

Voz *over* e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da *Nouvelle Vague*

Luíza Beatriz A. M. Alvim*

Resumo: Analisamos documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da *Nouvelle Vague* com predominância de dois elementos, voz *over* e música preexistente, especialmente *Carta da Sibéria* (Marker, 1958) e *Elsa la Rose* (Varda, 1965), investigando a relação entre esses dois elementos e com as imagens. Nesses filmes, a voz *over* é signo de modernidade e a música preexistente faz parte de uma colagem musical, sendo que ambos os elementos sonoros se relacionam muitas vezes de modo irônico com as imagens.

Palavras-chave: filme-ensaio; música; voz *over*; Chris Marker; Agnès Varda.

Resumen: Analizamos documentales ensayísticos de Chris Marker y Agnès Varda de la época de la *Nouvelle Vague* con predominio de la voz en *off* y uso de música preexistente, especialmente *Carta desde Siberia* (Marker, 1958) y *Elsa la Rose* (Varda, 1965), investigando la relación de esos elementos entre sí y con las imágenes. En dichas películas, la voz en *off* es signo de modernidad y la música preexistente forma parte de un *collage* musical. Ambos elementos sonoros se relacionan muchas veces de modo irónico con las imágenes.

Palabras clave: filme-ensayo; música; voz en *off*; Chris Marker; Agnès Varda.

Abstract: I analyze documentaries by Chris Marker and Agnès Varda from the *Nouvelle Vague* period in which there is a predominance of voice over and preexisting music, especially *Letter from Siberia* (Marker, 1958), and *Elsa la Rose* (Varda, 1965). In these films I investigate the relationship between those elements and relations with the images. In these films, the voice over is a sign of modernity and the preexisting music is part of a musical collage. Both sound elements relate often ironically to the images.

Keywords: essay film; music; voice over; Chris Marker; Agnès Varda.

Résumé : Nous analysons des essais documentaires de Chris Marker et d'Agnès Varda de l'époque de la *Nouvelle Vague* avec prédominance de la voix *off* et l'utilisation de musique préexistante, spécialement *Lettre de Sibérie* (Marker, 1958) et *Elsa la Rose* (Varda, 1965), dans lesquels nous considérons le rapport entre ces éléments et celui entre eux et les images. Dans ces films-là, la voix *off* est un signe de modernité et la musique préexistante fait partie d'un collage musical. Ces éléments sonores ont un rapport souvent ironique avec les images.

Mots-clés : film-essai ; musique ; voix *off* ; Chris Marker ; Agnès Varda.

* Pós-doutoranda. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. 20021-290, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Submissão do artigo: 20 de maio de 2018. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2018.

Introdução

A voz *over* foi constantemente associada a cine-jornais e a documentários tradicionais clássicos no modo expositivo identificado por Bill Nichols (2005), a chamada “voz de Deus”, indicativa de autoridade, ubiqüidade e saber, geralmente masculina. Nesses filmes, a imagem era “o referente do discurso, o vetor do real” (Breschand, 2004:14, tradução nossa como as demais citações) cuja melhor leitura era facilitada pelas palavras da voz *over*. Na ficção, a voz *over* foi bastante utilizada em filmes do gênero *noir* ou em procedimentos igualmente clássicos de *flashback*.

Porém, a partir do final dos anos 40, em vários documentários, especialmente na França, a voz *over* se torna signo de modernidade, ela “toma distância em relação às imagens” (Breschand, 2004:16), por vezes propondo uma compreensão delas por um viés muito particular. Alain Resnais foi um cineasta que começou sua carreira com diversos documentários nos anos 1940 com tais características. Outro exemplo francês significativo dessa época é *Le sang des bêtes* (1948), de Georges Franju, documentário sobre abatedouros com o dueto de voz *over* de Nicole Ladmiral (sendo essa presença da voz feminina algo relativamente incomum na época) e Georges Hubert.

Não é por acaso que a voz *over* vai ser um elemento essencial do “filme-ensaio” e Weinrichter (2007) chega mesmo a afirmar que o cinema ensaio corresponderia a uma *voice story*. Numa tentativa de definição de filme-ensaio, Consuelo Lins (2009) observa que é uma “forma híbrida sem regras nem definições possíveis, mas com o traço específico de misturar experiência do mundo, de vida e de si” (Lins, 2009: 34). Nora Alter (2006) também salienta que o filme-ensaio é frequentemente auto-reflexivo, fazendo a sua própria crítica cinematográfica.¹

Tais características podem ser transmitidas por uma voz *over* em primeira ou terceira pessoa, assim como por diversas vozes (tanto em sentido estrito quanto amplo do termo “voz”), tal qual nos exemplos já citados e nos que analisaremos nesse artigo. Lupton (2011:159) considera que a voz *over* do

1. Há muitos estudos dedicados ao cinema ensaio e caberiam aqui várias definições. Não é nossa intenção fazer aqui uma discussão sobre o conceito da categoria, já bastante desenvolvida por vários autores, como podemos ver nas coletâneas de Weinrichter (2007) e de Alter e Corrigan (2017). Tomamos essas definições de Consuelo Lins e Nora Alter pelo destaque à ideia do experimentar de uma vivência e da auto-reflexividade, que serão importantes nas análises que se seguem. Aliás, um dos primeiros a usar a palavra “ensaio” em relação ao cinema foi André Bazin (1998) num texto justamente sobre *Carta da Sibéria* de Chris Marker, em que destaca a importância dos elementos sonoros (o texto foi publicado inicialmente em 1958 em *France Observateur*). Bazin (1998: 258) considera esse filme como “um ensaio em forma de reportagem cinematográfica” ou “um ensaio documentado pelo filme”.

filme-ensaio é heteroglóssica², substituindo a “voz de Deus” do documentário tradicional pelas personas que destilam o comentário *over* e que podem ser múltiplas ou se multiplicarem ao imputarem o que dizem a terceiros (cartas, citações, conversas lembradas etc), enfatizando a ambiguidade ontológica do seu status e os desacordos nelas presentes.

Por outro lado, peças musicais preexistentes foram empregadas com frequência em tais documentários tanto com o fim de barateamento dos custos, quanto funcionando como elementos evocativos de determinados significados a serem adicionados a uma verdadeira “colagem sonora”. Procedimento característico do Cubismo e de outros movimentos artísticos do século XX, a colagem está enraizada no ato da montagem cinematográfica, em especial, aquela que junta materiais heterogêneos e *found footage* (Blümlinger, 2013:21). Nesse sentido, o diretor francês Chris Marker gostava mais de se definir como um *bricoleur* – palavra francesa de difícil tradução e que corresponde a alguém que faz trabalhos manuais em casa, muitas vezes consertando coisas – do que como um cineasta (Vossen, 2016). Além das semelhanças das palavras “bricolagem” e “colagem”, o *bricoleur* lança mão, efetivamente, de procedimentos de cortar e colar.

Vamos, neste artigo, privilegiar a análise dos elementos sonoros da voz *over* e da música preexistente em documentários do tipo ensaístico de dois cineastas da “Margem Esquerda” da *Nouvelle Vague* francesa, o já citado Chris Marker e Agnès Varda, especialmente os filmes *Carta da Sibéria* (Marker, 1958, 62 min) e *Elsa la Rose* (Varda, 1965, 20 min). Sua escolha se deve justamente à presença marcante dos dois elementos sonoros e porque pretendemos nos restringir ao período da *Nouvelle Vague* do final dos anos 50 e início dos anos 60.³

Como considera McMahon (2015) em relação a Marker, a banda sonora dos seus filmes, em especial a música e o comentário *over*, não são simples complementos à imagem, mas sim, seus pré-requisitos. Também a respeito dos filmes de Marker, Bazin (1998: 259) emprega o termo “montagem horizontal” em oposição à montagem tradicional, já que, neles, a imagem não remeteria à que a precede e ao que sucede, mas sim lateralmente, àquilo que é dito. Apesar de considerarmos o termo “horizontal” inadequado, ou, no mínimo, confuso - levando-se em conta os conceitos de Michel Chion (2011), a imagem está sempre em relação com o sonoro, num contrato audiovisual;

2. Embora a referência ao conceito de heteroglossia de Mikhail Bakhtin seja implícita, Lupton não cita o autor diretamente em seu artigo.

3. O limite temporal final do período da *Nouvelle Vague* é discutível e varia com os autores. O ano de 1965 já estaria fora segundo algumas definições (Alvim, 2017), mas optamos por considerá-lo.

Chion (2011) também observa que, em certo sentido, é possível comparar de forma metafórica a relação entre imagem e som à verticalidade da harmonia na música –, essa observação de Bazin destaca a importância do sonoro (no caso, do texto *over*) na montagem do filme.

Uma categoria que muitas vezes está presente no filme-ensaio é a de cinema de arquivo. Nos filmes-ensaio de Marker e Varda, não só a imagem, como também a música preexistente funciona como objeto de compilação e citação, podendo ser considerada como um arquivo sonoro, elemento de uma reciclagem exógena – segundo a classificação feita por Nicole Brenez (2002) para a prática de reemprego – citável, transportado de um contexto a outro, como na colagem modernista e nas práticas de *found footage* no cinema. Justamente, André Vasconcelos (2017) nomeia tais elementos sonoros reempregados como “sons *found footage*”.

É curioso, como observam Alter (2012) e Vasconcelos (2017), que, em geral, os estudos cinematográficos sobre a forma ensaio e sobre imagens de arquivo se concentram apenas na parte visual dos filmes e não em sua banda sonora – e particularmente não sobre o elemento musical –, ao passo em que a música “é uma das forças mais importantes e determinantes nesse tipo de filme, já que estrutura a montagem, dá forma ao significado, estabelece o tom e encoraja voos da imaginação.”⁴ (Alter, 2012: 25). Parafraseando o famoso estudo de Claudia Gorbman⁵, Alter (2012) observa que a trilha musical é constantemente inaudível para os teóricos. Nisso, a tese de Vasconcelos (2017) é importante pelo panorama geral que faz de um grande *corpus* de filmes-ensaio a partir do som, embora não dê muita ênfase à música preexistente.

É tentando reparar um pouco dessa falta no campo do sonoro-musical no filme-ensaio que vamos nos concentrar no som dos filmes de Marker e Varda aqui estudados, com ênfase especial nas peças musicais preexistentes, em geral não identificadas e não analisadas pelos autores. Vamos nos deter mais no filme de Marker por ser ele de maior duração e, conseqüentemente, conter mais músicas, e também porque privilegiamos, entre as peças musicais preexistentes, aquelas do repertório clássico (erudito, ou melhor, “música de concerto”) como objeto de nossa pesquisa (Alvim, 2017).

4. No original: “music is one of the most important and determining forces in this type of film, for it structures the montage, shapes meaning, establishes tone, and encourages flights of fantasy.”

5. Alter se refere ao livro *Unheard melodies*, em que a tese principal de Claudia Gorbman é a inaudibilidade consciente da maior parte da música do cinema clássico narrativo.

1. Chris Marker: o escritor multimídia

Para Chris Marker (pseudônimo de Christian Bouche-Villeneuve), a literatura foi uma de suas origens artísticas, tendo ele escrito romances e se dedicado, entre 1954 e 1958, a fazer guias de viagem fora dos padrões, a coleção *Petite Planète* da editora Seuil⁶, com o objetivo, o “desejo de ver e mostrar o mundo de ângulos inesperados” (Lupton, 2005: 40) e fazendo uma “nova aliança entre texto e imagem”, em que a fotografia é complemento simbiótico e indispensável do texto. Vários de seus documentários podem ser considerados travelogues, como já o primeiro filme, *Olympia 52* (realizado em Helsinki, durante os Jogos Olímpicos de 1952), sendo alguns bastante inusitados, como *Carta da Sibéria* (1958) e *Se eu tivesse quatro dromedários* (1966), além daqueles feitos na China (*Dimanche à Pékin*), em Israel (*Description d'un combat*, 1960), em Cuba (*Cuba sí*, 1961) e no Japão (*O mistério Koumiko*, 1965, e *Sans Soleil*, 1983).

Marker pode ser entendido como um verdadeiro “escritor multimídia”, tal como no título do catálogo de uma mostra dedicada ao cineasta. Seus filmes tinham não só imagens em movimento, como fotografias (caso de *Se eu tivesse quatro dromedários* e do conhecido filme de ficção *La jetée*) e Marker posteriormente utilizou as novas tecnologias que surgiam, como o vídeo. Seus comentários *over*, que foram publicados com o título *Commentaires*, tornam clara a sua relação com a arte literária – *Carta da Sibéria* começa de maneira epistolar (gênero bastante presente na literatura): “*Je vous écris d'un pays lointain*”⁷ – e tinham um estilo bem característico (com enumerações, jogos de palavras, associações curiosas etc), perceptível mesmo em filmes de outros diretores para quem escreveu ou colaborou, caso de *Noite e neblina* (1953), filme em que recebeu o crédito de co-diretor, junto com Alain Resnais⁸ (Lupton, 2005).

Quanto à música em seus filmes, seja ela original ou preexistente, relaciona-se intimamente com as imagens ou conjura significados adicionais. No caso de *Olympia 52*, a música de Sergei Prokofiev proveniente da sequência da “Batalha do gelo” do filme *Alexandre Nevsky*⁹ (Sergei Eisenstein, 1938)

6. Disponível em www.chrismarker.ch/1952-1966-annes-de-voyage.html. Acesso em 23 nov. 2016.

7. “Eu vos escrevo de um país distante”, frase que pouco depois é repetida com uma variação, “*Je vous écris du bout du monde*”, esta retirada de um livro de Henri Michaux.

8. Lupton (2005) observa que Jean Cayrol, sobrevivente dos campos e responsável pelo comentário *over* do filme, recebeu a colaboração de Marker. Percebemos a retórica do cineasta pela enumeração de “estilos” das torres de vigilância dos campos. Marker faz enumerações semelhantes em *Olympia 52*.

9. Prokofiev escreveu a música para o filme de Eisenstein, mas depois a organizou em forma de cantata e é nesta forma que a música passou a ser executada em salas de concerto.

traz um significado de “batalha”¹⁰ à sequência da corrida de longa-distância em que está presente (uma batalha que se torna ainda mais digna de nota dado o clima de Guerra Fria dessas olimpíadas, evidenciado por Marker em seu filme), vencida pelo corredor tcheco Zatopek, do bloco comunista.

Por muito tempo, Marker renegou essa primeira experiência cinematográfica, embora, nela, possa-se notar muitas características de sua obra em geral, como as enumerações já mencionadas e o estilo por vezes irônico, por vezes compassivo em relação a seus personagens, de seu comentário *over*, numa “capacidade de fundir análise política séria com uma alegre digressão imaginativa”¹¹ (Lupton, 2005: 31).

Nesse filme, identificamos também como música preexistente o quinto movimento do *Concerto para orquestra* de Bela Bartok, presente na fase de preparação para as competições e imagens da cidade de Helsinki. No entanto, de maneira geral, esse repertório clássico preexistente não foi muito frequente na obra de Marker das décadas de 50 e 60 (Alvim, 2017). Em *Carta da Sibéria*, embora não seja predominante, ajuda a conjurar a imagem da Rússia, ou, pelo menos, contribui para a construção da Sibéria imaginada e montada no documentário.

1.1 A Sibéria imaginada, vista e remontada

O interesse de Chris Marker pela Rússia é digno de nota. Há uma coincidência (talvez não tão coincidente) na vida pessoal do cineasta: a mãe de sua filha de adoção (não é uma filha adotiva, já que o processo nunca foi oficial) Maroussia Vossen era de origem russa e Maroussia chegou a ser batizada na Igreja Ortodoxa. Como ela nos relata sobre Marker:

Ele me falava frequentemente dos russos, num tom meio de brincadeira, meio sério. Creio mesmo que ele atribuía à Rússia um papel primordial na evolução espiritual do mundo. Estava sempre disponível à escuta da alma eslava de modo sincero. Sem se engajar na religião ortodoxa, nutria uma verdadeira paixão pelos cantos litúrgicos e pelos ícones¹². (Vossen, 2016: 31).

Em 1967, Marker criou o coletivo SLON (Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles), sendo *slon* uma palavra russa que significa “elefante”, tendo também feito filmes em homenagem aos cineastas Alexander Medved-

10. No filme de Eisenstein, cuja história se passa no século XIII, a “batalha no gelo” se dá entre os russos e os cavaleiros teutônicos.

11. “*capacity to fuse serious political analysis with lighthearted imaginative digression.*”

12. “*Il me parlait souvent des Russes, sur un ton mi-amusé, mi-sérieux. Je crois vraiment qu’il accordait à la Russie un rôle primordial dans l’évolution spirituelle du monde. Il était sincèrement à l’écoute de l’âme slave. Sans être engagé dans l’orthodoxie, il vouait une véritable passion aux chants liturgiques et aux icônes.*”

kine e Andrei Tarkovski. Quanto à sua relação com a música russa, além das que ouvimos em *Carta da Sibéria*, o ciclo de canções de Mussorgski dá o título de seu filme *Sans soleil*, estando nele presente.

Em *Carta da Sibéria* (1958), grande parte da música foi composta originalmente por Pierre Barbaud, mas, mesmo dentro dessas composições originais, várias são canções entoadas em russo por Ella Timourkhan, além de ser a Sibéria evocada pelo canto coral feminino *a cappella* como música extradiegética no início do filme¹³, por cantos tradicionais coletivos diegéticos na sua segunda metade e por uma gravação de ópera tradicional da região ao final. Mas há também a utilização de músicas preexistentes de Sergei Prokofiev (a *Sinfonia n.6* e o *Concerto para piano n.3*) e de Dmitri Schostakovitch (a *Quinta Sinfonia*), que, de certa forma, reforçam essa “alma russa” em busca da qual Marker se dirige, embora muitas vezes seja difícil distinguir essas peças da música original de Barbaud. Também são referências à União Soviética, tendo sido os dois compositores ativos durante o regime.

O comentário *over* de Marker é lido por Georges Rouquier na versão original francesa, sendo marcado pela ironia, como se Rouquier “sorrisse ao ler seu texto” (Barnier, 2008: 199). Em alguns momentos, a paródia se impõe, como na falsa publicidade sobre a rena (animal bastante presente na Sibéria), que entra no meio do documentário. Rouquier dá lugar a uma “voz feminina jovem, segura de si, [...] e que] corresponde exatamente ao timbre e às entonações de vozes francesas publicitárias dos anos 1950.”¹⁴ (Barnier, 2008: 199). Para Barnier (2008), além da ironia e da paródia, essas rupturas provocadas pela passagem de uma voz à outra causam no espectador indagações frequentes a respeito do estatuto daquilo que está assistindo.

A característica da ironia também está presente no uso da música do filme. Por exemplo, McMahon (2015) observa que o compositor Pierre Barbaud empregou muitas vezes a técnica convencional hollywoodiana do *mickeymousing* e o paralelismo de significados transmitidos por imagem e som, fazendo graça de si mesmo. É o caso das várias sequências em que vemos animais, como uma rena, uma raposa e um urso, cada um deles tendo direito a uma canção em russo, além da animação sobre o mamute. Nesta última, em sua segunda parte, quando o narrador comenta as irônicas boas relações entre o mamute e a Igreja, com partes de ossos de mamutes tendo sido atribuídas a santos ao longo da História, a música de Barbaud faz a citação do *Lied*¹⁵ *O Corvo* (parte

13. Esse mesmo canto, perdendo a sua função referencial relativa à Sibéria, é ouvido novamente na obra de Marker no início de *Le joli mai* (1965).

14. “voix de la jeune femme, sûre d’elle, [...] correspond exactement au timbre et aux intonations des voix publicitaires françaises des années 1950”. A voz é de Catherine Le Couey.

15. Gênero de canção alemã, bastante desenvolvido durante o período romântico, tendo sido Schubert um de seus expoentes.

do ciclo *Winterreise*) de Schubert, porém, numa forma musical próxima a um coral luterano, resvalando associações religiosas.

Um certo *mickeymousing* ocorre na primeira incursão do segundo movimento, *Tema com variações*, do *Concerto para piano n.3* de Prokofiev (tabela 1). Começamos a ouvir o tema logo após a publicidade da rena. Então, junto com as notas espaçadas da orquestra e do flautim de Prokofiev, vemos as renas andando, uma atrás da outra, com suas passadas quase coincidentes com o *Andantino* do tema, andamento musical que se refere ao caminhar.

Tabela 1. partes do 2o movimento do *Concerto para piano n.3* de Prokofiev em *Carta da Sibéria*.

Extrato	Tempo	Parte do 2o movimento do concerto para piano n.3 de Prokofiev	
			No filme
1	22'03"-22'56"	Tema	As renas andando. Cenas da vida na aldeia do povo Evenki.
	22'56"-23'52"	variação I	Cenas da vida na aldeia em meio às renas.
	23'53 - 24'46"	variação II	O urso Ushatik
2	26'57"-27'28"	Início da variação III	A primeira da série de imagens da cidade Yakutsk.
3	28'49"-29'21"	Final da variação III	Cenas da cidade Yakutsk
	29'22"-31'34"	Variação IV	O inverno. A escuridão. A caça de animais.
	31'35"-32'36"	Variação V	As dragadoras de terra (busca de ouro). Os bombeiros.
	32'36"-33'24"	retorno ao Tema	O transporte por avião.

A apresentação do tema pela orquestra termina com a observação do narrador sobre o assentamento do povo Evenki, criadores de renas e antes adeptos do nomadismo. Na primeira variação, apresentada inicialmente pelo piano solista e, depois, novamente pelo flautim e a orquestra com acompanhamento do piano no mesmo andamento, vemos ainda a vida da aldeia em meio às renas, enquanto o narrador comenta o fato de que as crianças vão para a escola e não têm se dedicado mais à caça de ursos. Na variação seguinte, com o contrastante andamento *Allegro* nos movimentos escalares do piano, vemos o urso Ushatik. A imagem do animal selvagem junto com o andamento rápido e o tema executado pelos trompetes poderia indicar um momento de perigo, mas o que vemos, reforçado de modo cômico pelo comentário, é que o urso se tornou doméstico, um “membro da família”.

Marker fragmenta o segundo movimento do concerto de Prokofiev e, tal qual muitos usos de música comuns em filmes de Jean-Luc Godard, emprega

os diversos extratos de maneira sequencial. Porém, diferentemente do procedimento de Godard, os três extratos principais, como vistos na tabela 1, são menos pulverizados e cada um corresponde a uma ou mais variações inteiras da música de Prokofiev, sendo entremeados com outras músicas (como o tributo a Yves Montand¹⁶, supostamente transmitido por alto-falantes da cidade entre o primeiro e o segundo extrato, além das variações de trilhas sonoras em torno das mesmas imagens, entre o segundo e o terceiro) e com inclusão de ruídos (por exemplo, as explosões em busca de ouro, no final da variação IV).

Cada variação, com sua característica particular, corrobora muitas vezes aspectos da imagem, num paralelismo audiovisual, como já vimos em descrições anteriores. Por exemplo, o clima fantasmagórico da variação IV, *Andante meditativo*, com as terças descendentes e cromáticas do piano em andamento relativamente lento, combina com o quê sobrenatural das imagens da imensidão do inverno siberiano e o caráter “meditativo” da variação, com a assustadora escuridão, presente ali meses ao ano. As explosões em busca do ouro nas terras siberianas marcam o fim dessa variação e a passagem para a variação V, que, com seu andamento rápido e galopante, *Allegro giusto*, também combina com as ações aceleradas das máquinas dragadoras e dos bombeiros apagando os incêndios das florestas.

McMahon (2015) afirma que, nesse filme em especial, Marker tinha a intenção de criticar a pretensa objetividade exaltada pelo cinema direto americano por meio de suas justaposições irônicas de trilha musical, imagem e narração, fazendo, muitas vezes, comentários reflexivos sobre o modo artificial de construção do documentário, o que é particularmente marcante na sequência de quatro repetições de imagens da cidade Yakutski com diferentes trilhas sonoras (entendendo-se, aí, trilha sonora como o todo de música, ruído e falas).

Justamente, na primeira vez em que vemos as imagens – homens cavando as ruas de terra, um ônibus cruzando um carro de luxo e homens trabalhando no nivelamento das ruas –, ouvimos o início da variação III, *Allegro moderato*, com o piano sincopado e estilo jazzístico, que, ao longo da história da música no cinema tem sido associado à “cidade grande”. Por si só, é um comentário irônico às pretensões da associação soviética responsável por parte do custeio do filme de que Marker mostrasse o “progresso” chegando às regiões mais afastadas do país. Mesmo que o comentário se refira à “energia e entusiasmos inegáveis” daqueles trabalhadores, ele se pergunta “a quem tais imagens agradariam, já que é bem sabido que só conseguiríamos tratar a URSS em termos de inferno ou de paraíso”¹⁷.

16. Música de B. Mokrousov, letra de I. Khelemeski, cantada por Marc Bernès.

17. “Un travail, une énergie et un enthousiasme indéniables [...] - en enregistrant aussi objectivement que possible ces images de la capitale yakoute, je me demandais franchement à

Marker faz, então, três variações mudando a trilha sonora (tanto a música quanto o comentário *over*) sobre as mesmas imagens, numa espécie de “efeito Kuleshov” para indicar os poderes do sonoro e não da montagem visual do efeito Kuleshov original (tabela 2). Cada trilha sonora confere um significado distinto às mesmas imagens, como também podemos entender no conceito de “valor acrescentado” de Michel Chion (2011). É também em relação a essa sequência que André Bazin (1998: 259) afirmou ter sido a montagem feita “do ouvido ao olho”, pois o elemento primordial seria o sonoro e seria a partir dele que o espírito passaria à imagem e não o contrário.

Tabela 2. As três variações da trilha sonora sobre as mesmas imagens.

	Tempo	Música	Comentário <i>over</i>
1ª variação	27'29"-27'53"	Quinta Sinfonia Schostakovich, I, compassos 188 – 201.	A voz do Comunismo
2ª variação	27'59"-28'20"	Quinta Sinfonia Schostakovich, I, compassos 122 – 130	A voz do Anti-Comunismo
3ª variação	28'24"-28'49"	Apenas ruídos ambientes	Uma suposta voz neutra

Assim, na primeira variação dessa sequência de imagens, ouvimos, no lugar do concerto de Prokofiev, uma parte bastante vibrante e marcial do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich¹⁸ (a partir do início da seção 27, *Poco sostenuto*), ao som de trompetes e caixas claras. Junto com ela, um comentário igualmente vibrante e positivo, salientando o progresso e a felicidade dos trabalhadores. Esta seria a versão do regime soviético, a voz do Comunismo.

Yakutski, capital da República Socialista de Yakutie, é uma cidade moderna, em que os confortáveis ônibus colocados à disposição da população cruzam sem parar os possantes ZYM, triunfo da indústria automobilística soviética. Na alegre emulação do trabalho socialista, os felizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um pitoresco representante das paragens boreais, esforçam-se para fazer da Yakutie um lugar onde é bom de viver! [Comentário da primeira variação]

Na segunda variação, ouvimos, então, uma parte anterior do mesmo movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich (no final da seção 17), dramática e fúnebre, com linha melódica desenvolvida pelas trompas em região grave,

qui elles feraient plaisir, puisqu'il est bien entendu que l'on ne saurait traiter de l'URSS qu'en termes d'enfer ou de paradis."

18. Agradecemos a Rogério Sobreira por ter identificado a *Quinta Sinfonia* de Schostakovich nesses trechos. Tanto essas peças preexistentes quanto as de Prokofiev não foram identificadas e localizadas em nenhum texto ou artigo que lemos sobre o filme.

sobre um ostinato do piano. O comentário *over*, agora sem a vibração do anterior, salienta a diferença social do carro de luxo dos dirigentes e a miséria dos trabalhadores. Esta segunda variação seria a versão anti-comunista.

Yakutski, de reputação sinistra, é uma cidade sombria, onde, enquanto a população se espreme com dificuldade nos ônibus vermelho-sangue, os poderosos do regime exibem descaradamente o luxo de seus ZYM, aliás, custosos e desconfortáveis. Na postura de escravos, os infelizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um asiático de aspecto inquietante, esforçam-se num trabalho bem simbólico: o nivelamento por baixo! [Comentário da segunda variação]

Na última variação, Marker não usa música, somente sons diegéticos, como que emulando uma suposta objetividade do real, como se a ausência de música garantisse alguma neutralidade. De todo modo, o comentário *over* tem várias marcas de ironia.

Em Yakutski, onde casas modernas avançam pouco a pouco sobre os velhos bairros sombrios, um ônibus, menos lotado que os de Paris na hora do *rush*, cruza um ZYM, excelente carro cuja raridade é reservada aos serviços públicos. Com coragem e tenacidade, e em condições muito duras, os operários soviéticos, entre os quais vemos passar um Yakute acometido de estrabismo, esforçam-se para embelezar sua cidade, que precisa disso... [Comentário da terceira variação]

Logo depois, de volta à continuação da variação III de Prokofiev na trilha sonora, Marker conclui que mesmo a suposta objetividade não seria uma maneira justa de filmar a Sibéria, que mesmo ela deforma a realidade ao se deter num só aspecto, já que a realidade de um lugar é composta de uma diversidade que seu filme não conseguiria apreender. O fato de Marker voltar à trilha musical de Prokofiev após o seu “experimento” é como uma conclusão de que a falta de música não implica em maior objetividade e neutralidade.

É interessante também observar que, nessa sequência, ao fazer as variações em torno das mesmas imagens, Marker faz, no trabalho de montagem de imagens e sons, algo semelhante ao procedimento de tema e variações, base do segundo movimento de Prokofiev e de tantas outras composições musicais.

Outro aspecto importante é que tanto a variação de Marker da “Voz do Comunismo” quanto a do “Anti-comunismo” são construídas com trechos do mesmo movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich e, mais ainda, eles próprios variações do mesmo motivo, originalmente retirado de uma canção folclórica, o que nos leva também à própria ambiguidade dos trechos de Schostakovich em si, que, no filme, fica mascarada pelo sentido dado pela narração.

Com efeito, Schostakovich escreveu a *Quinta Sinfonia* em 1937, após ter recebido muitas críticas do regime de Stalin. A sinfonia seria uma tentativa de reabilitação e, efetivamente, fez bastante sucesso desde sua estreia. Porém,

é muitas vezes difícil dizer, a partir da análise do material musical, até que ponto o compositor estava apenas tentando satisfazer Stalin para garantir sua sobrevivência ou o quanto ele insere sua verve irônica mesmo quando aparentemente não o faz.¹⁹ É importante também lembrar que, mesmo não sendo esse aspecto evocado diretamente no filme de Marker, a Sibéria era o lugar dos campos de trabalhos forçados para onde eram levados os opositores do regime desde a época czarista, tradição que Stalin fez questão de manter na URSS.

Na “variação comunista” de Marker, o tema está na forma de marcha, bem ao gosto de Stalin, mas também podemos observar que as harmonias de Schostakovich podem representar um comentário irônico a esse caráter marcial otimista. Por outro lado, o tema desenvolvido pelas trompas na segunda variação (a do “anti-comunismo”) é mais uma versão do tema original. Se ele nos evoca um sentido de melancolia, é por causa das notas longas e muito graves da trompa e de todos os códigos e clichês musicais cristalizados, com o reforço do conteúdo do comentário *over*.

O segundo movimento do *Concerto n.3 para piano* de Prokofiev não é a primeira peça do compositor no filme. Entre 13min11s e 17min58s, ouvimos o primeiro movimento da *Sinfonia n.6 op.111* de Prokofiev²⁰, do compasso 182 até o 394 aproximadamente. O início se dá após o tiro do caçador, na imagem do avião planando no céu, em paralelo com os lentos acordes da música, que parece também planar. Vemos a chegada dos trabalhadores, e, na mudança de andamento para *Andante molto*, o comentário começa a descrever a construção da usina de energia ali, sem deixar de mostrar os contrastes entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno (a carroça e o caminhão, respectivamente) e ressaltando, de modo auto-reflexivo, que é “a imagem pela qual todos estão esperando”.

A imagens anódinas da grua (um “monstro”, na descrição) e de uma garota fazendo a sinalização para ela, o comentário associa tanto a possibilidade de uma linguagem (o “alfabeto-monstro”) quanto um romance entre a moça e o operador da grua: as imagens estão ali, mas o comentário vai além delas, especulando aproximações e desenvolvimentos inusitados – Nora Alter (2006) vê em momentos como esse uma influência das livres associações do Surrealismo. A seguir, há diversos planos de gruas, que haviam sido descritas

19. Informações e discussões contidas no site <http://keepingscore.org/interactive/pages/shostakovich/inv-folk>. Acesso: 17 jun. 2017.

20. Prokofiev e Schostakovich têm seus nomes nos créditos finais do filme, junto com nomes do restante da equipe, assim como o do próprio Marker, sem hierarquia e indicação das funções. Tal procedimento é habitual nos créditos dos filmes do diretor. Também lemos “Decca LXT 2667”, LP com a gravação da *Sinfonia n.6* de Prokofiev pela Orquestra da Suisse Romande, sob regência de Ernest Ansermet. O LP foi lançado em 1952, cinco anos após a estreia da sinfonia em Leningrado, em 1947.

anteriormente pelo comentário como monstros, dinossauros. Agora, estão só ao som da música de Prokofiev, que combina com esse aspecto mais épico e espetacular (palavra usada no comentário) das imagens das máquinas gigantes.

Então, nas batidas do gongo da música, vemos a força das águas do rio batendo também contra as barreiras. Ao final, o apaziguamento da música nas notas Si repetidas coincide com as águas escoando pelo tanque da barragem. Vemos, portanto, que, nessa sequência, Marker aproveitou alguns pontos de sincronização da imagem com a música.

Mas a Sibéria de Marker, além de todas as aproximações e divagações do comentário, é também uma Rússia construída pela montagem das imagens, assim como da música que as acompanha, como a que ouvimos em sequências da segunda metade do filme e que evoca o Velho Oeste americano. A montagem é um procedimento que, segundo Didi-Huberman (2003), tem justamente essa capacidade de aproximar lugares e tempos impensáveis, produzindo “essa forma que pensa” (Huberman se refere ao cinema como um todo), epíteto que já serviu para o filme-ensaio.

Além das semelhanças que aproximam, de maneira benjaminiana, a Sibéria e o Velho Oeste americano, há também nesse gesto uma crítica sutil de Marker ao momento contemporâneo do final dos anos 50, tanto à política da União Soviética quanto à cultura americana. Como observa Alter (2006: 37), “*Carta da Sibéria* é tanto sobre essa remota região da Eurásia quanto sobre esse novo momento nos Estados Unidos e na França”²¹: o da invasão da cultura consumista americana na França a partir dos anos 50, evidenciada pelo comercial da rena.

2. Varda e a colagem texto-música-imagem

Agnès Varda realizou o primeiro longa-metragem de ficção dos cineastas da *Nouvelle Vague* (considerando suas “margens” direita e esquerda) em 1954, *La Pointe Courte*. Diferentemente dos diretores-críticos-cinéfilos do grupo dos *Cahiers du Cinéma*, Varda não tinha, na época, grandes relações com a arte do cinema e trabalhava como fotógrafa no Théâtre National Populaire. Depois dessa primeira experiência cinematográfica ousada, Varda fez alguns documentários de encomenda, como *O saisons, châteaux* e *Du côté de la côte* (1958).

Mesmo com o caráter “de encomenda”, Gorbman (2012) percebe, já nesses filmes, que as ligações entre as sequências eram muitas vezes feitas por

21. “Letter from Siberia is as much about this remote region of Eurasia as it is about this new moment in the United States and France”.

associações “acrobáticas” do comentário *over*, mostrando-se, aí, uma influência da livre associação surrealista, tal como vimos em *Carta da Sibéria* de Marker. A própria Varda relatou que gostava de encontrar ideias e palavras do comentário na sala de montagem, ou mesmo, de encontrar o próprio filme. “Imagens sugerem palavras, ou então, ao se rabiscar algumas linhas, entortase o sentido e é preciso mudar a montagem. É um jogo, [...] uma partida de ping-pong”²² (Varda, 1994: 16). Para Breschand (2004: 17), Agnès Varda estava entre os cineastas que fundavam seu olhar “na exploração das aparências, aliando à dúvida generalizada uma arte do verbo cuja marca frequentemente é o gracejo”²³, algo que poderíamos associar também aos comentários *over* de Chris Marker, como vimos.

Gorbman (2012) lembra que Varda era em geral diretamente responsável pelo processo de pós-produção dos filmes ou os supervisionava com bastante proximidade, tendo escrito os comentários *over* e mesmo letras de canções, como no documentário *Opéra Mouffe* (1958) e no longa-metragem de ficção *Cleo das 5 às 7* (1962), cunhando o termo *cinécriture* (que lembra a ideia de *caméra-stylo* de Alexandre Astruc).

Com exceção das peças de Mozart prevalentes na trilha musical de *As duas faces da felicidade* (*Le bonheur*, 1965), Varda não privilegiou o repertório clássico entre os usos de música preexistente em seus filmes, embora Orlene Mc Mahon (2014) tenha observado que, ao fazer seu primeiro longa-metragem *La Pointe Courte*, a diretora tivesse pensado em utilizar música barroca²⁴ antes de se voltar ao compositor Pierre Barbaud.

Uma das utilizações de música preexistente do repertório clássico pela diretora está no documentário média-metragem de 1963, *Salut les Cubains*, e é curiosamente, a mesma peça que seu marido Jacques Demy colocara em *Lola* (1961): *L'invitation à la valse*, do compositor romântico alemão Carl Maria von Weber, na versão orquestrada por Hector Berlioz.

A música foi, com efeito, um dos fios condutores na construção do documentário, pois Varda queria mostrar as origens africanas, espanholas e francesas de diversos gêneros cubanos, que são ouvidos ao longo do filme, construído, tal como *Se eu tivesse quatro dromedários* de Marker, a partir de fotos (com exceção da primeira sequência). Nesse panorama, a peça de Weber pode

22. “Des images suggèrent des mots, ou bien, en griffonnant quelques lignes, on oblique le sens et il faut changer le montage. C’est un jeu, [...] une partie de ping-pong.”

23. “dans une exploration des apparences, alliant au doute généralisé un art du verbe dont le mot d’esprit est souvent la marque.”

24. Segundo Mc Mahon (2014), eram peças como *Contrapuncter*, de Buxtehude, *Il combattimento de Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi, e *L’estro armonico*, de Vivaldi, peças listadas num “caderno de música” que a diretora mantinha durante a produção de seus filmes e consultados por Mc Mahon (2014).

parecer um corpo estranho, mas sua evocação é feita a partir do jogo de palavras do texto do comentário (lido por Michel Piccoli e pela própria Varda), num exemplo das relações entre texto, música e imagem: “*Voici pour les joueurs de lotterie et d’invitation à la chance et à la danse*” (Eis aqui os jogadores da loteria e do convite à sorte e à dança”). A valsa de Weber também pode estar relacionada com a referência seguinte do comentário à esposa do antigo ditador cubano, numa associação convencional da valsa clássica com o mundo das elites: “*Avant les bénéfiques de la lotterie allaient à la femme du dictateur*” (Antes, os lucros da loteria iam para a mulher do ditador).

Varda parece ter um gosto musical bastante eclético, como podemos depreender de sua seleção musical para o programa de rádio *Comment l’entendez-vous?* (“Como o senhor o escuta?”) da emissora France Musique, nos anos 1980, em que uma personalidade era chamada a fazer uma seleção musical. No seu programa, Varda incluiu canções de Piaf e Barbara, *rock* do *The Doors* e peças de Gabrieli, Mozart Haydn, Vivaldi e Pierre Barbaud (Takami, 2015). Esse ecletismo é transmitido também à seleção das músicas em seus filmes, algo notável em *Elsa la rose*, que analisaremos a seguir.

2.1. *Elsa la rose*: o retrato por vozes, música e imagens

Elsa la rose foi inicialmente concebido como parte de um díptico sobre o casal de escritores comunistas Elsa Triolet e Louis Aragon (seguindo um procedimento semelhante de obra conjunta adotado pelo próprio casal na coletânea *Oeuvres romanesques croisées*), em que Jacques Demy dirigiria a visão de Elsa sobre a infância de Aragon e Agnès Varda, a visão de Aragon sobre a infância de Elsa. Porém, quando Demy abandonou o projeto, Varda mudou o foco principal da infância de Elsa para o dia em que ela encontrou Louis Aragon pela primeira vez no bar La Coupole (Bénézet, 2014).

É um documentário que inclui um texto *over* de Louis Aragon, falado pelo próprio, além de poemas dele inspirados por Elsa, lidos pelo ator Michel Piccoli. Há também entrevistas com Aragon e Elsa (que, muitas vezes, retruca e questiona as informações e impressões do marido), a reencenação do citado primeiro encontro dela com Aragon, fotos, imagens de pinturas e livros. Quanto à música, temos peças de Constantin Simonovitch²⁵, o *Intermezzo sinfônico in modo classico em si menor* de Modest Mussorgski, peças jazzísticas de William Christopher Handy e as canções *The man I love* (de George

25. Não conseguimos descobrir se é música original.

Gershwin), *Que serais-je sans toi* (1964) e *Nous dormirons ensemble* (1963), as duas últimas de Jean Ferrat sobre poemas do próprio Aragon²⁶.

De modo semelhante às peças musicais soviéticas em *Carta da Sibéria*, é com uma função de referência à origem russa da escritora Elsa Triolet que ouvimos o *Intermezzo* de Mussorgski em *Elsa la rose*. Mussorgski fez parte do chamado “Grupo dos cinco” na segunda metade do século XIX, que pretendia livrar a música da Rússia de influências estrangeiras, embora o *Intermezzo* seja composto em “modo clássico”, ou seja, seguindo regras de formas musicais europeias (está na forma ABA’ de um Scherzo, sendo B um Trio) e é uma peça da juventude do compositor. Curiosamente, no filme, o trecho de Mussorgski está associado tanto à Rússia quanto a franceses.

Os primeiros sons da peça (de trompa, no compasso introdutório à parte A’) estão mixados à música de Simonovitch, constituída por sons eletrônicos, junto com o final da leitura dos versos de Aragon (“*Comme la forme incernable du rire incernable comme un sanglot*” e “*Souvenir sans la mémoire et blessure sans poignard*” da coletânea *Le fou d’Elsa*, “O louco de/por Elsa”, publicada em 1963, pouco antes do filme e cuja capa aparece depois da leitura dos versos²⁷) na voz de Michel Piccoli e sobre planos próximos de Elsa – num deles, ela está com um chapéu que se assemelha aos típicos russos. Depois da interrupção da peça de Mussorgski, em que só ficam a fala *over* da narração de Aragon e os sons eletrônicos, começamos a ouvir novamente o *Intermezzo* (pouco depois do local da interrupção, na parte A’ da peça) enquanto vemos imagens da Rússia da jovem Elsa: Lênin e a revolução.

O comentário *over* de Aragon menciona que ela encontrou um francês (André Triolet, que deu a Elsa seu sobrenome) e que foi com ele ao Tahiti. Vemos, então, fotos de Elsa no Tahiti e a imagem da pintura do francês Henri Rousseau (*O sonho*, pintura que mostra uma mulher nua numa floresta com animais e plantas, cenário comum nos quadros de Rousseau), evocada também pela voz *over* (Elsa a havia colocado na coletânea *Oeuvres romanesques croisées*, em que está o romance *À Tahiti*, citado mais adiante no documentário), junto com a informação de que o pintor jamais estivera num país tropical. Termina, então, a música de Mussorgski.

26. Na caracterização de Weinrichter (2007) do filme-ensaio, o autor frisa o emprego de materiais e recursos heterogêneos como material de arquivo, comentário e entrevistas, criando uma “montagem de proposições”, tal qual Varda faz em *Elsa la rose*, buscando traçar um retrato de Elsa Triolet a partir de diversas fontes.

27. Tradução livre nossa dos versos: “Como a forma inidentificável do riso inidentificável como um soluço” e “Lembrança sem memória e ferida sem punhal”, respectivamente. Há também, no documentário, poemas da coletânea *Les yeux d’Elsa* (Os olhos de Elsa), publicada em 1942.

Varda emprega, aí, o procedimento de associar elementos da imagem e do som (tanto da música quanto da voz *over*), em resposta um ao outro, tal qual havia feito em seus documentários anteriores. Como observa Bénézet (2014: 115), “imagens e palavras [e acrescentamos igualmente a música] são reunidas de modo vertiginoso para imitar as camadas emaranhadas da experiência vivida²⁸”.

É o que acontece também na reencenação do primeiro encontro de Elsa com Aragon no bar La Coupole, no dia 5 de novembro de 1928, como lembrado pela voz *over* de Aragon. Fazendo uma aproximação do passado e do presente, em 1965, a Elsa contemporânea do filme de Varda entra novamente pela porta do café, plano repetido três vezes, a cada vez mais próximo, e marcado pelos sons de Simonovitch. Com o plano de Aragon parado diante de um espelho, segue-se uma das canções de Jean Ferrat com a letra dele e que nos mostra o tamanho do sentimento do poeta em relação ao encontro: “O que seria de mim sem você que veio ao meu encontro” (*Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre*).

Depois que Aragon conta a história de Elsa, evoca novamente o encontro no café. Dessa vez, vemos Elsa e Aragon dando voltas na porta giratória do café e ouvimos a canção de Gershwin “*The man I love*.” A letra, na voz de Billie Holiday, parece se referir, desta vez, ao pensamento de Elsa: *Someday he’ll come along, the man I love* (“Um dia, ele vai vir, o homem que amo”), enquanto Michel Piccoli começa a recitar um dos poemas de Aragon para Elsa.

Conclusão

Diretores entre os mais citados em meio aos que se dedicaram ao filme-ensaio, Chris Marker e Agnès Varda receberam aqui uma análise mais concentrada em dois de seus filmes da época da *Nouvelle Vague*, *Carta da Sibéria* e *Elsa la rose*, respectivamente, e, especialmente, nos elementos sonoros da voz *over* e da música, com ênfase maior nas peças preexistentes que participam de suas colagens sonoras.

A ironia é uma característica marcante do comentário *over* de Marker e, por vezes, mesmo da música ao reproduzir clichês da “música de cinema”, como o *mickeymousing*. Em outros momentos, imagens anódinas de trabalhadores recebem um comentário inesperado sobre suas possíveis vidas particulares e animais são homenageados com canções. Nesse sentido, como observa Alter (2006), a banda sonora até contradiz a imagem, numa colisão de signos e vários níveis de significados.

28. “*images and words are assembled in a vertiginous way to mimic the entangled layers of lived experience*”.

Um desses níveis de significados é a construção de uma suposta alma russa por Marker, presente também com a utilização de peças preexistentes de Prokofiev e Schostakovitch, além de cantos tradicionais e das canções em russo, e que é sujeita a associações impensáveis à primeira vista quando a voz *over* e a música aproximam a Sibéria ao Velho Oeste americano.

O estatuto duvidoso das imagens e a construção do significado dependente da banda sonora é explicitado na famosa e tão citada sequência das mesmas imagens, rerepresentadas com comentários e música diferentes. Curiosamente, a “música diferente” faz parte do mesmo primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovitch. No trabalho de colagem musical de Marker, as peças preexistentes são recortadas e montadas de uma maneira que muitas vezes as confundem com a própria música original de Pierre Barbaud.

Já em *Elsa la rose*, o retrato cinematográfico de Elsa Triolet é construído pelas múltiplas vozes de Aragon, esta desdobrada pelo seu texto *over*, pelos seus poemas lidos por Piccoli e cantados na voz de Jean Ferrat, além da voz da própria Elsa nas entrevistas.

A colagem musical é aqui mais demarcada, embora as diferentes peças sejam mixadas aos sons eletrônicos de Simonovitch. A Rússia, com a evocação das origens de Elsa, está novamente presente, agora pela música de Musorgski. Varda aproveita os significados semânticos das palavras das canções para criar a relação entre texto, música e imagem, especialmente na sequência do encontro de Elsa com Aragon.

Carta da Sibéria e *Elsa la rose* são, portanto, dois exemplos de como a música, além da voz *over* (mais estudada em geral nos textos sobre filmes-ensaio), participa do conjunto de ideias transmitido por esse tipo de filme, especialmente quando se trata de uma colagem de materiais preexistentes.

Referências

- Alter, N. (2006). *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press.
- Alter, N. (2012). Composing in fragments: music in the essay films of Resnais and Godard. *SubStance*, 41(2).
- Alvim, L. (2017). *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Barnier, M. (2008). Chris Marker: le son, une bande à part. In A. Habib & V. Paci (org.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan.

- Bazin, A. (1998). Chris Marker – Lettre de Sibérie. In J. Narboni (org.), *André Bazin: Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck.
- Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, 13(1-2), automne.
- Breschand, J. (2004). La voix là. In C. Ermakoff & P. Morissey (coord.), *Voix off: qui nous parle?* (dossier). *Vertigo*, 26.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- Gorbman, C. (2012). Finding a voice: Varda's early travelogues. *SubStance*, 41(2).
- Lins, C. (2009). O documentário entre a carta e o filme ensaio. In M. D. Mourão & R. Sampaio (org.), *Catálogo Marker bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: CCBB.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion Books.
- Lupton, C. (2011) Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In S. Kramer & T. Tode (org.), *Der Essay film: Ästhetik und aktualität*. Konstanz: UVK.
- Mc Mahon, O. (2014). *Listening to the French New Wave: the film music and composers of postwar French art cinema*. Bern: Peter Lang.
- Mc Mahon, O. (2015). Reinventing the documentary: the early essay film soundtracks of Chris Marker. In H. Rogers (ed.), *Music and sound in documentary film*. New York: Routledge.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Takami, M. (2015). *De la Sonate à Kreutzer (1956) au Trio en mi bémol (1987): la musique comme modèle idéal dans l'oeuvre d'Éric Rohmer*. Paris: Tese de Doutorado, Université Paris VIII.
- Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Vasconcelos, A. L. O. (2017). *Ouvir o cinema contemporâneo: particularidades sonoras no filme-ensaio*. Tese de Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Vossen, M. (2016). *Chris Marker (le livre impossible)*. Paris: Le Tripode.

Weinrichter, A. (2007). Introducción. & Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In A. Weinrichter (org.), *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Filmografía (em ordem cronológica)

Alexandre Nevsky (1938), de Sergei Eisenstein.

Les sang des bêtes (1948), de Georges Franju.

Olympia 52 (1952), de Chris Marker.

La Pointe Courte (1954), de Agnès Varda.

Dimanche à Pekin (1956), de Chris Marker.

O saisons, ô châteaux (1957), de Agnès Varda.

L'Opéra-mouffe (1958), de Agnès Varda.

Du côté de la côte (1958), de Agnès Varda.

Lettre de Sibérie (Carta da Sibéria), 1958), de Chris Marker.

Description d'un combat (1960), de Chris Marker.

¡Cuba Sí! (1961), de Chris Marker.

La Jetée (1962), de Chris Marker.

Cléo de 5 à 7 (1962), de Agnès Varda.

Salut les cubains (1963), de Agnès Varda.

Le joli Mai (1963), de Chris Marker.

Le mystère Koumiko (1965), de Chris Marker.

Elsa la rose (1965), de Agnès Varda.

Le bonheur (As duas faces da felicidade), 1965), de Agnès Varda.

Si j'avais quatre dromadaires (Se eu tivesse quatro dromedários), 1966), de Chris Marker.

Sans soleil (1983), de Chris Marker.