalitarismo. (KOIDE, 2011, p. 24)

Se, talvez, o conteúdo da produção de Marker dentro da revista *Esprit* não fosse exatamente sobre crises entre países, conflitos globais ou lutas trabalhistas, esse período de contribuição aparentemente o instigou a assumir uma postura política prática, aplicada cotidianamente em seu trabalho. Essa experiência pode ter afetado profundamente a sua metodologia, desenvolvendo uma conexão direta entre forma de pensar e forma de agir. Se Marker acreditava no trabalho coletivo e na força da produção comunitária, por que também ele e os outros artistas haveriam de trabalhar isolados? Nesse sentido, o diretor permeia sua carreira com inúmeras colaborações com outros artistas, fundando e liderando coletivos artísticos. Entre esses grupos, destacam-se o coletivo Medvedkine, o SLON e o ISKRA (LEONEL, 2010).

O coletivo Medvedkine (nomeado em homenagem ao cineasta soviético Aleksander Medvedkine) foi criado a fim de fomentar a produção cinematográfica pelos operários. Marker atuava como conselheiro técnico, promovendo a produção de filmes pela classe operária. A SLON (*Société de Lancement des Ouvres Nouvelles*) foi uma produtora belga originada de um coletivo de cineastas formado durante a produção do filme *Longe do Vietnã*. Esse grupo situava-se na Bélgica, pois buscava fugir da forte censura francesa. Já a ISKRA (*Image Son Kinoscope Realizations Audiovisuelles*) iniciou seus trabalhos em 1973, e era uma importante ferramenta de distribuição de filmes políticos. Foi, também, a partir dos arquivos

da ISKRA que o filme *Le fond de l'air est rouge* foi realizado. Marker participou também, no início de sua carreira, do Grupo dos XXX, um coletivo voltado para a produção de curtas-metragens.

Essa participação frequente em coletivos vem a reforçar sua postura de busca pela invisibilidade individual. Se Marker se mantinha avesso à ideia de consagração pessoal, é porque ele questionava a própria noção de autoria individual. Sobre o processo criativo coletivo envolvido no filme *Le jolie mai*, Leonel descreve que:

Seria um filme de capítulos, onde cada autor regeria a orquestra. Mas terminou sendo um marco de um filme mobilização – um filme em movimento, um posicionamento coletivo. (...) O trabalho era feito por inúmeras reuniões, um filme feito, de alguma maneira, em assembléias. (LEONEL, 2010, p. 80)

Dessa forma, Marker não falava apenas por meio de sua própria voz, mas costumava falar pela voz dos outros, tanto por meio de citações quanto pela criação conjunta. Além disso, seus filmes *solo* também mantinham esse questionamento sobre a individualidade, já que seu narrador é um ser distanciado que sofre influência e influencia o mundo histórico. Segundo Ronaldo Entler, “Em *La Jetée*, a memória pessoal também é colocada a serviço da ordem social, no caso, uma concepção de sobrevivência que, contraditoriamente, torna a vida descartável.” (ENTLER, 2008, p. 11). Suas inclinações políticas, dessa forma, não são apenas percebidas no conteúdo e no tema de seus filmes. Marker usa a própria estrutura do filme como expressão de uma visão de mundo. Em *O fundo do ar é vermelho*, por exemplo, Marker utiliza-se de imagens que sobraram de outros filmes seus e de imagens de TV, fazendo um questionamento sobre a condição da memória e das imagens midiáticas, que ficam restritas a uma *imemória*. Segundo Ronaldo Entler:

Jogar com a memória é uma atividade tanto poética quanto política. Marker, como Benjamin, vê a possibilidade de dar à história e aos registros técnicos um papel revolucionário. Para ambos, narrar a história não é restituir o passado. Antes, é um ato transformador do presente, ou, pelo menos, construtor de uma utopia. (ENTLER, 2008, p. 12)

Por mais que se analise um único elemento na obra de Marker (tal como o presente trabalho analisa a narração), é impossível falar sobre sua obra sem falar nas preferências políticas do diretor, já que, como foi visto, sua linguagem está intimamente relacionada com sua forma de pensar as interações entre indivíduo, sociedade e história. Torna-se, então, não

recomendável tentar categorizar a filmografia de Marker em partes, como faz Arnaud Lambert (apud LEONEL, 2010), dividindo o cinema de Chris Marker em duas fases: filmes-ensaio (1950-62) e filmes militantes (1967-77). Leonel, contudo, também problematiza essa divisão, destacando que, "de alguma forma, o conjunto de seus filmes tem um grau de “militantismo”, num sentido de engajamento humanista, impresso na busca por esta interlocução entre *práxis* e história" (LEONEL, 2010, p.24).

É apropriado pensar que a política perpassa toda a obra de Marker, já que se pode observar constantemente uma mesma preocupação em sua obra: a crítica à imagem e aos processos de expressão e memória. Segundo Leonel, Marker elabora o seu trabalho:

Fazendo da crítica da imagem, uma crítica social do aparelho produtivo, uma crítica social constante da fotografia. A crítica da instantaneidade é uma crítica da modernidade, à qual todos pertencemos. E assim é também a autocrítica, do uso de um aparelho técnico. Nosso lugar de sujeito histórico é sempre reduzido a nossa cumplicidade humana nas abstrações dos comentários feitos por Marker. (LEONEL, 2010, p. 26)

É quando une linguagem e ideologia que Chris Marker age em sua forma mais política, questionando estruturas pré-estabelecidas e propondo novas estéticas e meios de produção. Seu estilo é variado, mas mantém essa estrutura política em suas bases fundamentais. Sua obra, dessa forma, mantém uma unidade que pode ser percebida na comparação entre seus filmes.

2.3 PANORAMA DE FILMES

Refletir sobre as imagens do mundo histórico. Talvez essa seja uma das definições possíveis mais coerentes com todo o trabalho desse cineasta desafiador. Na obra de Marker há uma constante reflexão sobre a memória e o passado, e essa reflexão é feita por meio de um vasto repertório de temas e de formas. Seja nas suas obras mais engajadas ou em seus filmes mais confessionais, o questionamento sobre as qualidades da imagem e a sua ligação com o mundo histórico é protagonista, ou, no mínimo, é um importante personagem secundário.

Seu primeiro longa-metragem é *Olympia 52*, de 1952. O documentário acompanha as olimpíadas de Helskink, Finlândia. O filme não apresenta grandes novidades de linguagem,

mas nota-se uma influência vertoviana, principalmente no que se refere à trilha sonora³. O mais importante a se destacar desse filme talvez seja o fato de uma de suas imagens ser utilizada novamente no filme *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977). Após o golpe de Pinochet, no Chile, o ex-atleta César Mendoza torna-se um general cúmplice do golpe. Marker, então, retoma uma imagem na qual esse general aparece competindo, e comenta: “Nós nunca sabemos o que estamos filmando”.

Seu próximo filme é o curta *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953). Co-dirigido por Alain Resnais, o curta faz uma crítica ao colonialismo, destacando temas como a domesticação da arte africana e a subjugação de uma cultura. A narração é responsável por fazer uma reflexão sobre o valor cultural das imagens, sendo possível dividir o filme em três momentos distintos: isolamento, descoberta e conflito. No início, a narração acompanha as imagens de estátuas em ruínas em ambientes naturais e, em seguida, as imagens são preenchidas com estátuas africanas isoladas em um museu. As obras são completamente separadas do mundo, sendo filmadas com um fundo preto, sem nenhum vestígio de vida. A narração, marcando ainda mais as imagens, reflete sobre o distanciamento que se cria ao isolar uma obra de arte – não conhecemos nem a função dessas estátuas nem quem as criou, e isso tem reflexos também na perspectiva política, pois ao isolarmos imagens de uma cultura, ignoramos as suas características próprias e a trazemos para o nosso ponto de vista. Num segundo momento, o filme investiga o que originou essas imagens artísticas, nos levando até uma tribo na África. No terceiro momento do filme, iniciado em uma sequência em que uma estátua é trancada em uma moldura de vidro, mostra-se como a cultura africana foi subjugada pela cultura branca européia. O filme não é apenas uma reflexão sobre a arte africana. Há também uma reflexão sobre a imagem artística, que não pode ser isolada do mundo real sem perder o seu principal valor, que é diretamente ligado à sua relação com a realidade.

Marker continua trabalhando a questão da imagem em *Domingo em Pequim* (*Dimanche à Peking*, 1956). O filme simula um passeio de um dia pelas ruas da capital chinesa, adotando um destacado tom de humor em seus comentários. Em determinado momento, por exemplo, ao mostrar um chinês caminhando com uma máscara no rosto, o narrador fala: “Esse não é um cirurgião distraído, é apenas um homem protegendo-se da tempestade de areia”. A ambiguidade da imagem é destacada a todo momento, resultando

³ A análise deste filme não pode ser aprofundada por não haver acesso a sua obra, pois o filme não ganhou distribuição. Há uma versão disponível no YouTube, mas em baixíssima qualidade e sem legendas.

nesses comentários cômicos. Em um artigo da revista *Senses of cinema*, Louise Sheedy destaca que: “Ao descrever Pequim, Chris Marker entende que, não importa o quão sincero suas intenções sejam, ele nunca será mais do que um observador estrangeiro a essa ou a qualquer outra cultura que ele visite.”⁴

Cuba si! (1961), *Le joli mai* (1962), *A bientôt j'espere* (1967), *Loin du Vietnam* (1967) e *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977) fazem parte de uma sequência de filmes de Marker cujas temáticas se referem a episódios políticos marcantes do século XX. Esses filmes formam um retrato impressionante de uma época que viveu a política de um modo inédito na história, pois o registro dos acontecimentos era feito instantaneamente. A história era escrita no momento, mas Marker, com esses filmes, manteve o seu olhar crítico em relação à natureza da imagem.

O olhar crítico revela também um fascínio em relação ao objeto filmado. Essa característica é observada nos filmes biográficos que o cineasta realizou, tendo obras dedicadas a Akira Kurosawa (*AK*, 1984), a Aleksandr Medvekin (*Le tombeau d'Alexandre*, 1993) e Andrei Tarkovski (*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 2001). Nesses filmes, o diretor constrói retratos extremamente pessoais, levando em conta os estilos e as características de cada um desses homenageados.

Dentre seus mais de cinquenta filmes, uma de suas obras mais conhecidas é *La jetée* (1962). Esse curta conta a história de um homem que, num futuro pós-apocalíptico, é perseguido por uma lembrança. Essa imagem o faz ser o candidato perfeito para voltar no tempo. *La jetée* inovou a linguagem do curta-metragem ao trocar imagens em movimento por fotografias. A narrativa é contada por imagens estáticas, explorando as relações entre imagem e tempo, que, para Marker, parece ser a natureza do cinema. Uma comparação interessante a ser feita é entre esse filme e o curta *Les astronautes* (Walerian Borowczyk, 1959). Ambas são ficções científicas contadas por meio de fotos.

Les astronautes, realizado três anos antes de *La jetée*, conta com a contribuição técnica de Chris Marker. Embora não se possa afirmar exatamente de que forma Marker contribuiu, é notável a influência desta obra em *La Jetée*. *Les Astronautes* conta a história de um astronauta que constrói em casa uma nave espacial e voa pelo espaço. A obra é marcada pelo estilo

⁴ SHEEDY, Louise. “All the Thrills of the Exotic”: *Collective Memory and Cultural Performance in Chris Marker's Dimanche à Pekin*. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2009/52/all-the-thrills-of-the-exotic-collective-memory-and-cultural-performance-in-chris-markers-dimanche-a-pekin/> - último acesso em 25 de novembro de 2012.

gráfico de Borowczyk, e é realizada por meio de uma sucessão de fotos que simulam as ações. As imagens apresentam um alto grau de intervenção gráfica, transformando o filme em uma animação gráfica composta por recortes fotográficos. Ainda que sejam imagens estáticas, o curta se preocupa em simular movimentos e ações. Essa intenção, contudo, é abandonada em *La Jetée*, que revela um olhar mais profundo sobre a potência das imagens no cinema, criando uma narrativa cinematográfica com a exclusão do movimento. Se ambos os curtas adotam a mesma técnica, é o olhar de Marker que destaca a força expressiva da imagem, inserindo essa reflexão na própria trama.

Mesmo que a reflexão sobre as qualidades da imagem seja uma constante na filmografia de Marker, há algumas nuances que podem ser melhor exploradas. Se, por exemplo, em *As estátuas também morrem* a estrutura fílmica é dialética, em *Cartas da Sibéria* essa estrutura mais rígida desaparece completamente, cedendo espaço a uma narrativa mais livre, com a exploração de um fluxo discursivo mais “espontâneo” e imprevisível. O filme adota uma linha livre de pensamento, sem necessariamente buscar uma síntese no final.

Para o presente trabalho, portanto, o marco fundamental na filmografia de Marker é justamente o filme *Carta da Sibéria*, pois ele inaugurou na carreira do diretor a forma de cinema-ensaio. André Bazin foi o primeiro crítico a denominar o cinema de Chris Marker como ensaístico, definindo:

La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta. En efecto, generalmente, e incluso en el caso del documental “comprometido” o de tesis, la imagen, es decir, el elemento propiamente cinematográfico, constituye la materia prima del film. La orientación viene dada por la selección y el montaje, y el texto acaba de organizar el sentido conferido al documento. En el caso de Chris Marker, ocurre algo distinto. Diría que la materia prima es la inteligencia, la palabra su expresión inmediata, y que la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal. El proceso se ha invertido. (BAZIN, 1958)⁵

Marker se baseia na narração e no texto para dar sentido a seus filmes, e não costuma interferir nas coisas que filma. Ao deixar a *mise-en-scène* sem sua intervenção, o diretor deixa a criação de significados para as fases posteriores do fazer cinematográfico, quais sejam, a

⁵ Disponível em <http://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>. Acesso em 28 de novembro de 2012.

montagem, a narração e a trilha sonora. Esse tipo de processo de produção se assemelha às teorias de Vertov, sendo que uma de suas ideias principais, segundo Da-Rin, era justamente:

partir do registro de imagens sonoras e visuais da realidade para articulá-las em combinações audiovisuais complexas dotadas de um sentido próprio. [...] Em certos excessos retóricos, Vertov podia atribuir à câmera poderes extraordinários, mas a linha mestra de seu método era a relação entre a filmagem de improviso e a produção de sentido através da montagem. (DA-RIN, 2004, p. 146 e 147)

O trabalho criativo de Chris Marker acontece fundamentalmente depois que o material é filmado. É por meio da montagem, da narração, da organização dos planos e de sua relação com o texto que Marker cria os seus sentidos. A montagem de seus filmes não está limitada à sensação de continuidade e não está presa ao que as imagens parecem querer dizer. É principalmente a narração o que estrutura seus filmes. Seu processo criativo é baseado na reflexão e na interpretação, e não propriamente na captação de imagens. Nesse sentido, seus filmes também não são limitados a fatos políticos e históricos. Ao longo de sua filmografia, o espectador é apresentado a diversas lendas que ajudam a entender o imaginário do local filmado, revelando qualidades de pensamento que um documentário sobre fatos históricos talvez não conseguisse alcançar. Lendas sobre mamutes, gatos, imperadores e heróis ajudam o distante espectador a entrar na mitologia de determinada região. Ao falar dessas lendas, Marker insere no filme uma nova camada de imagens e representações, que só reforçam o caráter de representação que é próprio, também, do filme.

O diretor, assim, fala da própria natureza da imagem, que nunca deixa de ser uma representação (ou ficção), mesmo quando parece retratar o real. Chris Marker acaba por dar mais importância aos mecanismos do cinema do que ao objeto que está filmando. Marker, dessa forma, pertence ao grupo dos cineastas que olhou para a própria linguagem do cinema, enquanto significativo do mundo ao qual tenta representar.

3. O NARRADOR E SUAS MÚLTIPLAS POTENCIALIDADES

O narrador não é apenas quem descreve as ações de uma narrativa. O narrador descreve, mas também comenta, explica, confunde. O narrador é uma entidade fictícia, responsável por carregar a narrativa até o receptor. Ele é uma intermediação entre o autor e o leitor, é uma consciência criada que pode ou não expressar as opiniões do autor real.

Se no cinema documentário o narrador costuma se prender a uma função informativa, há na literatura uma diversidade maior de funcionalidades. Pensar o cinema em comparação à literatura pode, então, destacar potencialidades de utilização da voz narradora, principalmente tendo como objeto filmes cujo texto da narração assemelham a uma estrutura ensaística. A pesquisa, assim, aproximará o cinema ao paradigma literário por meio da comparação entre as funções do narrador.

A presença do narrador é sentida em várias formas de arte, mas o trabalho pensará apenas no narrador literário e no cinematográfico-documental. Ambos são semelhantes por serem os principais responsáveis por conduzir a narrativa. Há, na história do desenvolvimento desses narradores, um interessante ponto em comum: a busca pelo seu desaparecimento, ocasionando em sua consolidação como agente subjetivo. Essa característica será explorada a fim de se observar as ferramentas de subjetivação do discurso.

Para identificar os tipos de narradores literários, neste capítulo serão apresentadas as categorias propostas por Norman Friedman, a partir dos estudos da pesquisadora Ligia Chiappini Moraes Leite (1994). Após, será discutida a narração do gênero documentário, tendo como base os estudos de Silvio Da-rin (2004) e Bill Nichols (2005). Finalmente, será explorado o conceito de narrador de ensaio, por meio das obras de Theodor Adorno (2008) e de Arlindo Machado (2006).

3.1 NARRADOR E FICÇÃO

Se o cinema pode optar em utilizar ou não um narrador – e nota-se que na maioria dos filmes a voz narradora é inserida apenas por uma incapacidade expressiva das imagens criadas -, a literatura, por sua vez, é composta essencialmente pela narração. Esse elemento narrativo tem uma grande influência na construção de significado, e é peça fundamental na criação de um estilo literário. Não seria inesperado, então, que fosse nesse tipo de arte em que se

encontrasse um profundo desenvolvimento das funções narrativas, sendo possível o estabelecimento de diferentes tipos de narrador, cada um com um propósito específico.

Na literatura, de acordo com Leite (1994), o narrador possui duas qualidades básicas: em primeiro lugar, ele *mostra*, descrevendo um ambiente ou uma ação; em segundo lugar, ele *conta*, adicionando personalidade ao ato de narrar. É essencialmente o equilíbrio entre essas duas qualidades o que faz emergir um estilo próprio. Ao apenas *mostrar*, o narrador pretende apagar a sua personalidade. Fazendo isso, ele acaba buscando apagar também a sua presença, escondendo-se em uma história que parece existir sem a sua intervenção. Ao *contar*, pelo contrário, a narração destaca-se, projetando um olhar subjetivo sobre a narrativa.

Se existe no cinema a discussão sobre a proximidade com o real, essa discussão aparece na literatura por meio da questão entre destacar ou esconder o narrador. O real, na literatura, tem um peso diferente em relação ao cinema. Se no audiovisual há a qualidade indiciária da imagem, a linguagem literária não mantém esse mesmo tipo de conexão com a realidade. Sua relação com a realidade se dá por meio da verossimilhança, que é a forma com a qual o narrador exprime objetividade.

Discutindo essas questões, Leite apresenta resumidamente as teorias dos críticos e escritores Henry James, Percy Lubbock, Wayne Booth e Norman Friedman. Para James, a verossimilhança era uma qualidade fundamental para a literatura. A presença muito marcada do narrador causava uma intervenção que atrapalhava a apreensão da narrativa. Sendo assim, a presença de um narrador é encarada como um impedimento ao ideal de literatura:

O ideal, para James, e que passa a ser o ideal para muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio de contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias. Uma espécie de centro organizador da percepção, que tenha uma rica sensibilidade, uma inteligência penetrante, para a expressão da qual tem de ser trabalhados coerentemente os outros elementos da narrativa: da linguagem ao ambiente em que movimentam as personagens. (LEITE, 1994, p. 13)

Esse efeito de desaparecimento do narrador pretendia uma valorização à história, e não ao modo como ela era contada. Se esse é o objetivo buscado por James, com respaldo do crítico Percy Lubbock, essa abordagem da narração é condenada por Wayne Booth, que defendia que essa invisibilidade do narrador não modificava a sua contribuição para a história. O narrador, para Booth, estaria escondido, e não ausente, como pretendia James. Segundo Leite:

Booth é contra o mito do desaparecimento do autor ou da narrativa objetiva defendida por Lubbock, porque, segundo ele, o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A ele devemos a categoria de AUTOR IMPLÍCITO, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração. (LEITE, 1994, p. 17 e 18)

Esse jogo entre destacar e esconder a influência do narrador fez surgir inúmeras possibilidades expressivas de narração. O peso que o narrador exerce e a forma como ele intervém na história marcam profundamente o estilo de uma obra, definindo o modo como o leitor irá apreendê-la. Essa discussão suscitou o desenvolvimento de diferentes tipos de narrador, conforme proposto por Norman Friedman e apresentado por Ligia Leite.

O primeiro tipo é o *autor onisciente intruso*, que narra livremente a partir de um ponto de vista privilegiado. Esse narrador tem acesso aos pensamentos dos personagens, e não fica limitado à verossimilhança, pois ele mesmo atua de forma ativa na narrativa. Segundo Leite:

somos colocados a uma DISTÂNCIA, ao mesmo tempo menor, do narrado – já que temos acesso até aos pensamentos das personagens -, e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados, conservando-nos ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem bem como frustrando a absorção na sequência dos acontecimentos, com pausas frequentes para a reflexão críticas. (LEITE, 1994, p. 29)

Ao manifestar-se, o leitor sabe que está lendo uma ficção, já que esse narrador abandona a neutralidade, dominando tanto a narrativa quanto as reações dos leitores. Podem ser citados exemplos como *Guerra e paz*, de Leon Tolstói, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

O *narrador onisciente neutro* é o segundo tipo proposto por Friedman. Assemelha-se ao primeiro tipo no que tange ao distanciamento e à forma como se manifesta. Diferencia-se, contudo, pela falta de comentários e intervenções que fugiriam da narrativa. Sendo um *narrador*, e não um *autor*, ele possui todas as informações sobre a narrativa, mas não julga nem se antecipa à história, mantendo o leitor preso ao presente. Esse narrador compõe uma “narrativa objetiva”, e podem ser exemplos romances policiais, como *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, ou *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

O terceiro tipo é o “*Eu*” como *testemunha*. Esse narrador não pode penetrar nos pensamentos dos outros personagens, já que ele mesmo *faz parte* da narrativa, sendo um

personagem que observa e narra os acontecimentos da história. Sendo testemunha, há a predominância do realismo, e o narrador esforça-se para que sua voz pareça verdade. Como exemplos, podem ser citados o conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, e o livro *O nome da rosa*, de Umberto Eco.

Sendo também parte da narrativa, o quarto tipo de narrador é o *narrador-protagonista*. Como o nome sugere, ele é o personagem principal da narrativa que conta. É um narrador limitado às suas observações, sem qualquer característica onisciente. Leite cita como exemplo a obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.

A *onisciência seletiva múltipla* é o quinto tipo de narração definido por Friedman. Não há, aqui, a figura de um narrador único, pois ele se situa diluído entre os elementos narrativos. Se o narrador onisciente centraliza em si todas as informações sobre a narrativa, a onisciência seletiva múltipla baseia-se em passear por diversas camadas da narração, misturando as vozes da narrativa, alternando entre o ponto de vista dos personagens e uma visão mais geral dos acontecimentos. Conforme Leite, essa narração é um “contraponto das perspectivas em jogo”, que “vai tecendo o tênue fio da *história*”. (LEITE, 1994, p. 50). Pode ser citado o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, como exemplo desse tipo de narração.

O sexto tipo de narração é a *onisciência seletiva*. Assemelha-se à categoria anterior, mas mantém seu foco diluído entre um único personagem e uma voz genérica, sem conseguir penetrar nos pensamentos de outros personagens. Aqui, a narração torna-se fortemente simbiótica, misturando os pensamentos do personagem principal com a narração da história. Torna-se quase impossível de se identificar o momento em que é o personagem narrando ou é o próprio narrador. Um dos exemplos citados por Leite para esse tipo de narração é o livro *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector.

O *modo dramático* é a sétima categoria de narração. Não há, aqui, um narrador capaz de penetrar nos pensamentos dos personagens nem de intervir ativamente na história. A função da narração se reduz a descrever brevemente uma cena e fazer a junção entre alguns diálogos. É o narrador presente no teatro clássico, valorizando mais os diálogos do que as ações dos personagens.

A oitava e última categoria de narração é chamada de *câmera*. Friedman supõe que essa câmera possui um olhar claro e direto em relação aos acontecimentos: ela não intervém nem penetra em pensamentos, apenas acompanha os acontecimentos da história. Esse tipo de

abordagem em relação à câmera, contudo, também foi visto no cinema, e foi refutado por ignorar a subjetividade do processo de enquadramento e de montagem.

Por meio dessas categorizações, Friedman foi capaz de perceber uma incrível multiplicidade de funções do narrador. Destacando suas características, torna-se possível observar toda a potência criativa que a forma da narração pode proporcionar. Porém, essas categorias, por sua vez, podem também ser relacionadas a estruturas mais gerais de narração, pensando-se principalmente em relação ao foco adotado pelo narrador. Se essas definições de Friedman levam em conta mais os poderes do narrador em penetrar na história, Leite faz uma relação entre os níveis de aprofundamento nos processos mentais. De acordo com a autora, a forma como o narrador representa os pensamentos dos personagens é decisiva para uma definição da estrutura geral da narração. Partindo de três definições elaboradas por Friedman, Leite explora mais detalhadamente as formas como o pensamento é representado pelo narrador.

A primeira dessas definições é a *análise mental*. Ela é composta pelas possibilidades surgidas nos narradores com *onisciência seletiva e múltipla*. Esse tipo de análise consiste em penetrar nos pensamentos dos personagens, descobrindo intenções, vontades e pensamentos, mas sem romper com a estrutura lógica. Os pensamentos expostos indicam algo diretamente relevante para a descrição de um momento da história.

O *monólogo interior*, segunda dessas categorias, apresenta um diálogo interno de um dos personagens. Nesse tipo de representação de pensamento valoriza-se as reflexões individuais, destacando contradições e tomadas de decisões. Aqui o discurso torna-se mais livre do que na *análise mental*, já que se considera um agitação mental que pode ser responsável pela realização das escolhas do personagem.

A última categoria é o *fluxo de consciência*, radicalização da representação do pensamento. Nesse tipo de estrutura abandona-se a disposição lógica do discurso, que ainda estava presente no *monólogo interior*. A narração pode até se tornar desconexa em algumas partes, revelando o processo de conexões mentais.

A busca pela verossimilhança produziu uma variada gama de ferramentas de narração. Entre a objetividade e a subjetividade, há inúmeras de o narrador se expressar. A literatura, por ser uma arte fundamentalmente *contada*, estimula o aparecimento de diversos tipos de narradores. O cinema, porém, usufrui das imagens para *contar*, transformando a função do

narrador em uma opção, sem tê-la como necessidade. Tipos de narradores diferentes, então, surgem na história do cinema.

3.2 O NARRADOR NO DOCUMENTÁRIO

A representação da realidade, assim como na literatura, também esteve presente nas discussões sobre a natureza do cinema. Se alguns cineastas, como John Grierson, defendiam que o cinema tinha o dever de mostrar a realidade o mais precisamente possível, outros, como Dziga Vertov, buscavam uma experimentação estética que, expondo a linguagem cinematográfica, se opunha a um modelo de cinema supostamente objetivo. Evidentemente, as tentativas de se capturar o mundo real por meio do cinema só fez confirmar o caráter de representação que é próprio das linguagens artísticas. A representação, seja do tipo que for, está coberta por diversas camadas de intervenções, e é uma escolha do autor de evidenciar isso ou não.

Dentre as técnicas que foram exploradas para essas tentativas de captura do real, o som tem uma destacada importância, já que seu advento causou uma verdadeira revolução na linguagem cinematográfica. Seja em filmes de ficção, seja nos domínios do documentário, a possibilidade de inserção de sons deixou marcas profundas e transformou a linguagem. Os *letterings* que cobriam certos “furos” de narrativa foram substituídos pela voz dos atores e do narrador, criando possibilidades expressivas que não existiriam se não fosse por esse artifício técnico. Se não fosse pela voz de um narrador, quantos recursos cênicos seriam necessários, por exemplo, para revelar ao espectador de *Sem sol* que o narrador que lhes fala vem do futuro? O som, dessa forma, torna possível uma infinidade de recursos narrativos, como a supressão de imagens que retomariam o passado, ilustrariam as vontades de personagens ou descreveriam um contexto narrativo ou histórico.

Todas essas potencialidades confluíram para a desvalorização de uma técnica muito comum ao cinema documentário: a narração em voz *over*. Historicamente, esse tipo de narração (também chamado de narração fora-de-campo) foi intensamente utilizado com a função de transmitir a realidade diretamente para o espectador. Ao narrador, cabia a função de revelar a verdade dos fatos, descrevendo-os e explicando-os ao espectador. O narrador *sabia* e *contava*, representando o próprio discurso do filme que, por sua vez, se apresentava como um discurso surgido da realidade como tal. A voz era uma protagonista invisível, assumindo grande presença dentro do filme, mas pretendendo-se invisível. Essa presença era uma

autoridade, já que *dizia* muito mais do que as imagens. Ela sintetizava o que as imagens queriam expressar e não podiam, pois o narrador explicava e informava, enquanto as imagens pareciam apenas ilustrar o que era dito. A narração era onisciente, infalível, transmitindo os dados que surgiam diretamente da observação dos fatos. Ela não julgava, não fazia escolhas, não possuía ideologias, era simplesmente uma transmissora das informações do mundo.

Essa qualidade de transmissora da verdade, contudo, não era aceita por inúmeros cineastas, como Frederick Wiseman, que defendiam que o cinema era composto por artifícios de linguagem que organizavam a realidade de uma forma arbitrária. Essa “verdade” transmitida não surgia da realidade em si, mas tinha origem no ato criativo do cineasta, estando, dessa forma, suscetível ao erro, às ideologias, às opiniões e à imaginação do criador do discurso. Esse narrador clássico, então, passou a ser alvo de críticas e foi até mesmo banido do Cinema-Direto, movimento cinematográfico que defendia a ausência total de interferência do diretor em relação às imagens captadas. A voz *over*, que era a aplicação mais popular e comum do narrador, acabou deixando a narração estigmatizada por ser um artifício de linguagem pertencente a uma escola que ignorava a influência da narrativa no objeto filmado.

A captação de som diretamente do ambiente ampliou a discussão já existente sobre a proximidade entre imagem cinematográfica e realidade observada. Se o cinema tinha essa inclinação naturalista, como defendia Grierson, o som direto representava um avanço fundamental em direção à captura do real. Segundo Da-rin:

Esta idealização dos poderes do novo instrumental técnico foi a pedra de toque de uma “estética do real”, cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo. O som direto tornava-se então uma condição essencial, em certos casos o elemento determinante, o próprio vetor da filmagem. Uma expressão sintética desta prevalência do som foi cunhada pelos norte-americanos: *shoot for sound*. (DA-RIN, 2004, p. 104)

Com equipamentos móveis, tornou-se possível ir diretamente ao local filmado, captando-se o som ambiente. Para muitos cineastas, como Robert Drew e Richard Leacock, essa captação de som direto significava uma conexão mais intensa entre imagem e realidade, já que incluía os ruídos locais e as vozes de quem era filmado. As histórias passaram a ser contadas pelos próprios depoentes, e as opiniões e os pontos de vista dos filmes não pertenciam mais apenas aos diretores: essas “responsabilidades” passaram a ser divididas com

todos os entrevistados. Se essa ferramenta já era utilizada em documentários no início do século que excluía o narrador, foi apenas o Cinema-Direto que “oficializou” esse recurso para a linguagem documentária, utilizando-o como marca definidora de estilo. O narrador já não era mais o responsável por trazer a verdade do objeto filmado, já que o próprio objeto poderia se manifestar por si próprio. Para o grupo do Cinema Direto, sendo o narrador uma intervenção criativa no mundo histórico, a falta do narrador representaria a obtenção da realidade em si:

De certo modo, substituía-se a legitimação artística do griersonismo por uma legitimação científica: câmera e gravador eram como que comparados a instrumentos de inscrição automática dos resultados de uma observação empírica. (DA-RIN, 2004, p. 140)

Essas vozes captadas retiravam do filme o caráter genérico autoritário e inseriam um outro tipo de generalização, que se pretendia mais objetiva e científica. Nichols destaca, porém, que: "Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes." (NICHOLS, 2005, p. 58). Dessa forma, essa aparente ausência de narrador também carregava uma marca ideológica, intervindo na realidade que filmava.

Na medida em que os outros elementos narrativos do cinema ficavam mais evidentes, como a construção do discurso através da montagem ou a influência da trilha sonora, o cinema documentário deu ao narrador novas funções que não se limitavam mais em levar a verdade ao espectador. No cinema de Chris Marker, Emile de Antonio ou Agnès Varda, o narrador se contrapõe às imagens, revela ambiguidades da narrativa, refuta argumentos e cria imagens poéticas. Tornou-se possível dizer que o narrador pode ser responsável por criar outros sentidos mais profundos no documentário, não tendo a função única de dar veracidade ao discurso. O narrador passou a olhar para si mesmo, problematizando as suas capacidades. Segundo Nichols:

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. (NICHOLS, 2005, p. 51)

A partir da exploração das possibilidades narrativas, a própria natureza do cinema documentário foi questionada. Para Nichols, essa nova fase do cinema documental valoriza a consciência da influência da linguagem, na medida em que "o processo de construção de significado se sobrepõe aos significados construídos" (NICHOLS, 2005, p. 64). Nesse sentido, Marília Siqueira afirma:

O que o advento do cinema verdade ou direto trouxe não foi nem a possibilidade de acesso a um real bruto, nem o mero questionamento da influência da câmera sobre um personagem ou situação. A novidade foi tornar o documentário um criador de verdades, verdades provocadas pelo e para o filme. (SIQUEIRA, 2006, p. 62)

Ao olhar para o próprio documentário, o narrador representa em si mesmo o ato de criação do documentarista. A narração passa a carregar a marca da subjetividade, representando a sua presença e evidenciando a sua intervenção. De acordo com o observado durante o desenvolvimento das técnicas cinematográficas, é possível afirmar que o narrador pode se manifestar por meio de dois artifícios distintos: narração escrita (*letterings*) e narração verbal (som). Esses dois tipos de narração possuem funções semelhantes, mas suas características são muito distintas. Se a primeira é extradiegética, sendo inserida na interrupção do filme, a segunda é mais natural e orgânica, relacionando-se diretamente com as imagens. Ambas, porém, imprimem sentidos por meio das palavras, tendo o poder de descrever, de comentar e de explicar. Essas *vozes*, termo cunhado por Nichols, contudo, são apenas ferramentas que o autor utiliza para mascarar o que poderia ser chamado de *voz do filme*.

Em primeiro lugar, não se pode dizer que um tipo de narração exclua o outro, pois eles não são conflitantes por natureza. Essas duas narrações, verbal e escrita, podem ter as mesmas funções, mas isso não significa que uma função só pode ser exercida por apenas uma dessas vozes de cada vez. Elas podem ser usadas juntas, para complementar intenções e reforçar conceitos, ou também podem discordar, criando conflitos no discurso. O cinema moderno, porém, notadamente se concentrou apenas no narrador oral para transmitir a narrativa. São raros os exemplos de utilização exclusiva da narração escrita no cinema após o advento do som (um desses exemplos é o filme *Gatos empoleirados*, que será analisado no próximo capítulo). No cinema mudo, entretanto, a narração se dava apenas pela inserção de *letterings*. Na época, esse narrador esteve limitado pelo paradigma naturalista que cercava o cinema. O narrador escrito, basicamente, descrevia uma cena antes de ela acontecer (como o texto antes

dos diálogos nas peças de teatro) ou era responsável por transmitir os diálogos mais longos que não eram entendidos apenas pela imagem. Esse tipo de narração não possuía personalidade, e talvez possa ser melhor classificado como *informação* do que *narração*. De qualquer maneira, vale ressaltar que as potencialidades de expressão já estavam presentes nos *letterings*, principalmente tendo-se em vista toda a discussão sobre o narrador escrito que se situava na literatura.

Com a adição do som, o narrador pôde abandonar os *letterings* e se deslocar para a fala. A partir daqui, como já foi visto anteriormente, o som ganhou uma função protagonista no cinema documentário. O narrador foi dotado de poderes que a escrita não tinha, pois ele agora estava inserido intimamente sobre as imagens. A narração passou a ter personalidade, já que ela era transmitida por uma voz que, se nos seus primórdios ainda era genérica, aos poucos foi sendo dotada de subjetividade. Por outro lado, o cinema passou a procurar por mais objetividade no discurso, e percebeu nessa voz da narração uma força autoritária, que deveria ser excluída da linguagem. Partindo do som direto, que possibilitava a captação de entrevistas, novas vozes foram sendo inseridas no discurso do filme. A *voz de Deus*, assim, cedia espaço para a *voz dos outros*, que eram vozes de pessoas reais cujos discursos não pertenciam diretamente à criação do diretor. Ao excluir a voz do narrador, o cinema-direto acabou por desvendar uma outra voz que sempre esteve presente nos filmes: a própria *voz do filme*.

O narrador que fala esconde por trás de si a presença do autor. Essas vozes (a do narrador e a do autor) eram confundidas como sendo as mesmas, mas o som direto veio mostrar, sem esse propósito, que a voz do filme era uma outra qualidade narrativa. Essa voz não é apenas sonora, emitida pela fala, a voz é, também, a intenção do diretor, o conteúdo e a forma da mensagem. Conforme Nichols:

Por “voz” refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. [...] Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário.
(NICHOLS, 2005, p. 50)

A voz do filme não está delimitada pela voz do narrador, mas perpassa o filme como um todo. Se há, porém, uma forma estilística que parece unir a ambas as vozes e torná-las uma só, essa forma é o *ensaio*.

3.3 ENSAIO À LIBERDADE

Partindo da observação, é possível afirmar que a forma de *ensaio* se destaca pela grande liberdade discursiva dada à narração. O narrador não precisa provar nada nem pretende responder a uma questão específica, ele simplesmente *fala*. Esse discurso é mantido por um fluxo de texto que não se limita a expor argumentos objetivos sobre o assunto tratado, sendo perpassado por impressões diversas. A narração, assim, não está a serviço da narrativa, mas é uma extensão imediata da consciência do autor. Seja na literatura ou no cinema, o narrador do ensaio fala diretamente pelas palavras do autor.

Como já foi visto anteriormente, no campo literário houve o desenvolvimento de um tipo de narrador que discursava por meio de um fluxo contínuo, não se preocupando com a verossimilhança ou com descrições exatas acerca da história contada. É uma narração mais livre, desvinculada da objetividade. Esse tipo de narrador é também localizado no ensaio, definindo a característica fundante desse estilo. Conforme descreve Arlindo Machado:

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). (MACHADO, 2006, p. 3)

A narração ensaística compartilha desses conceitos literários, mas diferencia-se da literatura no que tange ao horizonte temático. Se no ensaio há o mesmo tipo de estrutura presente na narrativa de fluxo, não há, por outro lado, uma ficção a ser contada. O narrador ensaístico fala de algo do real, refletindo sobre algum assunto latente, sempre a partir de um ponto de vista particular, autoral. A narração é composta, dessa forma, por impressões subjetivas do mundo histórico. Ao mesmo tempo, por não haver uma intenção científica, o narrador não se preocupa em possuir dados exatos sobre a realidade, bastando tecer impressões para que o texto corra de modo fluído. Essa liberdade narrativa, reforçando o caráter subjetivo de seu discurso, resulta em um fluxo de texto que acaba por abandonar uma

estrutura objetiva que leve, necessariamente, a uma síntese. O fundamental, no ensaio, é justamente apoiar-se no fluxo, criando um devaneio que ora muda de assunto, ora retoma o que foi dito e adiciona outros pensamentos. De acordo com Adorno:

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. (ADORNO, 2008, p. 29 e 30)

Por meio de um pensamento “itinerante”, que passa por argumentos e ideias de modo dinâmico, o ensaio acaba por negar a existência de uma síntese, de uma certeza à qual o texto vai chegar. O narrador fala sobre tudo, sem afirmar verdades incondicionais. Ainda segundo Adorno:

O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-lo através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (ADORNO, 2008, p. 34 e 35)

O quão desafiador, então, seria transportar esse estilo de narração para o gênero de cinema documentário, já que esse tipo de cinema possui um alto grau de informatividade. Esse desafio, porém, torna-se quase uma condição, tendo em vista o rumo que a linguagem documentária assumiu. Ao abandonar a busca pela objetividade, o cinema documental voltou seus olhos para o subjetivo, explorando temas relacionados ao ato criador, à escrita da História, ao questionamento sobre a memória e sobre a condição da própria imagem. O cinema de Varda e, por que não, de Godard, encontrou na estrutura do ensaio uma forma de problematizar a própria linguagem cinematográfica. Na obra de Marker, o ensaio enraíza-se à forma documentária, já que ultrapassa a discussão sobre a representação do real e destaca o caráter subjetivo do discurso. Sendo assim, de acordo com Machado:

Se o documentário tem algo a dizer que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos, esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto documentário. O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de

reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (MACHADO, 2006, p. 10)

No ensaio, o autor enfim se torna transparente, no sentido de se evidenciar na obra. É o autor quem diz, é o autor quem conduz a narrativa e determina o assunto, pois ele não mais está preso à história. Ao ser trazida para a linguagem do documentário, a narração ensaística acaba por evidenciar as questões de autoria e de subjetividade, encontrando nesse gênero uma forma de contato com o real. Já que a realidade também faz parte de sua natureza, ensaio e documentário encontram em suas características pontos em comum que os ligam intimamente, resultando em uma linguagem rica que propõe questões relevantes para a cultura contemporânea.

Essas formas de manifestações da narração proporcionam opções interessantes para o autor se expressar. Partindo delas, o autor pode chegar a resultados diferentes dependendo dos seus objetivos específicos. Na obra de Chris Marker, analisada no próximo capítulo, pode ser observada uma certa combinação dessas funções, cujo resultado produz a marca de estilo do cineasta.

4. O NARRADOR DE CHRIS MARKER

Neste capítulo, serão apresentadas as análises dos filmes de Marker. Essas análises foram feitas a partir de algumas sequências que evidenciam a condição do narrador. Já que a discussão é sobre a forma como o narrador atua, fez-se necessário delimitar os trechos, pois os filmes levantam uma série de discussões sobre representação, história e memória, que poderiam desviar o foco da análise específica.

As sequências foram escolhidas a partir da observação da condição do narrador. Essas amostras destacam as várias funções que o narrador assume, valorizando sempre a riqueza de possibilidades expressivas. Além do próprio texto da narração, os quadros de decupagem possuem as imagens que fazem o seu acompanhamento. Imagens foram inseridas para dar uma maior dimensão sobre a relação entre discurso textual e visual.

Ao todo, foram selecionadas dezesseis sequências, sendo cinco pertencentes ao filme *Cartas da Sibéria*, sete de *Sem sol* e quatro de *Gatos empoleirados*. Essas sequências não foram analisadas tendo em vista sua ordem na narrativa, mas foram reorganizadas de acordo com a discussão analítica. Utilizando o método de Vanoye e de Goliot-Lété foi realizada uma desconstrução de cada trecho, apresentadas em forma de quadros (numerados de um a dezesseis, sendo destacado o tempo de início de cada sequência). Os quadros contêm imagens de cada plano que forma a sequência (exceto quando a montagem é muito rápida e, nesses casos, foram selecionados os planos mais expressivos), e há a transcrição da narração acompanhando as imagens. A análise se ocupará de cada quadro, apresentando uma interpretação geral ao final de cada subcapítulo.

4.1 CARTAS DA SIBÉRIA E A OBJETIVIDADE PERDIDA

Filmar a realidade tal como ela é definitivamente não é o objetivo de *Cartas da Sibéria* (1957). O longa-metragem apresenta ao espectador, em cerca de uma hora de duração, a distante região russa, que passava na época por um período de transição e de desenvolvimento industrial promovido pelo comunismo. Utilizando uma estrutura narrativa que remete ao fluxo de pensamento, o diretor impõe um olhar crítico em relação às próprias imagens do documentário, indo contra a busca pela objetividade e usando a Sibéria como metáfora de distanciamento entre realidade e subjetividade.

Se comparado aos filmes posteriores de Marker, *Cartas da Sibéria* ainda mantém uma certa ligação com a linguagem informativa de documentário. Há uma voz fora-de-campo que conduz as informações para o espectador enquanto as imagens ocupam-se, durante praticamente todo o filme, em ilustrar o que é dito na narração. O documentário, porém, utiliza essa estrutura para fazer uma reflexão sobre a própria linguagem cinematográfica.

Descrito de modo simples, o documentário é repleto de informações históricas sobre a Sibéria, buscando lendas e histórias populares e utilizando como trilha sonora o cancionário da região. Não há nenhum depoimento, entrevista ou cena de diálogo, sendo que a única voz presente no filme (exceto pelas vozes que cantam) é a do narrador. As imagens estão ligadas diretamente à narração, ilustrando-a em alguns momentos e causando mudanças discursivas em outros. Há, inclusive, um certo tom didático recorrente, mas com uma postura irônica – se em algumas sequências essa ironia é mais sutil e velada, em outros momentos ela é clara e radical. Tal descrição, contudo, não faz jus às qualidades da narração presente no filme. Em vez de assumir um discurso generalista na tentativa de se tornar imperceptível, o narrador destaca o seu lugar, utilizando a primeira pessoa do singular. O filme inteiro, assim, é perpassado por uma narração extremamente pessoal, com vasta utilização de frases como “estou te escrevendo” ou “o que estamos vendo agora”, ditas diretamente para o espectador.

O termo "Cartas", no título, não é utilizado apenas como figura de linguagem: a narração é realmente composta como se fosse uma carta, e logo em sua primeira manifestação essa condição fica evidente. O narrador inicia o filme afirmando: “Estou te escrevendo esta carta de uma terra distante. Seu nome é Sibéria”. Ao colocar-se na primeira pessoa do singular, o narrador do filme evidencia a sua presença, apresentando-se como um indivíduo e excluindo a perspectiva de um observador impessoal e privilegiado. Ao fazer isso, acaba por revelar que as imagens que o espectador vê também são vistas por ele mesmo, já que ele está consciente dessas imagens. Essas características tornam-se notáveis quando a sequência inicial do filme é decupada:

Quadro 01 [00:00:55]



(Trilha sonora)



Estou te escrevendo esta carta de uma terra distante. Seu nome é Sibéria.

Para a maioria de nós, o nome indica apenas uma terra congelada do demônio - e para o general czarista Andreyevich, era o maior terreno vazio no mundo.

Felizmente, há mais coisas no céu e na terra do que qualquer general siberiano ou não, já sonhou.



No que escrevo, deixo meu olho vagar à beira de uma alameda de bétulas, e lembro que, em russo, seu nome é uma palavra de amor: *beryozca*.



Poderia ser outono em Yorkshire ou Connecticut...



... se não fosse por esses trabalhadores de botas, como Mikhail Strogoff, fazendo movimentos de sapateiro na altitude de um acrobata.

Eles tem convencem de que você está olhando para a Sibéria, e não é apenas a cor local: as botas, os chapéus de pele e os colares de hortelã em volta dos pescoços de seus cavalos.

Essa personalidade do discurso aproxima o narrador markeriano do conceito de *narrador-testemunha*. O que se vê no filme é o que o narrador está vendo, e o espectador só pode acompanhar o discurso a partir do ponto de vista do narrador. O que o diferencia do *narrador-testemunha* literário, no entanto, é que no filme não há uma procura pelo realismo. Há, acima de tudo, um afastamento da verossimilhança, promovido pelas reflexões do próprio narrador. Nas palavras de Siqueira:

Nas mãos de Jean Rouch e outros, como Marker, Michael Rubbo e Ross McElwee, a voz do diretor passou a implicar não tanto certeza quanto uma presença testemunhal tingida pela **insegurança** ou pela **confusão**. Em vez de repetir a imagem ou se certificar da sua autenticidade enquanto fato, este modo de voz over do documentário pode tanto questionar o que é mostrado quanto interpretá-lo de maneira autoritária. (RENOV, apud SIQUEIRA, 2006, p.45. Grifo do autor)

Retomando a sequência inicial, a partir do quarto *frame* a paisagem mostrada na imagem é problematizada pelo narrador. Mesmo que ele já tenha afirmado falar sobre a Sibéria, ele também ressalta que aquelas imagens não comprovam o seu discurso, já que tal imagem é apenas uma paisagem que poderia ter sido encaixada em um filme sobre Yorkshire ou Connecticut. Há, assim, o destaque para uma ambiguidade, que de forma alguma poderia acontecer caso a narração estivesse à serviço da construção de um realismo. O narrador, logo após, intervém no filme e *causa* um corte, mostrando no próximo plano um homem siberiano e descrevendo os detalhes que poderiam comprovar que aquilo o que se vê faz parte da realidade da Sibéria. A narração desvenda a imagem, revelando e problematizando as suas limitações. Ao serem reveladas as ambiguidades da linguagem, o realismo mostra-se de difícil acesso, já que se evidencia a construção de significados.

Em *Cartas da Sibéria* o narrador é o personagem principal do filme, não sendo apenas um mediador entre o objeto filmado e o espectador. Quando a subjetivação é deixada de lado, ao adotar-se um tom mais impessoal, esse recurso só é utilizado para ressaltar a

impossibilidade ou incapacidade de essa simulação de objetividade dar conta do material filmado. É possível observar isso claramente na sequência que acabou por se tornar a mais famosa do filme. Em tal trecho, o diretor repete três vezes a mesma sequência de imagens, narrando cada uma delas de um modo diferente e com trilha sonora distinta:

Quadro 02 [00:25:20]



Enquanto gravava estas imagens na capital Yakutsk o mais objetivamente possível, sinceramente me perguntava...



a quem elas agradariam. Porque você não pode descrever a União Soviética como nada exceto...



... o paraíso dos trabalhadores, ou...



... o inferno na terra. Por exemplo:



"Yakutsk: capital de Yakutsk, uma república soviética socialista autônoma, é uma cidade moderna no qual ônibus confortáveis, disponíveis para a população, compartilham as ruas com poderosos ZIMs, o orgulho da indústria automobilística soviética.



No alegre espírito da competição soviética, trabalhadores soviéticos alegres, entre eles este pitoresco cidadão...



... dos confins árticos...



... se esforçam para fazer de Yatutsk um lugar ainda melhor para se viver."

Ou ainda:



"Yakutsk é uma cidade sombria, com uma terrível reputação. A população é comprimida em ônibus cor de sangue, enquanto que os membros da casta privilegiada ousadamente demonstram o luxo de seus ZIMs, um carro caro e desconfortável, na melhor das hipóteses.

Cumprindo...



suas tarefas como escravos, os miseráveis trabalhadores soviéticos, entre eles este asiático sinistro...



... se esforçam no primitivo trabalho...



... de arar com uma grade."

Ou simplesmente:



"Em Yakutsk, onde casas modernas estão aos poucos substituindo as antigas áreas, um ônibus menos lotado que seu equivalente em Londres ou em Nova Iorque, na hora do rush passa por um ZIM, um excelente carro, reservado para departamentos de utilidades públicas devido a sua escassez.



Com coragem e tenacidade, sob condições extremamente difíceis, trabalhadores soviéticos, entre eles este Yakut, afligido...



com uma doença ocular, se esforçam para melhorar...



o aspecto da cidade, que certamente a faria bem."



Mas objetividade também não é a resposta.

Pode até não distorcer as realidades da Sibéria, mas os isola o suficiente para serem avaliados e conseqüentemente...



os distorce da mesma forma.

Se na primeira repetição tanto o narrador quanto a música tecem elogios ao comunismo e mostram como a Sibéria é um modelo de integração social, na segunda o narrador faz justamente o contrário, usando as mesmas imagens para mostrar o quão dura e pobre a vida na Sibéria é. Já na terceira vez, o narrador busca a objetividade, tentando narrar apenas o que as imagens mostram. Ao final deste trecho, o narrador conclui que uma pretensa objetividade apenas esconde a intervenção feita pelo autor. De acordo com Bill Nichols, um filme não deve ignorar a sua condição de produtor de significado. Segundo o autor:

Aqueles que estabelecem significados são membros da classe dos significados conferidos (história). Para um filme, deixar de admitir isso e fingir onisciência (...) é negar sua cumplicidade com uma produção de conhecimento que não se apóia em nenhum alicerce mais firme do que o próprio ato de produção. (Tornam-se então vitais as pressuposições, os valores e os objetivos que motivam essa produção, os alicerces que algumas estratégias modernas tentam deixar mais claros). (NICHOLS, 2005, p. 53)

Em *Cartas da Sibéria*, a objetividade só é adotada para revelar a sua própria impossibilidade. O narrador passa a se hospedar na subjetividade, baseando-se principalmente na forma de *monólogo interior*. Essa prática é percebida fortemente no seguinte trecho:

Quadro 03 [00:05:03]



Esta manhã vi um kolkhoz de patos.

O pato é coletivista por natureza.



Não há kulaks entre os patos.

Era uma manhã gelada, e por compaixão pelo cameraman, e para promover a amizade entre os povos, eles alegremente deram uma exibição de manobras navais na água gelada, sob o risco de ficarem preso no gelo.



Que foi o triste destino de um maior, mais famoso, e muito mais raro animal desta mesma parte do mundo: o mamute.



[música]

*The mammoth elephants of old Siberia
Dreamt of a holiday in Iberia
Fleeing the Ukase and the Knout*



*Quite a few got lost en route
Thirty centuries later we had to dig them out.*

Curiosamente, o único animal que os siberianos e os chineses pensavam ser possível de estar relacionado ao mamute, era a toupeira.

O narrador fala sobre o instinto coletivista dos patos, ao que se seguem imagens desses animais, e o narrador fala que os patos só apareceram por compaixão ao *cameraman*. Ao mostrar esses patos nadando em um lago quase congelado, o narrador se lembra dos mamutes que acabaram congelados, e a imagem o segue, inserindo algumas animações com mamutes. O narrador se lembra de outra coisa e as imagens o seguem novamente. Há, assim, um fluxo contínuo na narração, que acaba por *causar* a própria montagem do filme.

Por se tratar de um narrador com consciência, pensando e lembrando enquanto dialoga com as imagens, a imaginação desse narrador é utilizada como uma das formas de subjetivização do seu discurso.

Quadro 04 [00:13:53]



São 7 horas e dois minutos.



As painéis de pressão começam a funcionar.
São verdadeiros monstros, 30 metros de altura.



E, naturalmente, há uma menina para cada monstro.



Ela o dá ordens, na língua dos monstros, e o monstro obedece.



É fácil de imaginar um romance entre a garota no chão...



... e o homem no guindaste.



Seria agradável ser um operador de guindaste em Irkutsk, e dar uma caixa de chocolates no aniversário de sua namorada, tão alto quanto...



... a ponta do seu gancho.

Ao mostrar imagens de um canteiro de obras, a narração diz que seria fácil imaginar um romance entre o homem que está pilotando o guindaste e a mulher responsável por lhe enviar sinais de direção. Essa sugestão de imaginação, retomada algumas vezes durante o filme em momentos diferentes, dá ao discurso um caráter menos objetivo, individualizando o narrador e dotando-o de personalidade e intenções.

Essas intenções são ainda mais realçadas pela demonstração de como a linguagem cinematográfica funciona. Há pelo menos três momentos em que a linguagem é o objeto principal da narração. O primeiro momento já foi citado anteriormente, com a inserção de três narrações diferentes para uma mesma sequência de imagens. Um outro momento focado especialmente na linguagem acontece quando o diretor utiliza a imagem de um caminhão moderno cruzando a mesma rua pela qual uma antiga carroça passa lentamente. Com uma sutil ironia, o narrador explica o poder dessa imagem:

Quadro 05 [00:12:44]



E agora a cena que estava esperando. A cena que todos vocês estavam esperando. A cena que nenhum filme que se preste sobre um país em transformação...



... pode deixar de fora: O contraste entre o velho e o novo. À direita: o pesado caminhão de trabalho: 40 toneladas. À esquerda: o telega, 108 kilos.



O passado e o futuro, tradição e progresso, o Tigre e Eufrates, Philomena e Chloe.

Olhe bem, porque não vou mostrar de novo.

Em vez de utilizar essa imagem discretamente, o diretor opta por abrir o jogo com o espectador e revelar um dos clichês presentes nos documentários: uma cena com contrastes, expressiva por natureza. É um momento especialmente emblemático, pois traz o foco do espectador para o filme em si, e não para seu assunto. Ao fazer essa opção, Chris Marker acaba por dar mais importância aos mecanismos do cinema do que ao objeto que está filmando.

O que se vê no documentário e, principalmente, como se vê, é claramente uma *criação* do narrador, um modo de organizar e interpretar a realidade que não é necessariamente a realidade. O narrador interpreta as imagens de modo pessoal, sem se prender à veracidade em seu discurso.

4.2 SEM SOL E A VOZ DISTANCIADA

Considerado por muitos como a obra-prima de Chris Marker, *Sem sol* (1983) apresenta uma infinidade de discussões durante os seus cem minutos de duração. O filme pensa sobre a memória, sobre o tempo, sobre a imagem e sobre o poder do olhar no cinema, tendo a narração como principal ferramenta expressiva. A linguagem utilizada no filme é marcada pelo distanciamento, causado fundamentalmente pela voz narradora: essa voz, feminina, lê uma carta deixada por um diretor fictício, chamado de Sandor Krasna. Partindo das palavras dele, a narradora insere os seus próprios comentários, complementando as impressões da carta.

Para analisar o filme, a primeira pergunta a se fazer é: quem é o narrador? Há uma voz feminina narrando, mas ela não fala apenas por meio de um discurso próprio. Sua voz é intercalada por frases próprias e pela leitura uma carta escrita por um diretor de cinema. Esse diretor é fictício, e escreve a partir do futuro. Esse diretor fictício expõe à autora as suas impressões, mas o filme seria outro se não houvesse as intervenções da narradora. Por mais que as reflexões no filme não sejam apenas de sua autoria, quem leva o discurso para o espectador é mesmo a leitora da carta. É ela, afinal, quem transmite a mensagem do filme, e a ela, portanto, cabe a definição de voz da narração. O quadro abaixo ilustra a questão:

Quadro 06 [00:04:27]



Ele me escreveu: Eu passarei a vida tentando entender a função da lembrança...



... que não é o oposto do esquecimento, mas o seu avesso.
Nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história.



Como se lembrar da sede?



No Quadro 06, percebe-se uma possível intervenção da narradora no final da leitura da carta. Quando ela pergunta "Como se lembrar da sede?" não há nenhuma referência sobre a origem desse discurso, pode ser tanto uma reflexão da narradora quanto do autor da carta. O recurso de dar à voz narradora a função de transmitir com o seu discurso uma outra voz acaba por causar um distanciamento entre o receptor e o autor. O espectador escuta a mensagem que é falada (e lida) por uma voz sem nome nem identidade. Ela, porém, também transmite o discurso do autor, que nem é mesmo o autor do filme, é um autor fictício, irreal. Esse autor, ainda, está física e temporalmente distante da narradora e, por consequência, mais distante ainda do espectador.

A narração mantém uma indefinição sobre a origem de seu discurso, intercalando entre duas origens diferentes. Esse discurso muda seu foco sem a interferência das imagens, direcionando seu discurso para algum assunto inesperado, conforma o quadro abaixo evidencia:

Quadro 07 [00:18:57]



Mais tarde, ele me contou que jantou em um restaurante de Nishi-Nippori, onde o Sr. Yamada pratica a arte da "action cooking".



Ele disse que só de observar o Sr. Yamada e seu modo de misturar os ingredientes poder-se-ia meditar sobre noções fundamentais comuns à pintura, à filosofia e às artes marciais.

Para ele, o Sr. Yamada possuía, e de modo admirável porque agia com humildade, a essência do estilo, e que, por consequência, cabia a ele naquele primeiro dia em Tóquio...



colocar com seu pincel invisível, a palavra FIM.



Eu passei o dia diante da TV, caixa de lembranças.

Estive em Nara, em companhia dos cervos sagrados.



Tirei uma foto sem saber que no séc. 15 Bashô escrevera:



"O salgueiro enxerga invertida a imagem da garça."



O texto publicitário parece um haikai aos acostumados às infâmias ocidentais nesse domínio.

Não compreender aumenta o prazer.

Eu tive a impressão um tanto alucinatória de entender como o Sr. Fenouillard mas era um programa cultural da NHK sobre Nerval.

Percebe-se nesse trecho que há um fluxo de texto que não se limita ao que se passa nas imagens. A narradora termina sua reflexão acerca do cozinheiro japonês e passa a falar sobre o que viu na televisão. Não há uma ligação direta, nem mesmo uma explicação por parte da narradora sobre o porquê de ligar esses assuntos. A narração simplesmente agiu, passeando livremente por assuntos desconexos. Esse passeio é observado também na perspectiva assumida pela voz: o texto muda constantemente entre a terceira e a primeira pessoa do singular. O narrador não fala apenas por meio da própria voz, mas ele lê uma carta escrita por um outro narrador, alternando entre essas diferentes camadas de discurso. Ao fazer isso, o seu texto torna-se mais imprevisível ainda, mantendo o espectador numa zona de suspensão.

O narrador alterna entre a terceira pessoa do singular (quando lê a carta), e a primeira pessoa (quando manifesta-se por si mesmo). Essa variação de perspectivas, contudo, não é tão evidente em alguns momentos do filme, conforme destaca-se nos dois trechos abaixo:

Trecho 1

Ele me escreveu: Tóquio é uma cidade cortada por trens.
Costurada por fios elétricos, ela mostra suas veias.
Diz-se que a TV produz analfabetos, mas **eu** nunca vi tanta gente lendo na rua.
(Trecho de *Sem sol* [00:17:07]. Grifo do autor)

Trecho 2

Eu estou **te** escrevendo tudo isso de um outro mundo, um mundo de aparências.
(Trecho de *Sem sol* [01:04:57]. Grifo do autor)

No *trecho 1* é possível afirmar com clareza quem é representado pelo pronome utilizado, sendo *ele* o autor e *eu* a narradora. Já no *trecho 2* há uma problematização provocada pela mudança de perspectiva: o *eu* pode referir-se tanto ao autor da carta, e assim a narradora simularia a sua conjugação em primeira pessoa, ou pode referir-se à própria narradora, colocando-se no lugar do autor do discurso ao *escrever* diretamente para o espectador.

A partir do momento em que o discurso da narração é baseado no texto de um autor fictício, a natureza do documentário passa por uma modificação radical. Se, antes, a figura do narrador era genérica para dar ao texto um caráter mais objetivo, transformar essa voz em um personagem é uma escolha que afeta o modo como a realidade será tratada. Silvio Darrin (2004) afirma que esse tipo de escolha visa a fazer uma oposição à negação do lado humano

do documentário, e valoriza o indivíduo como agente da história. Da-rin indica que “a solução haveria de incluir o personagem”, e acrescenta citando Rotha:

Evidentemente, só podemos chegar a uma expressão real e completa da cena e da experiência modernas se as pessoas forem relacionadas adequadamente com o seu ambiente. Para isto, é preciso criar e desenvolver o personagem. É preciso que as ideias não evoluam somente no tema, mas também na mente dos personagens, com os quais o público deve se identificar. Pois só assim o documentário atingirá seus objetivos sociológicos e propagandísticos. (ROTHA, apud DA-RIN, 2004, p. 83)

Essa característica *ficcionalizante* está presente em diversas camadas da obra. Pode-se dizer que é quase impossível ver o filme sem ter consciência de que se está vendo um filme. Logo no início do documentário há uma sequência devastadora, evidenciando sua proposta de tensão entre imagem e interpretação:

Quadro 08 [00:00:20]



A primeira imagem de que ele me falou foi a de três crianças em uma estrada na Islândia, em 1965



(Silêncio)



Ele disse que, para ele, era a imagem da felicidade.

Ele tentara várias vezes associá-la a outras imagens...



... mas não conseguira



Ele me escreveu: Preciso coloca-la sozinha no início de um filme, com uma tarja preta. Se não virem a felicidade na imagem, ao menos verão o preto.

Por ser a sequência inicial do filme, é interessante ressaltar que a narradora já começa o seu discurso revelando que ela fala também por outra pessoa. Dessa maneira, constata-se que esse início não pertence aos domínios da sua narração, estando ligado à subjetividade de um outro narrador, cuja identidade é desconhecida. A voz sofre um deslocamento, pois o que se apresenta não é criação da narradora: é um outro filme, pertencente a uma outra voz, que é inacessível a quem vê o documentário. O texto destaca ainda mais essa condição, concluindo que se o espectador não entendesse as imagens da mesma forma como o autor as entende, pelo menos ainda haveria a tela preta, que se apresenta como neutra, vazia e sólida. Há, aqui, a manifestação de uma consciência do autor em relação a sua incapacidade de transmitir suas intenções puras, pois sempre há a possibilidade de o espectador não enxergar o que o autor quis mostrar.

Em relação à interpretação das imagens por parte do narrador, há ainda uma outra sequência em particular que merece destaque. Enquanto um plano fechado de uma mulher toma conta da tela, os comentários do narrador compõem uma camada extremamente subjetiva àquela cena, ao escrever:

Quadro 09 [00:32:12]



Meu problema pessoal era mais circunscrito: como filmar as mulheres de Bissau? A magia da objetiva parecia agir contra mim.



Foi nos mercados de Bissau e de Cabo Verde que encontrei a igualdade do olhar e essa série de figuras tão próximas do ritual da sedução: eu a vejo; ela me vê; ela sabe que eu a vejo. Ela me oferece seu olhar, mas de um ângulo que parece não se dirigir a mim e...



... depois, um verdadeiro olhar, direto, que durou 1/25 de segundo: o tempo de uma foto.



(Silêncio)

Em um momento anterior a essa cena, o narrador afirma que um dos maiores problemas das escolas de cinema é ensinar que as pessoas filmadas não devem olhar para a câmera. Nessa sequência, Marker utiliza esses olhares de forma magistral, explorando as possibilidades desse recurso mal visto. Num primeiro momento, o narrador reconhece a influência que a câmera exerce no ato de filmar, destacando que ela produzia uma reação nas pessoas filmadas – no caso, elas viravam o rosto ou se escondiam. É ao encontrar um olhar direto que Marker encontra o significado que procurava. Esse gesto revela a câmera para o espectador, e evidencia que o narrador estava lá, filmando e exercendo influência.

Durante a maior parte do filme a narração se impõe às imagens, como no caso acima. A voz domina a cena, imprime valores e interpretações. Há, porém, certos momentos em que a narração é causada diretamente pelas imagens, conforme se vê abaixo:

Quadro 10 [00:17:07]



Ele me escreveu: Tóquio é uma cidade cortada por trens.



Costurada por fios elétricos, ela mostra suas veias.



Diz-se que a TV produz analfabetos, mas eu nunca vi tanta gente lendo na rua. Talvez só leiam na rua ou, então, apenas finjam que lêem.

Eu voltei a Kinokunya, a livraria de Shinjuku. O gênio que permitiu ao Japão inventar o cinemascópio dez séculos antes do cinema compensa a triste sorte das heroínas dos gibis vítimas de desenhistas malvados e de uma censura castradora.



Às vezes, elas me escapam e são encontradas nas paredes. A cidade toda é um gibi. É o planeta Mongo.



Como não reconhecer essa estatuária que vai do barroco plastificado ao lascivo-staliniano e esses rostos gigantes cujo olhar pesado sentimos?



Pois aqueles que os olham são também olhados por imagens maiores do que eles.

Nessa sequência, nota-se que o narrador foi influenciado inicialmente pelas imagens, originando seus comentários a partir delas. É apenas depois que os trens aparecem que o narrador os cita. A montagem, porém, não limita o narrador, e o fluxo textual criado pela narração vai sugerindo outras imagens, que vão sendo inseridas para ilustrar o que a narração diz. A camada visual dá uma ampla liberdade à camada sonora, pois o filme é construído a fim de não haver uma narrativa linear. As imagens, então, ficam desprendidas, podendo ser montadas de acordo com o conteúdo sonoro. A narração acaba por mudar drasticamente o conteúdo das imagens em alguns momentos, como o seguinte quadro evidencia:

Quadro 11 [00:39:49]



Meu amigo Hayao Yamaneko encontrou uma solução: se as imagens do presente não mudam mudemos as imagens do passado.



(Silêncio)



Tratou as imagens dos tumultos dos anos 60 no sintetizador. Imagens menos enganosas, diz com a convicção dos fanáticos do que as que vemos na TV. Ao menos, elas se mostram como são, imagens, não na forma compacta de uma realidade já inacessível.

Hayao chama o mundo de sua máquina de Zona, em homenagem a Tarkovski.

O narrador, que observava as imagens em silêncio, sugere a modificação das imagens do passado, ao que se segue a imagem de um dedo pressionando um botão. Depois disso, uma sucessão de imagens de conflitos com distorções eletrônicas acompanha a narração. A narração foi responsável por uma intervenção nas imagens, intervenção clara e simbólica, já que causa uma distorção visual. O que o narrador faz é ressaltar o seu poder de transformação de significado. Manifestando-se claramente nesta sequência, o quadro abaixo mostra uma forma mais sutil de intervenção:

Quadro 12 [01:09:24]



Os astronautas americanos vieram treinar antes de viajar para a lua, nesse canto da Terra que a lembra. Eu a vi imediatamente como um cenário de ficção científica:



a paisagem de um outro planeta. Ou melhor, deixemos ser a paisagem do nosso próprio planeta para alguém que vem de um outro lugar muito distante.



Eu o imagino movendo-se devagar, com peso, pelo solo vulcânico que gruda em suas solas. De repente ele tropeça, e seu próximo passo é um ano depois. Ele está caminhando por uma pequena trilha perto da fronteira holandesa...



Em um santuário de aves. Isso é para começar. Agora, por que esse corte no tempo, essa conexão de memórias? É apenas isso, ele não pode entender. Ele não veio de outro planeta, ele veio do nosso futuro. Quatro mil e um: a época em que o cérebro humano atingiu o seu maior desenvolvimento. Tudo funciona com perfeição, tudo o que permitimos adormecer, incluindo a memória. Consequência lógica: a lembrança total é a memória anestesiada. Depois de tantas histórias de homens que perdem suas memórias, aqui está a história de alguém que

perdeu o esquecimento.

A sequência acima se inicia com uma informação histórica, e logo o narrador manifesta sua subjetividade, inserindo a sua própria imaginação em relação ao que acabou de informar. Depois disso, o narrador passa a divagar sobre o assunto, refletindo sobre a condição da memória.

Se for comparado com *Cartas da Sibéria*, *Sem sol* pode ser considerado muito mais radical no uso da narração como agente de reflexão. O filme dilui o seu objeto, estruturando-se sem um fio narrativo rígido. O espectador não sabe o que virá adiante, e isso porque o próprio narrador parece não saber também.

4.3 GATOS EMPOLEIRADOS E O COMENTÁRIO POÉTICO

Gatos empoleirados é o filme mais desafiador no que se refere à análise da presença do narrador. Em sua linguagem radical, composta por imagens captadas e imagens manipuladas, elimina-se a voz do narrador, substituindo-a por *letterings* que interrompem o filme. Esses letrados comentam as imagens, e mesmo que não pareça haver uma narração, é essa voz textual que dá sentido ao filme.

Tratando de temas como a invasão do Iraque pelo governo Bush, as eleições presidenciais francesas e a revolta tibetana, *Gatos Empoleirados* acompanha o curioso surgimento de desenhos de um gato em Paris a partir de 2002. O diretor francês transforma em protagonista esse gato, assinado como *Monsieur Chat* (Senhor Gato), utilizando-o como um símbolo de liberdade em um período turbulento para a política internacional. O diretor utiliza a procura pelos desenhos do gato como uma metáfora para a busca pela liberdade.

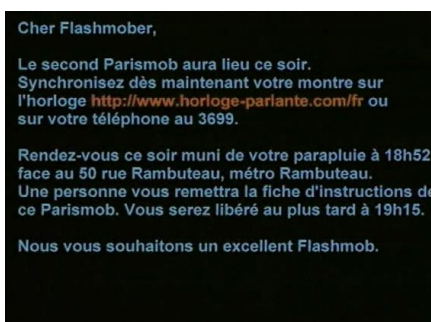
O documentário tem início com uma mensagem eletrônica convidando para um *flashmob*⁶ em Paris. Essa mensagem, que surge logo após a inserção dos títulos do filme, apresenta-se da seguinte forma:

Quadro 13 [00:00:16]

⁶ Aglomeração instantânea de pessoas em um local público para realizar determinada ação inusitada previamente combinada, dispersando-se tão rapidamente quanto se reuniram.



Você tem uma mensagem em espera.

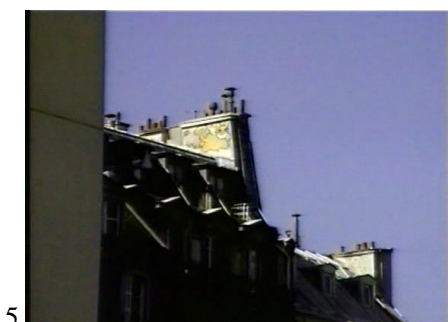


Esse texto aparece na tela simulando uma mensagem eletrônica e seu texto é lido por uma voz distorcida, simulando uma voz mecânica. Sua autoria é desconhecida, mas o uso da segunda pessoa do singular indica que a mensagem é escrita para o próprio espectador. Contudo, conforme os outros *letterings* são inseridos ao longo do filme, essa mensagem eletrônica destaca-se por ser extremamente distinta do modo como o texto do narrador aparece. Se a voz do narrador aparece nos letreiros, o texto do *email* situa-se fora de seu domínio, já que se manifesta com uma outra forma visual. Ao pertencer a uma outra voz, o texto, na verdade, se dirige ao próprio narrador do filme. A outra voz, que não volta a se manifestar, convida o narrador a participar desse *flashmob*, influenciando-o a iniciar o filme. Nessa perspectiva, já se pode classificar o narrador desse documentário como “*eu*”-*testemunha*, já que o filme é estruturado pelo ponto de vista do narrador, como se ele fosse um indivíduo construindo a narrativa a partir de suas experiências. A sequência seguinte destaca essa condição:

Quadro 14 [00:00:38]



E tudo isso sob o olhar de um gato



UM GATO?



Há, aqui, uma montagem responsável pela narração, enquanto o narrador ainda se mantém em silêncio. Os planos de detalhes de rostos no metrô levam ao destaque dos guarda-chuvas, que são encontrados depois na rua, realizando o *flashmob*. Há uma construção narrativa que busca criar a conexão entre as imagens, contando uma história sem a utilização

da voz narradora. Essa voz, em vez de descrever a cena, manifesta-se apenas posteriormente, para revelar com surpresa a presença de um gato grafitado em um telhado distante. Esse tom de surpresa evidencia o caráter subjetivo que estará presente na narração, indicando que o narrador emite impressões e opiniões, livre da função de apenas descrever o que vê. Essas impressões pessoais estão inseridas de modo evidente na narrativa, já que os *letterings* interrompem as imagens. Há, contudo, uma sutileza no discurso no que se refere ao conteúdo do texto. A narração é composta por formas diferentes de discurso, conforme observa-se no trecho a seguir:

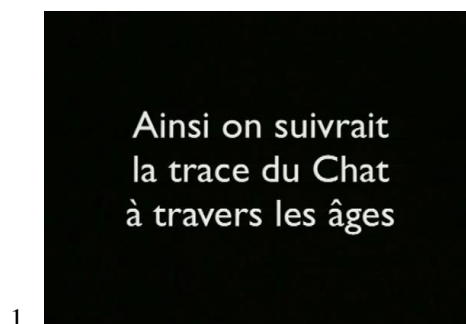
*Acompanhado pela trilha sonora do metrô, eu viajo pela cidade
com os meus queridos gatos.
Boléro, o gato de Strasbourg Saint-Denis, e seu humano.
Um pombo se transforma em homem
enquanto eu sigo o caminho dos gatos.
Uma campanha eleitoral é anunciada.
“Algumas propostas de Lionel Jospin parecem fazer parte de uma virada para a
direita”
(Gatos empoleirados, [00:08:24])*

O filme é dotado de uma narração que alterna entre imagens verbais poéticas, leituras de manchetes e frases em primeira pessoa. O narrador de *Gatos Empoleirados* usa metáforas em vez de apenas registrar o que as imagens mostram, fazendo um jogo com a função dos letreiros. Se em determinado momento ele parece ser uma criação literária (de narrativa poética), em outro momento ele assume o papel de noticiário. Essas modificações de sentido não têm nenhuma sinalização diferente, sendo tudo parte de um mesmo discurso narrativo.

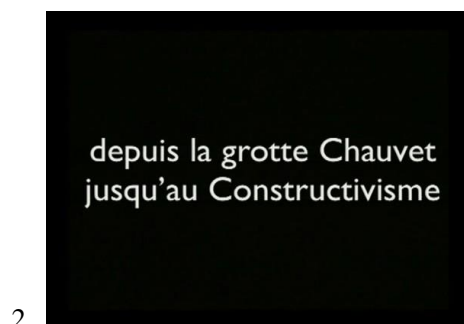
Tendo em vista essas formas diferentes de discurso dentro de um mesmo texto, e retomando o conceito de “*eu*”-*testemunha*, pode-se observar uma característica fundamental dessa narração. Enquanto o narrador literário da categoria “*eu*”-*testemunha* limita-se a sua própria percepção para contar a história do modo mais verossímil possível, no caso do narrador do filme a sua percepção envolve também discursos midiáticos e outras influências culturais. Ele apropria-se de noticiários e do conteúdo das imagens para evidenciar o seu ponto de vista. Se o narrador literário limitava-se aos fatos, a narração do filme percebe a televisão, percebe os jornais escritos e percebe a si mesmo, produzindo um olhar que obtém informações do mundo e das mídias. Forma-se um discurso muito mais interior, como se fosse produzido na própria consciência do narrador.

No documentário, a narração é mais poética, aberta, e não-linear. Essa liberdade também se reflete na manipulação das imagens. Tal questão pode ser percebida a partir do trecho a seguir:

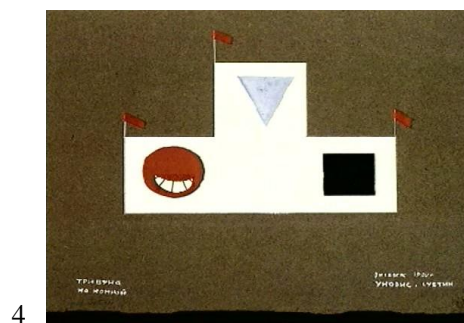
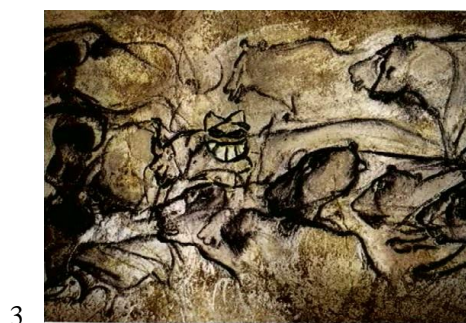
Quadro 15 [00:21:16]



Assim alguém pode seguir a trilha dos gatos através dos anos



Desde a caverna de Chauvet até o Construtivismo



Metamorfozes de um Gato



Le Chat fait sa pub
dans le métro

7

O Gato faz anúncio no metrô



8

Le Chat détourne
les films à succès

9

*O Gato comemora o sucesso de seu
filme*



10

Le Chat
est coté en Bourse

11

O Gato é cotado na bolsa



12

La Poste émet des
timbres à l'effigie
du Chat

13

*Os correios emitem selos com a foto
do Gato*



14

Le Chat fait la Une
des journaux à scandale

15

O gato virou celebridade nas revistas



16

Sur Internet, le Chat
squatte les sites officiels

17

Na internet, o Gato inaugura seus sites oficiais



18

A narração apresenta-se de uma forma objetiva, de modo a explicitar o que as imagens mostram. Neste trecho, a descrição é direta, sem a utilização de figuras de linguagem. O narrador é objetivo e seco, mostrando vários tipos de representações da figura do gato. O que as imagens mostram, porém, não é uma imagem pura, e sim uma manipulação visual. As imagens do gato são inseridas digitalmente no material filmado. Essas informações tem a função de contextualizar a questão da figura felina na cultura parisiense, e se o narrador opta por fazer isso de um modo mais descritivo, são as imagens que revelam a intervenção de um autor.

Essa sequência, ao mesmo tempo em que contém descrições, não possui, porém, informações que não estejam presentes nas imagens. O narrador fala especificamente sobre o conteúdo das imagens, mas não as complementa textualmente com outras informações. Essa característica se transforma em outros momentos do filme. Algumas intervenções tem uma função informativa, e isso fica claro no trecho abaixo:

*17 de Março - G.W.Bush "dá 48 horas" para Saddam Hussein deixar o Iraque.
Ele também o compara com Hitler.
Uma imagem de Churchill dando a Hitler 48 horas para deixar a Alemanha.
E a morte pelos gases fatais dos Curdos, quem fez isso?*

*Os Curdos. Sempre entre dois inimigos.
19 de Março, Bush anuncia o começo da guerra.
Tony Blair: "O Iraque tem armas químicas e biológicas Na qual podem ser ativadas dentro de 45 minutos."
Os inspetores das Nações Unidas não encontraram nenhum vestígio dessas armas.
(Gatos empoleirados, [00:23:34])*

O narrador lê manchetes de noticiários e traz informações para o espectador. O documentário, contudo, não tem a intenção de cumprir o papel de um documentário informativo. Ao mostrar, por exemplo, logo no início do filme as Torres Gêmeas incendiadas, o lettering diz "O som das gaitas de setembro ainda está no ar", e não traz mais explicações sobre o que aconteceu. O espectador não precisa dessas referências para entender os motivos daquele acontecimento, já que era o fato mais marcante da época e é a partir dele que vários dos conflitos tratados no filme se originam. O diretor acaba por deixar essas lacunas de informação propositalmente no filme, não contextualizando de forma categórica os acontecimentos que registra. Se há a exposição de informações, ela se dá de um modo mais aberto, buscando uma estrutura que em nada lembre a objetividade jornalística.

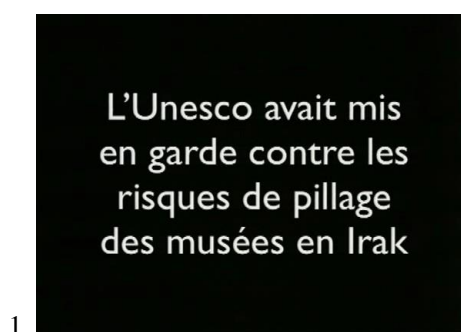
O documentário, de modo geral, ainda ocupa um campo que se complementa ao jornalismo, mas em *Gatos empoleirados* o narrador se abstém de ficar dando explicações sobre os temas de que trata. Essa postura encontra eco em uma afirmação de Walter Benjamin, quando ele diz que em:

Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

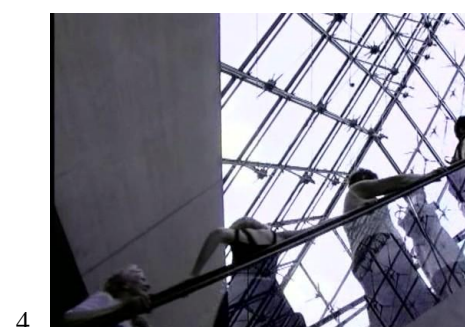
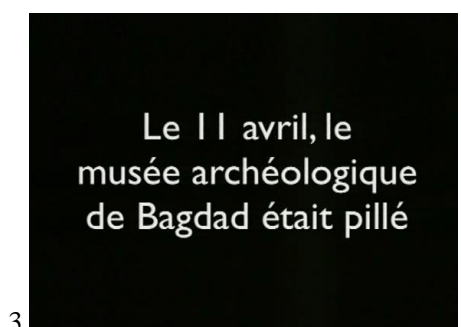
A função do narrador, então, seria a de superar a mera exposição de fatos, tecendo uma narrativa com lacunas proporcionadas pela subjetivação do discurso. As lacunas do filme não são produzidas simplesmente para criar buracos para deixar o espectador suspenso. Elas são resultado de um foco no sujeito e não na história a ser contada. A partir do momento em que o narrador assume o papel protagonista, implicando características subjetivas à narrativa, o filme perde a necessidade de ser naturalista, no sentido de não ficar mais limitado pela condição de documento do real, e passa a ser um registro de impressões pessoais, cuja visão

de mundo nunca esgota o seu assunto. O discurso passeia por opiniões e sensações, mas não perde o contato com o mundo real, como fica destacado no seguinte trecho:

Quadro 16 [00:33:29]



A UNESCO tinha advertido sob a ameaça potencial que os museus do Iraque estão sofrendo.



11 de Abril, o Museu Arqueológico de Bagdad é invadido e saqueado.

Si un jour
j'avais l'occasion
de piller le Louvre

5

Se um dia tiver a oportunidade de invadir o Museu do Louvre,



6

je sais bien ce
que j'emporterais

7

Sei exatamente o que levarei.



8



9

Visites au
musée de la rue

10

Uma visita aos museus das ruas

O discurso pessoal é intercalado por referências ao mundo histórico. O texto é livre, segue um fluxo com conexões mentais indiretas. O narrador começa falando sobre as eleições na França e termina revelando uma opinião sobre o roubo de museus em Bagdá. A narração, dessa forma, fala sobre o atual, mas esse debate não fica detido à exposição dos fatos políticos. O texto não é uma aula de história, é mais um ensaio acerca de um tema.

O narrador é protagonista e tem plenos poderes de expressar ideias e opiniões. Não há, contudo, uma intenção de transmissão da realidade pura, como se o seu discurso fosse a única verdade, pois sua percepção está limitada ao que experiencia do mundo. Ele está ciente de suas limitações justamente por ser um indivíduo que está inserido em uma realidade histórica.

Em *Les Chats Perchés*, Marker parece anular-se ao excluir o seu narrador oral. Contudo, os *letterings* exercem uma função de comentarista tal qual seu narrador verbal. As frases comentam, questionam e lançam um olhar subjetivo e poético, mantendo a figura do narrador presente e influente.

Entre *Cartas da Sibéria*, *Sem sol* e *Gatos empoleirados* há o mesmo cineasta por trás da montagem e da narração, mesmo que as formas desses filmes sejam diferentes. Nota-se que a voz do narrador sempre é utilizada para ampliar os significados das imagens, não se limitando a descrevê-las objetivamente. A narração é essencialmente comentarista, fazendo observações que não se relacionam exclusivamente com o conteúdo do campo visual. Ao adotar essa abordagem, o narrador markeriano expressa o seu ponto de vista que, ao evidenciar o processo de representação, acaba por imprimir significados mais intangíveis às imagens.

Cartas da Sibéria apresenta-se como um filme que registra uma cidade distante, mas Marker utiliza as imagens apenas como pano de fundo para suas reflexões. É o narrador quem domina o campo visual, utilizando-o a partir de sua vontade – e se em todo documentário é assim, como foi visto nas discussões acerca da natureza do documentário, Marker apenas evidencia esse processo. Há, nesse filme, a presença de um documentarista que tem o intuito de se revelar, e não de se manter invisível.

Em *Sem sol*, o domínio do campo visual é mais marcado ainda, resultando em um filme de colagens entre imagens que não possuiriam ligação direta se não fosse pela intervenção criativa. Nas imagens do Japão e de Guiné-Bissau, o narrador markeriano imprime o seu olhar autoral, deslocando a produção de significados para o campo sonoro. As imagens atuam, novamente, como fonte de reflexão, e não como documentos da realidade.

Já *Gatos empoleirados* pratica uma montagem ainda mais desconexa, detendo-se em vários eixos temáticos que só se relacionam entre si por causa do ponto de vista do autor. Tocando em diversos assuntos ao mesmo tempo, o filme mantém uma unidade por meio dos comentários que, se não estão presentes pela voz, marcam-se por meio de letreiros. Manifestando-se de forma diferente, esse narrador ainda mantém as mesmas qualidades dos narradores dos outros filmes analisados, apresentando imaginação, criticidade e intenções, num tom por vezes cômico e irreverente.

O processo de análise torna evidente que os três filmes são cruzados justamente pela expansão dos significados da imagem por meio da narração. Em vez de deter-se à função descritiva, o narrador produz reflexões e revela-se de modo consciente, em uma linguagem baseada no fluxo livre de texto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três filmes analisados não são um simples documento sobre o que filmam. Esses documentários, na verdade, manifestam a impossibilidade de um registro preciso e objetivo. Ao mesmo tempo em que se baseiam em ferramentas que foram estabelecidas para buscar a objetividade, o narrador markeriano exerce uma liberdade discursiva que acaba por modificar toda a estrutura do filme. Fugindo da posição de um transmissor da verdade absoluta, o narrador markeriano é dotado de consciência própria, sendo ele mesmo um personagem que se relaciona com as imagens do real. Esse personagem-narrador intervém na montagem do filme, criando um fluxo gerado na consciência do comentarista.

Walter Benjamin, falando sobre o conceito de narrador, afirmava que “Por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais.” (BENJAMIN, 1994, p. 197). O narrador markeriano não apenas confirma essa afirmação como também a radicaliza. Por meio de artifícios como o distanciamento e o deslocamento espaço-temporal, o narrador destaca as impossibilidades da narração, produzindo um discurso que reflete sobre a realidade e não tenta registrá-la para o espectador. Partindo desse distanciamento, a narração mostra-se como uma força criadora, e se na maioria dos documentários o narrador atua ou como voz-de-Deus

ou como complemento a entrevistas e imagens, no cinema de Marker o narrador age e modifica o documentário, causando a montagem e transferindo o significado das imagens para a voz (para o sujeito que fala – o sujeito que cria). O narrador markeriano não pertence à diegese, ele a *produz*, sendo mais um criador do que um instrumento da narrativa.

A voz markeriana toma o mundo histórico como ponto de partida para suas reflexões. É apenas por meio das imagens do real que surgem os questionamentos de Marker acerca do tempo, da memória e da representação. Essa relação com a história é o que melhor representa a diferenciação entre o narrador markeriano e o narrador literário. Apesar de compartilharem de várias características, o narrador de Marker não pertence a uma narrativa ficcional. Se ele é transformado em personagem e insere comentários pessoais que beiram a *ficcionalização*, isso ocorre mais para distanciar o espectador da objetividade do que para aproximá-lo da ficção. Seus filmes são pessoais, mas nunca perdem a consciência de que são frutos de um *estar no mundo*. Se eles são registros, são registros da experiência de um indivíduo. Ao reagir às imagens do mundo real, o narrador markeriano também distancia-se do narrador do ensaio, na medida em que, no ensaio literário, o fluxo de texto segue a si mesmo, modificando-se a partir de uma lógica de associações, enquanto que no caso de Marker o narrador também reage às imagens. Mesmo dominando-as, o narrador sofre sua influência, reverberando imagens e criando reflexões a partir delas.

Sendo instrumento da narrativa, o narrador pode exercer mais funções do que simplesmente expor objetivamente as imagens. A narração organiza, escolhe e age, imprimindo uma voz que não surge puramente da justaposição dos planos. O documentário parte sempre de um ato criador, e a narração é a forma mais direta de expor essa condição, subjetivando o discurso a tal ponto que se perceba o filme como sendo produto da criação de um sujeito.

Inserindo o cinema de Marker na tradição documentária, é possível observar que ele pertence a um grupo que busca olhar para os atos de representação. Cineastas como o já citado Jean-Luc Godard utilizam a linguagem para olhar para a própria linguagem, revelando os processos de criação que geralmente são ocultados em favor da narrativa. Esses diretores preferem evidenciar essa condição, intervindo diretamente na estrutura dos filmes. Marker baseia-se na narração para levantar esses questionamentos, e é interessante notar que entre *Cartas da Sibéria*, *Sem sol* e *Gatos empoleirados*, o narrador foi sendo desmaterializado,

levando com ele a própria estrutura narrativa. Se o narrador pensa por fragmentos e associações livres, essa forma de pensar é refletida na estrutura do filme, livrando-o das limitações da narrativa linear.

Ao se aproximar da literatura, o narrador markeriano busca na ficção uma forma de organizar a realidade, e essa escolha revela a sua visão de mundo. Por mais que seja referenciado pelo real, a sua criação é sempre pessoal e subjetiva. O que se compreende dessa relação é que a linguagem do diretor apresenta uma simbiose entre mundo histórico e discurso individual. A narrativa surge impreterivelmente da criação individual, que está imersa nas influências do mundo. O narrador *fala* sobre *algo*, organizando as suas experiências com o real, e esse discurso é modificado tanto pelas reflexões interiores quanto pela influência das imagens da História, produzindo uma voz própria, individual e autoral. É a partir da relação entre realidade e reflexão que Marker transforma o narrador em indivíduo.

O cinema de Chris Marker, para mim, é especial – e não afirmo isso no sentido de achar que seus filmes sejam mais sofisticados que os de outros cineastas. Sua linguagem ressalta a possibilidade de o cinema ser uma arte ainda em expansão ao adotar elementos que estão disponíveis fora da cultura cinematográfica. Seus filmes parecem dizer para se pensar o mundo por meio das inúmeras e ilimitadas possibilidades artísticas, pois só assim é possível captar a sensibilidade dos agentes históricos. É o olhar individual que compõe a História (e a história), e isso só pode ser expresso por uma voz individual, que revela o seu próprio mundo. Por ser individual, essa voz não pertence a apenas um campo expressivo, e acaba por lançar mão de ferramentas expressivas que não são características de uma única arte. Ao aproximar seu cinema de um paradigma literário, é possível obter uma grande contribuição para a interpretação de seus filmes, já que essa forma de expressão encontra eco na linguagem de Marker.

Este estudo, mesmo enfrentando limitações de material e de prazos, acaba por lançar uma motivação pessoal para pesquisas futuras, que podem ter como objeto outros cineastas, outras formas de expressão ou outras abordagens, mas que tem em comum o fato de pensar a linguagem cinematográfica a partir de um olhar um pouco mais distanciado, como ensina Marker. Pensar o cinema a partir de teorias literárias é um desafio que me instigou a construir novos horizontes analíticos. A partir dessa abertura, é possível que eu me dedique a novos estudos que poderão dar continuidade aos resultados encontrados nessa monografia,

explorando questões expressivas ainda mais profundas e relevantes para a teoria cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AALAND, Mikkel. “As Marker stood in front of the console I suddenly saw him as a captain of a giant spaceship, looking in fact like Captain Picard of Star Trek: The Next Generation. When I mentioned this to him, he pulled up his ears and said he’d prefer to be Spock.” Tradução do autor. Disponível em <http://www.mikkelaaland.com/tag/chris-marker/> - Acesso em: 26 de outubro de 2012.

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

BAZIN, André. **Lettre de Sibérie**. In: France Observateur 443 (30 October 1958) reprinted in *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958), textes réunis et préfacés par Jean Narboni*. Paris: Éditions de l’Étoile, p. 179-81, 1983.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DARIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico**. São Paulo: Azougue Editorial, 2004.

ENTLER, Ronaldo. **Memórias fixadas, sentido itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker**. In: FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, n.º 19 - 1.º semestre de 2008.

GUZMÁN, Patrício. **O que devo a Chris Marker**. Em catálogo da mostra Chris Marker, Instituto Moreira Salles. 2012. Disponível em <http://ims.uol.com.br/Programacao/D1080> - Acesso em: 23 de outubro de 2012

KOIDE, Emi. **Por um outro cinema – Jogo da memória em Chris Marker**. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia/ USP, sob orientação da Profa. Dra. Iray Carone. São Paulo: 2011.

LEITE, Lúcia C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 7ª edição, 1994.

LEONEL, Nicolau B. A. **Chris Marker e as barricadas da memória: Comentários em torno de *Le fond de l’air est rouge***. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais/ USP, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr. São Paulo, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Filme-Ensaio**. Revista Intermédias, ano 2, n. 5, 2006. Disponível em http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

RACINE, Jean. **Bajazet**, 1672.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

SIQUEIRA, Marília R. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. 2006.

VANOYE, Francis e GOLIOT- LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

ANEXOS (FICHAS TÉCNICAS)

CARTAS da Sibéria (Lettre de Sibérie). Direção: Chris Marker. Produção: Argos Films e Procinex. 62 min. França: 1957.

SEM sol (Sans soleil). Direção: Chris Marker. Produção: Argos Filmes. 100 min. França: 1983

GATOS empoleirados (Les chats perchés). Direção: Chris Marker. Produção: Films du Jeudi e Laurence Braunberger. 57 min. França: 2004