



## **Sujeito-da-câmera X Narrador onisciente: Análise da narrativa no filme *Caché***

Autor(a): Marília Xavier de Lima<sup>1</sup>

Instituição: Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Comunicação Social

### Resumo

Este trabalho consiste na análise da estrutura narrativa do filme francês *Caché* lançado em 2005 e dirigido por Michael Haneke. Para isso, desenvolve-se uma contraposição entre o roteiro hollywoodiano e o roteiro do *Caché*. Além disso, procurou-se entender a construção da narrativa no imaginário do espectador. Por meio desse estudo, pode-se compreender os recursos de narração aplicados no cinema contemporâneo, tanto no que se refere ao cinema clássico como no cinema de arte.

Palavras-chave: audiovisual; cinema; contemporâneo

---

Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>1</sup>Marília Xavier de Lima, sétimo período de graduação na Faculdade de Comunicação Social da UFJF. E-mail para contato: marylxavier@hotmail.com

## Introdução

Este artigo faz uma análise da narrativa e do papel da câmera no filme *Caché*, do diretor austríaco Michael Haneke, lançado em 2005. Esta película apresenta imagens realizadas pela tecnologia do cinema digital. A questão primordial deste trabalho é compreender a forma como a narrativa se estrutura e como ela se constrói no imaginário do espectador. Por meio deste estudo, podemos compreender a estrutura narrativa cinematográfica no contemporâneo. Sua análise permitirá identificar as principais críticas ao modelo clássico hollywoodiano que influência o cinema mundial.

O filme *Caché* é sobre o casal de classe alta Georges – Daniel Auteuil, Anne – Juliette Binoche, e o filho adolescente Pierrot – Lester Makedonsky, que recebem fitas com imagens da frente de sua casa. As gravações foram enviadas por um remetente anônimo. Assim começa um mistério no filme que envolve todos os personagens presentes na trama.

Para compreender a narrativa de *Caché* e traçar pontos distintos com a narrativa clássica hollywoodiana, usaram-se textos do teórico David Bordwell, como *Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos* e *The Way Hollywood Tells It*. Nestes estudos, o autor faz uma análise da estrutura narrativa do cinema norte-americano, com ênfase nas normas de roteiro e decupagem fundadas no início do cinema hollywoodiano e que, ainda hoje, são vigentes no mundo. Além disso, também foram utilizados para compreender a estrutura narrativa, o livro *Cinema 2: Imagem-tempo* do filósofo Giulles Deleuze e o artigo *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica* de André Parente.

Em relação à análise do papel da câmera no filme, usou-se o texto *A Cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, de Fernão Pessoa Ramos, e o artigo *O Sujeito no Interior do Enunciado e as Narrações do Mundo: Problematizando as narrativas Jornalísticas e Imagéticas*, da comunicóloga Ana Paula Penkala.

Não cabe a este trabalho um estudo pontual do filme. O que será importante para análise é a estrutura narrativa e a função da câmera. Para isso, o artigo foi dividido em dois capítulos, sendo o primeiro o estudo da narração no *Caché*, contrapondo-se à narrativa clássica. O segundo capítulo analisou o papel da câmera na construção da narrativa, usando, para isso, o conceito de “sujeito-da-câmera”. Nessa parte, procurou-se também distinguir o narrador, no *Caché*, do narrador onisciente, no cinema clássico hollywoodiano.

Utilizaram-se, ainda, livros sobre a linguagem do cinema como “A Linguagem Cinematográfica”, de Marcel Martin, e “O Discurso Cinematográfico”, de Ismail Xavier. Ambos serviram como base para a análise da imagem, da decupagem e da narrativa, que serão discutidos neste artigo.

### **Análise da estrutura narrativa**

O cinema clássico foi constituído de forma simples e direta. Segundo David Bordwell, no livro intitulado *La narración en el cine de ficción*, o roteiro clássico é baseado na causalidade, ou seja, em ações e efeitos e é formado por três atos: apresentação, desenvolvimento do conflito e conclusão do conflito. Sua narrativa envolve um protagonista como principal agente causal e objeto de identificação do espectador. No artigo *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*, de David Bordwell, o principal agente causal “é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos” (2005, p. 279).

Veremos que, no *Caché*, a narrativa esconde mais do que revela, o espectador se confunde entre a subjetividade e a objetividade do filme. Enquanto que, no filme clássico:

A narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderada autoconsciente. Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente “o que vai acontecer a seguir”) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. (BORDWELL, 2005, p. 285)

Sobre a subjetividade e objetividade no cinema de arte pós-guerra, Gilles Deleuze escreveu em seu livro *Cinema 2: Imagem-Tempo*:

não sabemos mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (2007, p. 16)

Ou seja, no *Caché*, a objetividade – os planos descritivos e narrativos – e a subjetividade – plano-contraplano, ponto-de-vista do personagem – entram em um jogo ambíguo. O espectador desconfia das imagens que vê e passa a ter credibilidade nas cenas feitas pela

câmera misteriosa. Dessa forma, as gravações anônimas impulsionam a construção da narrativa pelo espectador.

No cinema clássico, a narrativa busca esclarecer a história (enunciável), para tal, a narração é ocultada de forma que as cenas do filme sejam nossa principal fonte de informação. Desta maneira a câmera se torna um observador invisível e segundo David Bordwell, “liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história”.

Tal observador invisível do cinema clássico se distingue do narrador de *Caché*. Neste, percebemos a indeterminação do tempo nas cenas gravadas pelo personagem misterioso. Pois, a princípio, assistimos a essas imagens achando que elas fazem parte da estrutura narrativa do filme, como no cinema clássico, em seguida, elas são denunciadas pelos personagens por meio do diálogo e de uma imagem gravada rebobinando (no videocassete quando apertamos a função “RR”).

Nesse momento, entendemos que as imagens também estão sendo assistidas pelos personagens, e então o tempo torna-se indeterminado, pois percebemos que a imagem, antes considerada como o presente, na realidade é o passado. O presente, no caso dessa cena, é representado pelo diálogo – o que também acontece em outras partes do filme.

Através de Deleuze, pensaremos no *Caché* como uma narrativa não-verídica – sem aprofundarmo-nos na questão da imagem-tempo presente nesta narrativa. André Parente, em seu artigo *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*, diz que:

A narrativa não-verídica implica uma multiplicidade que afeta as histórias, os personagens e os narradores. Não se trata de uma história do passado, do presente ou do futuro, visto que ela não é resultado de um ato de fabulação inconsistente. O ato de narração não-verídica reúne, dentro de uma mesma história, o passado o presente e o futuro que, em si mesmos, não são senão fabulações. A história, como o personagem, não pára de bifurcar, passando por presentes contraditórios e passados indiscerníveis. (2005, p. 276)

Fica clara, então, a relação do tempo no *Caché*. Imagens do passado se misturam com o presente do personagem, como na imagem de um menino com o rosto sujo de algo que lembra sangue. Esta cena, além de sua indefinição no que tange à sua enunciação, não informa o espectador sobre seu tempo. Pode ser o presente, como a memória – o que torna a imagem subjetiva – ou um acontecimento passado sendo narrado. Esta imagem também transita entre



o objetivo e o subjetivo. É importante colocar aqui que a confusão entre o real e o imaginário, ou o presente e o passado, o atual e o virtual, “não se produz na cabeça ou no espírito [de alguém], mas, é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza” (DELEUZE, 2007, p. 89).

Outro elemento utilizado para não manipular a fruição do espectador é a ausência de música não-diegética – muito comum nos filmes de Michael Haneke. Em uma narrativa clássica, como um filme de suspense: a colegial loura andando por uma rua deserta, à noite; o espectador ouve a música tensa e já espera que algo vai acontecer à mocinha. A música não-diegética influencia o estado de fruição do espectador.

Mas, para um filme que não apresenta narrativa clássica, nem narratividade verídica e, menos ainda, um narrador onisciente, o espectador é quase empurrado para uma história sem respostas.

No decorrer do filme, percebemos que há vários outros mistérios na narrativa, como o desaparecimento do filho do casal - Pierrot fica fora de casa durante um dia -, a infância de Georges e sua relação com Majid, o relacionamento de Anne com um amigo do casal - que desperta a desconfiança do filho.

Desta forma, compreendemos a ligação do título do filme com a narrativa. A palavra francesa *cachê* significa “escondido”. A história, os personagens e os planos escondem mais do que revelam. A seguir, tratarei do papel da câmera na narrativa: a forma como o plano age na percepção da história pelo espectador, partindo da premissa de que as imagens da câmera misteriosa são os sujeitos do enunciado/sujeitos-da-câmera.

### **Análise da câmera**

O conceito é aplicado, especificamente, ao documentário para tratar das filmagens feitas pelo personagem anônimo. O sujeito-da-câmera vai além de ser aquele que segura a câmera, ele interfere na concepção da imagem e na fruição do espectador. Em seu artigo *A Cicatriz da Tomada: Documentário, Ética e Imagem-Intensa*, Fernão Pessoa Ramos conceitua o termo sujeito-da-câmera da seguinte forma:

O sujeito da câmera não é necessariamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito-da-câmera é

composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (“em seu lançar-se”) através da mediação da câmera. O sujeito-da-câmera não existe em si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. (2005, p 186)

Assim como a hipótese da comunicóloga Ana Paula Penkala, pensou-se, neste estudo, no sujeito-da-câmera, presente em ficções não convencionais, como sujeito do enunciado da narrativa. Ana Paula, em seu artigo *O Sujeito no Interior do Enunciado e as Narrações do Mundo: Problematizando as narrativas Jornalísticas e Imagéticas* coloca os sujeitos do enunciado no cinema como:

estratégias formais usadas no cinema com o objetivo de plantar dentro do filme um narrador que conduz o olhar do espectador pela experiência narrada. O primeiro tipo\*, no entanto, é uma criação assumida pela instância de produção (o/s autor/es) para concretizar essa figurano interior da narrativa, é construído por uma “imitação das marcas típicas dos documentários. (2007, p 9)

Com isso, mais uma vez distinguimos o narrador invisível do narrador de *Caché*, que traça um diálogo com o espectador: o sujeito-da-câmera faz a mediação entre o narrador e o público.

Sendo assim, as imagens que são assistidas pelo espectador e pelos personagens no filme *Caché* se configuram como sujeito-da-câmera/sujeito do enunciado, pois impulsionam a narrativa. Em outro aspecto, a câmera descritiva, que transita entre a objetividade e a subjetividade, apresenta outro sujeito do enunciado à medida que também narra o filme. A princípio, vamos nos concentrar no primeiro sujeito-da-câmera.

O filme caminha de acordo com as imagens nas fitas. A gravação mostra a casa da mãe de Georges e, em seguida, lá está o personagem no local indicado. Isso também acontece em uma fita na qual aparece uma imagem feita dentro de um carro em movimento, depois um corredor de um prédio sendo percorrido; a exibição da fita é interrompida por Georges, mostrando o número de uma porta no corredor. É dessa forma que o protagonista é levado até o apartamento de Majid, um conhecido de infância.

O espectador, passado as primeiras cenas do filme, fica mais atento às imagens, pois elas podem ser tanto uma gravação como o próprio filme. Sendo assim, a fruição do filme torna-se moderada, mas o público continua entretido com a história, deixando-se levar pelo mistério do envio das fitas e buscando, junto com o protagonista, a solução do caso.

Considerando o filme como um imenso mistério, no qual os personagens escondem seus segredos, principalmente o protagonista Georges, percebeu-se que a câmera funciona em determinados momentos como uma câmera escondida (dos personagens), como por exemplo a imagem que abre o filme, um plano geral e parado. Dessa forma, este tipo de câmera fica à mercê dos acontecimentos imprevisíveis, sem interferindo diretamente no evento. Fernão Pessoa Ramos descreve a posição acidental da seguinte maneira:

No olhar acidental, o sujeito-da-câmera está imerso na circunstância qualquer do mundo em seu transcorrer quando o extraordinário subitamente eclode. Esse sujeito não sai em busca da imagem do extraordinário nem se propõe encontrá-la. O extraordinário simplesmente surge em sua frente. [...] A câmera pode captar aquilo que o sujeito não espera. O sujeito-da-câmera pode expressar aquilo que o sujeito que sustenta a câmera não percebe. Independência e imprevisibilidade andam juntas no olhar acidental. (2005, p 204)

Este conceito é aplicado no documentário e no jornalismo televisivo. De qualquer maneira, podemos considerar, dentro da perspectiva do filme, que o sujeito-da-câmera apresenta este tipo de atuação. Na imagem feita à noite de Georges chegando em casa, quem entra no plano é o personagem, uma vez que a câmera está ligada, esperando o acontecimento.

De forma geral, o sujeito-da-câmera interfere o mínimo nestas cenas, ou seja, o plano é geral e parado. Isso permite que o espectador não seja influenciado pela montagem, como acontece na narrativa clássica. No entanto, em alguns momentos a câmera se movimenta em busca da subjetividade, como na cena de um jantar na casa dos Laurent na qual: a campainha toca, Georges abre a porta e não vê ninguém, então, ele vai até a rua e procura por alguma pessoa. A câmera na mão segue o personagem, ele olha para um lado da rua, e a câmera assume seu ponto-de-vista.

Outra cena que exemplifica a não interferência do sujeito-da-câmera é a do suicídio de Majid. Esta câmera corresponde ao outro sujeito do enunciado que também narra. Georges vai até o apartamento de Majid atendendo a seu chamado. Vemos então o personagem Majid de frente para a câmera parada e Georges, de costa para ela. De forma brusca e rápida, Majid saca uma navalha e corta o próprio pescoço. A câmera permanece parada. Georges sai do



plano, como se fugisse da cena. O personagem, inclusive, neste instante, torna-se um *voyeur* da “imagem intensa”<sup>2</sup> representada pela morte.

Essa câmera mostra o distanciamento do sujeito-da-câmera. As imagens filmadas não contêm situações que poderiam constranger o casal, o que ocasiona a agitação em suas vidas é a ideia de que alguém os está espionando; sua intenção é impulsionar a narrativa, e faz isso causando uma perturbação na rotina de Georges.

No fim do filme, há uma cena que mostra um menino sendo levado para um orfanato, na qual o plano está distante, com a câmera dentro de um celeiro. Este plano pode ser considerado o ponto-de-vista de Georges - pensando nesta imagem como seu sonho -, pois a cena anterior é a do protagonista indo dormir, depois de ter tomado alguns comprimidos. Ele assistiu, distante e escondido, à saída de Majid de sua casa.

Georges apresenta o mesmo posicionamento em relação ao comentário do filho de Majid no fim do filme. O jovem questiona a consciência de Georges, que, por sua vez, não se abala com os questionamentos. No entanto, ele sai mais cedo de seu trabalho e vai para casa, onde toma comprimidos para dormir. Isso indica que o encontro com o filho de Majid o incomodou, mas sua atitude é indiferente, ele simplesmente vai para casa dormir e acordar em um novo dia.

Ainda sobre o outro sujeito-da-câmera, há uma cena interessante para ser analisada: Georges está finalizando seu programa, falando diretamente para a câmera do estúdio em que trabalha, mas a mesma câmera que o filma é a que continua filmando na sequência da cena. A câmera da televisão está fechada em Georges e, com o fim do programa, ela abre lentamente. Em seguida, quando as luzes do estúdio se apagam e o programa enfim termina, continuamos vendo a cena pela mesma câmera da televisão. Georges permanece sentado até que uma mulher lhe fala algo, então ele se levanta e anda até o lado direito do estúdio. A câmera acompanha todo este movimento. Com isso, percebemos que as imagens são feitas por alguém dentro do estúdio, e o sujeito-da-câmera se revela enquanto tal.

A importância dessa cena é a relação do personagem com o espectador. Georges fala diretamente para o público, ele olha para a câmera e encerra o programa. A mediação do

---

<sup>2</sup> Fernão Pessoa Ramos “Uma imagem intensa age com força inversamente proporcional à sua constituição proporcional à sua constituição discursiva, tendendo fortemente à transparência na experiência do espectador que a configura. A tomada se abre para que o espectador se lance em sua circunstância intensa” (2005, p 195).



sujeito-da-câmera se faz de forma diferente das outras cenas, pois o protagonista reconhece a posição da câmera a sua frente, da mesma maneira como o espectador.

## **Conclusão**

Com os aspectos apresentados, percebemos que o filme *Caché* apresenta uma narrativa não-convencional, a qual se diferencia da narrativa clássica em vários aspectos como o narrativo: o narrador não é onisciente, ou seja, não revela todas as questões do filme e nem participa diretamente da narrativa através da montagem convencional hollywoodiana, como o encadeamento de planos descritivos e subjetivos.

A decupagem também se distingue da usada no cinema clássico em algumas cenas, como a visita de Georges ao apartamento de Majid pela primeira vez, em que o campo-contracampo não é completo. A imagem de Majid é do ponto-de-vista de Georges, mas a imagem de Georges não é do ponto-de-vista de Majid. Nesta cena o sujeito-da-câmera está posicionado ao lado esquerdo de Georges, quando o ideal para funcionar o campo-contracampo seria colocar a câmera ao lado de Majid (seguindo a regra de não ultrapassar o ângulo de 30 graus, sem quebrar a continuidade da cena).

Por meio dos conceitos de Deleuze, vimos também que a narrativa não é verídica, ou seja, sua relação com o espaço e o tempo é diferente da narrativa verídica (clássica). *Caché* apresenta ambigüidade no que tange ao presente, ao passado e ao futuro. Além disso, na narrativa verídica “sabemos quem somos, quem fala e quem conta, ao passo que, na narrativa não verídica, esta comodidade, que exprime pela identidade = eu (= unidade sintética responsável pela totalidade do mundo) se encontra radicalmente alterada, visto que eu se torna outro”. (PARENTE, 2005, p 261).

O filme também apresenta sujeitos-da-câmera/sujeitos do enunciado que se manifestam de duas maneiras: através das imagens gravadas pela câmera misteriosa, que direcionam a narrativa, causando nos personagens uma reação determinante para o desenrolar do filme; e a outra com a função de descrever as cenas, os personagens, causando uma dramaticidade, ou seja, apresentando um papel mais burocrático da narrativa, sem cair, no entanto, na decupagem clássica.



Com isso, esse uso das imagens em digital se justifica, pois o vídeo possibilitou o recurso de rebobinagem da fita aplicada as cenas da exibição das gravações. Fica clara, então, a estrutura da linguagem cinematográfica no *Caché*, assim como as suas concepções contemporâneas de imagem, pois o filme apresenta a influência do cinema digital (as gravações anônimas foram feitas com uma câmera digital de vídeo) e do documentário.

Desta forma, *Caché* se enquadra em um cinema que vai contra as estruturas narrativas vigentes no mundo. Resta agora esperar a indústria cinematográfica norte-americana abraçar o estilo de Michael Haneke e adaptá-la ao seu modelo clássico, assim como fez com as inovações de linguagem lançadas pelos diretores da *Nouvelle Vague*, como Jean-Luc Godard, e também com o Dogma 95.

O filme norte-americano *O Casamento de Rachel* de Jonathan Demme é o mais recente exemplo deste tipo de pseudo-avanço na linguagem cinematográfica, uma vez que esta película bebeu na estética do Dogma 95 presente no filme *Festa de Família* do diretor dinamarquês Thomas Vinterberg, lançado em 1998, do Dogma 95, mas manteve os padrões clássicos de roteiro.

## Referência

BELLOUR, Raymond. Pensar e contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume I. São Paulo: Senac, 2005. p. 233-252

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Espanha: Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

\_\_\_\_\_. **The way Hollywood tells it**. EUA: University of California, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTIN, Marcel. **Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PARENTE, André. **Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica**. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume I. São Paulo: Senac, 2005.p. 253-279.



PENKALA, Ana Paula. **O sujeito no interior do enunciado e as narrações do mundo: Problematizando as narrativas jornalísticas e imagéticas.** In: Revista eletrônica INTEXTO. N. 17. Porto Alegre: PPGCOM/ UFRGS, 2007. Disponível no site: <<http://www.intexto.ufrgs.br/n17/texto06.html>>.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa.** In: \_\_\_\_\_. **Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II.** São Paulo: Senac, 2005. p. 159-226.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** São Paulo: Paz e Terra S/A, 2005.