
Análise Narratológica e Discursiva do Filme *Samsara* de Ron Fricke e Mark Magidson¹

Ricardo Henrique Almeida DIAS²
Centro Universitário Unifacvest, Lages, SC

RESUMO

Tenho por objetivo neste artigo apresentar uma análise do filme *Samsara* do diretor Ron Fricke e produtor Mark Magidson. Essa análise teve por referenciais a análise de discurso de vertente francesa e os conceitos sobre tempo e narrativa elaborados por Paul Ricoeur. A partir da construção narrativa do filme pude estabelecer leituras possíveis através do encadeamento narrativo das cenas e do estabelecimento de um narrador, que fica oculto no filme. Através da análise pude compreender como os produtores tiveram a intenção de demonstrar aspectos contraditórios da existência humana e sua relação com o ambiente. Seguindo a história pude propor *insights* que ajudaram a compreender a proposta dos diretores para um filme sem falas.

PALAVRAS-CHAVE: Filme documentário; análise de discurso; análise narratológica.

INTRODUÇÃO

Tenho por objetivo neste artigo apresentar uma análise de cunho narratológico e discursivo do filme *Samsara*, dirigido por Ron Fricke e produzido por Mark Magidson. *Samsara* foi lançado em 2011 e possui a característica de não possuir falas, sendo 99 minutos de exposição de imagens de diversas partes do mundo. Tampouco há a presença de um narrador explicando os lugares e as sequências, o que torna o filme relevante para ser pesquisado. O narrador não fala, mas se torna presente na escolha das imagens e, principalmente, nas conexões entre as imagens que os diretores propõem, o que faz com que a audiência construa suas próprias interpretações e atribuições de sentido conforme as sequências vão se desenrolando.

O filme foi produzido em cinco anos em 25 países diferentes, demonstrando várias situações através do prisma do termo sânscrito *samsara*, que significa o ciclo eterno da roda da vida girante. De acordo com as informações contidas no site oficial do

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

² Doutor em Educação pela FE/Unicamp (2015) e bacharel em Comunicação Social pela UFMS (2006). Atualmente é docente do curso de Comunicação Social do Centro Universitário Unifacvest – Lages-SC, Brasil. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Cultura e Comunicação e professor colaborador do programa de pós-graduação em Práticas Transculturais da Unifacvest. E-mail: rhad@mail.com.

filme, esse ciclo sem fim é o ponto de partida dos cineastas, que buscaram a interconexão que percorre nossas vidas.

Ao dispensar o diálogo e o texto descritivo, *Samsara* subverte as nossas expectativas de um documentário tradicional, incentivando as nossas próprias interpretações interiores inspiradas pelas imagens e músicas que contrastam o antigo com o moderno. *Samsara* explora as maravilhas do nosso mundo, do mundano ao milagroso, olhando para os incomensuráveis alcances da espiritualidade do homem e da experiência humana. Nem um documentário tradicional nem um diário de viagem, *Samsara* assume a forma de uma meditação guiada não-verbal. Através de imagens poderosas, o filme ilumina as ligações entre a humanidade e o resto da natureza, mostrando como o nosso ciclo de vida reflete o ritmo do planeta³.

Essas características do filme o tornam relevantes para estudos de recepção, nos quais a audiência tem um papel constitutivo na interpretação e construção de sentidos com relação à obra. Assim, neste estudo escolhi a análise de discurso de vertente francesa para estabelecer sentidos e leituras possíveis para a interpretação do filme. Também levei em conta os estudos sobre a narrativa desenvolvidos por Paul Ricoeur para entender como *Samsara* se constitui em uma narrativa mesmo sem a presença de um narrador nos moldes tradicionais que fala e explica. Em um filme como *Samsara* a obra se torna narrativa através do jogo intersubjetivo entre os produtores do filme, a obra e a audiência.

2. Análise de discurso

A vertente da análise de discurso que me apoio neste trabalho foi desenvolvida na década de 60 na França por Michel Pêcheux e divulgada no Brasil por Eni Orlandi. Nesse referencial a linguagem não é transparente, bem como admite que a relação entre homem, pensamento e mundo não acontece de forma direta e sim mediada. Já a noção de discurso, enquanto efeito de sentidos entre interlocutores, nos favorece condições para compreender essas relações mediadas. Nessa vertente da análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico e parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história, concebendo a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto

³ Disponível em: <<https://www.barakasamsara.com/samsara/about>>.

o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. No caso do filme *Samsara*, a análise que irei propor possui uma materialidade que é histórica, ou seja, da mesma forma que os sentidos podem ser vários, eles não podem ser qualquer um.

A análise de discurso busca compreender os mecanismos que funcionam na construção dos discursos, sendo que alguns desses mecanismos são as condições em que são produzidos os discursos. Para Orlandi (2005), a análise de discurso possibilita o trabalho dos processos de produção da linguagem e não apenas seus produtos. “Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico” (p. 30).

Para Pêcheux (1988), o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe em si mesmo, mas, ao contrário, é determinado pelas posições que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, as expressões e as proposições são produzidas.

Poderíamos resumir essa tese dizendo: as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições (p. 160).

Junto com a noção de condições de produção, recorri também às considerações da análise de discurso referentes ao interdiscurso. Para Orlandi (2005), este é definido como aquilo que fala antes e em outro lugar.

(...) é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada (p. 31).

Sobre a memória discursiva Pêcheux (1999) ressalta que ela não deve ser entendida no sentido diretamente psicologista da memória individual, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas e da memória construída do historiador. O autor considera a memória como estruturação de

materialidade discursiva complexa, entendida em uma dialética da repetição e regularização:

(...) a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os implícitos (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (...) A questão é saber onde residem esses famosos implícitos, que estão ausentes por sua presença na leitura da sequência (...) (p. 52).

Dessa forma, busquei por sentidos implícitos na sequência proposta por Fricke e Magidson em *Samsara*, sendo que a análise de discurso nos proporciona o estabelecimento de leituras possíveis. Assim, busquei por leituras possíveis para o filme, propondo a construção de uma narrativa com base na sequência de imagens. Nessa construção recorri aos estudos de Paul Ricoeur sobre a narrativa para entender as relações entre tempo, narrativa e a percepção humana dessas relações.

3. Narrativa em Paul Ricoeur

A principal tese defendida por Ricoeur é que o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ele estabelece que o tempo só se torna tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo. Em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. “A narrativa lê o tempo e ensina como lê-lo” (1997, p. 22). Para Ricoeur, existe uma unidade funcional entre os vários modos e gêneros narrativos.

Minha hipótese básica a esse respeito é a seguinte: o caráter comum da experiência humana, assinalada, articulada e esclarecida pelo ato de narrar em todas as suas formas, é o seu caráter temporal. Tudo o que se conta acontece no tempo, é enraizado nele, se desenvolve temporalmente, e o que se desenvolve ao longo do tempo pode ser narrado (2000, p. 190).

Reforçando a relação entre narrativa e temporalidade, Ricoeur demonstra que só existe a possibilidade de reconhecimento de todo processo temporal como tal na medida em que se pode narrar, de uma forma ou de outra. Assim, surge uma característica de inteligibilidade inerente ao ato de narrar, na qual Ricoeur vai apontar para a fecundidade da noção da trama. “A trama é o conjunto de combinações mediante as quais os

acontecimentos se transformam em uma história ou – consecutivamente – uma história se extrai a partir de acontecimentos” (idem, p. 192). Ela é mediadora entre o acontecimento e a história, significando que nada é um acontecimento se não contribui para o avanço de uma história.

Um acontecimento não é só uma incidência, algo que acontece, mas uma componente narrativa. Ampliando ainda mais o âmbito da trama, direi que a trama é a unidade inteligível que compõe as circunstâncias, os fins e os meios, as iniciativas e as consequências não desejadas (idem, p. 192).

Um acontecimento deve ser mais que uma ocorrência singular e uma história deve ser mais que uma enumeração de eventos numa ordem serial. Uma história deve organizar os acontecimentos numa totalidade inteligível, de tal sorte que se possa sempre indagar qual é o tema da história.

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Essa conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá à história um ponto final, o qual, por sua vez, fornece o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo. Compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos (1997, p. 105).

Por fim, Ricoeur ressalta que a história não pode ser separada completamente do relato, já que a história não pode se separar da ação que envolve os agentes, fins, circunstâncias, interações e consequências desejadas ou indesejáveis, sendo a trama a unidade narrativa de base que integra esses ingredientes heterogêneos em um todo compreensível.

Assim, a trama nos tem revelado também algo comparável a essa assimilação predicativa: também foi apresentado como um tomar conjuntamente, que integra acontecimentos em uma história, e que compõe, em conjunto, fatores tão heterogêneos como as circunstâncias, os personagens com seus projetos e motivos, as interações que implicam cooperação ou hostilidade, ajuda ou impedimento e, por último, causalidades. Toda trama é essa forma de síntese do heterogêneo (2000, p. 197).

O autor chama de *insight* narrativo a compreensão posto em jogo pela atividade de seguir uma história e defende a tese de que a explicação histórica por leis, causas regulares, funções e estruturas se incorpora a esta compreensão narrativa. Os pressupostos de Ricoeur sobre narrativa e trama como convergência de acontecimentos em uma história, compondo fatores como circunstâncias, personagens com seus projetos e motivos, interações de cooperação ou hostilidade, ajuda ou impedimento e causalidades podem ser férteis para a análise do filme *Samsara*.

4. Análise discursiva e narratológica

No conjunto de cenas antes da entrada do título do filme são mostradas as dançarinas de Tari Legong da Indonésia, passando depois para as cenas do vulcão Kilauea, no Havaí, em erupção, até chegar na icônica máscara mortuária de ouro de Tutancâmon. Esse preâmbulo nos mostra o *leitmotiv* de todo o filme, que sintetiza a experiência dual entre homem e natureza. A Terra em movimento, representada pela erupção vulcânica, e o humano em movimento representado pelas dançarinas. Em meio a essa experiência dualística reside a aspiração do homem pela eternidade, representada pela máscara mortuária do faraó. O vulcão também nos alude aos primórdios da constituição do planeta, já que é resquício da formação da Terra há 4,5 bilhões de anos. A dualidade é reforçada pela tentativa do homem em confundir a sua temporalidade finita em uma temporalidade natural em um quasi-eterno tempo geológico com o uso da máscara mortuária em ouro.

Após a exibição do título do filme, dá-se início a exibição aérea do conjunto de templos de Bagan no Myanmar até chegar ao mosteiro na região himalaiana do Ladakh, no norte da Índia. Lá, monges cuidadosamente preparam uma mandala de areia. Mandalas representam, na cultura indiana, todo o universo. Desse modo, os monges criam a representação simbólica do universo. Depois são mostradas as dançarinas de mil mãos, na China. Elas ainda não dançam, sendo que a primeira dançarina, que é a única em que o rosto é mostrado, fecha os olhos. Após isso, começa uma longa sequência de imagens da natureza, sem a presença humana, mas com indícios da sua presença. Imagens de desertos, os monólitos de Adiyaman na Turquia, o rastro de destruição do furacão Katrina, que passou pelo estado americano da Louisiana em 2005, até chegar na sala de espelhos do Palácio de Versailles. Após a criação do universo e o fechar de

olhos da dançarina, o tempo começa a se transformar em tempo humano gradativamente.

Os espelhos têm um papel simbólico fundamental. Eles representam a tomada de consciência do homem de si mesmo e sua relação com o cosmo. Relação esta que se configura em um conflito, como no caso da destruição causada pelo furacão Katrina. Esse conflito pode ser resolvido com um acordo entre um suposto criador do universo. Por isso é que muitas cenas retratam a religiosidade, como nas cenas dos batismos. O batismo representa essa união entre o humano e o divino em uma tentativa em manter o cosmo funcionando em favor da humanidade. Depois das crianças sendo batizadas são mostradas as esculturas que representam o batismo de Clóvis, o primeiro rei dos Francos que governou entre os séculos V e VI da nossa era. Aqui, além do elemento religioso há o elemento político, já que quando o rei é convertido todo o reino e seus súditos se convertem. Mais tarde os monarcas começaram a ser vistos como representantes de Deus na Terra, responsáveis em manter a ordem no cosmo.

Após o batismo, começa outra longa sequência de imagens de cachoeiras, cânions e geleiras, o que representa o planeta em seu estado puro. Até chegar nos nativos africanos do Vale de Omo, na Etiópia. Os nativos são os últimos representantes da primeira forma de produção de existência humana, que compreende as comunidades de caçadores-coletores. Essas comunidades representam a comunhão harmônica entre seres humanos e a natureza, na qual os impactos do homem no ambiente são mínimos. Com a agricultura e a complexa sociedade industrial e urbana de hoje, que são demonstradas no filme, a forma de produção de existência se complexifica e se torna cada vez mais abstrata e produzida imaginariamente, o que é representada pelo vasto galpão de escritórios. Se antes só se caçava e coletava para subsistência, agora a grande maioria dos seres humanos passa a maior parte do dia comprimida em escritórios ou em linhas de montagem na indústria (representada pelas cenas das fábricas). A forma de produção da existência humana transcende a simples caça e coleta para sobrevivência e passa a se basear em sistemas abstratos e simbólicos complexos, tais como o dinheiro, o consumo sem motivo e a criação de necessidades até então inexistentes. O homem e o robô representam a coisificação do homem e a humanização das coisas. Tal fato traz impactos na consciência humana.

É na performance de Olivier de Sagazan que podemos notar a tessitura da intriga construída. Não mais um caçador-coletor, mas um funcionário qualquer de uma

empresa qualquer em sua mesa com canetas, grampeadores, papéis e telefone. Sua performance ocorre entre duas imagens de uma mulher robô, o que simboliza a transformação do homem em máquina através do seu trabalho mecanizado. Trabalho este que sufoca o ser humano simbolizado na performance de Sagazan com o rosto sendo coberto de argila. Nessa cena, podemos ver uma reação do homem ao ciclo do *samsara*. O terno e gravata sendo rasgados em uma reação do homem à mecanização do trabalho. O fugir-se de si.

Aqui surge uma das marcas do filme que é a digressão. Nas cenas seguintes são demonstrados os modos de vida que levou o ser humano ao sentimento de prisão em si mesmo. Uma das formas de escapar-se de si estão nas diversas formas de entretenimento. Nas cenas seguintes são demonstradas imagens de entretenimento, sendo o momento mais singular a estação de esqui de Dubai.

O ciclo de produtos é representado pela indústria chinesa de ferros de passar, a indústria de carros e a consequente indústria de reciclagem desses produtos e de demolição de carros. O que se faz se destrói. A produção em massa de produtos tecnológicos gera o problema da produção, também em massa, de resíduos que trazem um impacto ambiental ao planeta.

Todo o ciclo de alimentação é demonstrado nas cenas seguintes. A indústria de alimentos com a produção de aves na granja e porcos na Dinamarca e na fábrica de processamento de frangos na China. Até chegar nos supermercados e na rede de restaurantes *fast-food* onde pessoas obesas se alimentam. A consequência disso é demonstrada pelo homem com obesidade mórbida se preparando para uma cirurgia. Aqui o modo de consumo desenfreado leva à produção em massa e industrial de frangos, porcos e laticínios, que são tratados como objetos de consumo.

Não apenas os animais se transformaram em objetos de consumo, mas mesmos as pessoas. Nas cenas seguintes podemos ver uma mulher se preparando para uma cirurgia plástica e as prostitutas da Tailândia que dançam com números pregados em seus biquínis. Até chegar em uma *geisha* japonesa, que chora. Seu choro simboliza a desumanização crescente, o que parece perpetuar o ciclo de *samsara*. Um efeito dominó irreversível.

A jornada contraditória da existência humana é demonstrada também nas formas de moradia. Algumas cenas mostram imagens de favelas por todo o mundo, o que parece retratar também um tipo de aprisionamento social. O ápice da contradição

humana é mostrado no contraste entre a favela de Paraisópolis e um prédio de alto padrão no Morumbi, com suas piscinas em cada varanda. Além do aprisionamento social, há também o aprisionamento em cadeias representado pela prisão de Cebu nas Filipinas. Os detentos dançam enquanto são observados pelas detentas em suas celas. A contradição aqui é simbolizada pela dança, que retrata a liberdade do corpo, mas de dentro de uma penitenciária. Ou seja, a contradição entre a liberdade e o encarceramento.

Na próxima sequência são mostrados caixões em formas pouco usuais. Em um deles, um homem é velado dentro de um caixão em forma de pistola. Em um processo de reconstrução narrativa através da sequência temporal, demonstrando o efeito de causa e efeito, que gera mais causas e mais efeitos, cada cena reconstrói historicamente a seguinte. Após o enterro do homem em um caixão de pistola é mostrado o processo de fabricação de armas em uma indústria nas Filipinas para depois aparecerem os mesmos nativos africanos do começo do filme, só que agora eles estão armados. Ou seja, um suposto estado puro do homem caçador-coletor vivendo em convivência harmônica com o meio ambiente agora é perturbado pelo fato deles estarem armados. Que não fica restrito a essa comunidade, mas mesmo uma família se arma, como vemos na cena do pai e os dois irmãos armados. A belicosidade humana gera o efeito da deformidade física de um combatente americano em um cemitério para enterrar combatentes em Los Angeles. Também gera divisão entre as pessoas, como na cena da zona desmilitarizada da Coreia e no muro da Cisjordânia que divide os territórios palestinos de Israel. A escolha por mostrar a frase: “Eu quero a minha bola de volta!” do muro parece não ser banal, já que poderíamos aludir para “Eu quero a minha liberdade de volta!”. Na fronteira, um carro é farejado por um cachorro que busca por indícios de explosivos.

Depois são mostradas várias imagens religiosas, como os judeus rezando no Muro das Lamentações, os muçulmanos circumambulando a Kaaba em Mecca e imagens da Basílica de São Pedro, no Vaticano. Aqui há indícios do fim do filme, uma vez que, após toda a trama sendo construída através da relação contraditória do homem consigo mesmo e com o cosmo, vendo-se em situações de sofrimentos cujas causas foram criados por ele mesmo, a religião propõe uma salvação da dor causada por essa relação contraditória referente ao tempo. As três religiões abraâmicas monoteístas⁴

⁴ Judaísmo, cristianismo e islamismo.

propõem, após a morte, a salvação da alma com a ida a um eterno paraíso, onde não há mais conflitos. Ou seja, um lugar fora do *samsara*, fora do tempo e da narrativa.

Por fim, voltamos ao mosteiro do Ladakh do começo do filme. Lá, os monges contemplam a mandala. Depois, cuidadosamente, eles a apagam. Reduzem tudo a pó e colocam em um pote. Voltamos agora para a menina da dança das mil mãos do começo do filme. Agora ela abre os olhos e finalmente elas dançam, parecendo que tudo o que aconteceu no filme ocorreu entre o piscar de olhos da dançarina.

Depois são mostradas mais cenas no deserto na Namíbia, nos aludindo para o recomeço de tudo, uma vez que o deserto representa o vazio, mas um vazio que pode ser constitutivo na recriação de novos começos, característica de *samsara*.

5. Considerações finais

Em uma leitura possível do filme *Samsara* pode mostrar a busca da obra em demonstrar as causas e consequências das ações humanas em sua relação com o universo, o meio ambiente e a temporalidade. Pudemos notar a demonstração do efeito borboleta, no qual pequenas ações geram grandes consequências. O *samsara* é representado pelo ciclo de situações que causam mais situações que geram consequências intermináveis. Ao demonstrar esse ciclo os diretores puderam proporcionar a audiência a tomada de consciência sobre assuntos diversos, tais como a transformação do ambiente pelo homem, a produção de alimentos, a indústria do entretenimento, as guerras, as religiões, dentre outros assuntos. A tomada de consciência é relevante quando imaginamos que muitas das relações tratadas no filme ocorrem no imaginário coletivo de forma inconsciente, o que gera os problemas ambientais que a humanidade vem encontrando na modernidade e um prognóstico ruim quando pensamos no aquecimento global e suas consequências.

O referencial teórico da análise de discurso se mostrou adequado para a proposição de leituras possíveis do filme. Os diretores deixaram o filme sem nenhuma fala, o que coloca a audiência na função de construir a história conforme as formações discursivas de cada um. A audiência é instada a procurar por interdiscursos, ou seja, discursos e sentidos já construídos historicamente para estabelecer uma conexão entre as imagens. Em cada uma das formações discursivas poderia haver uma leitura possível. Por isso, as ideias de Paul Ricoeur sobre as relações entre tempo e narrativa se mostraram frutíferas para estabelecer uma história para o conjunto de imagens sem um

narrador tradicional. O narrador, em *Samsara*, só pode ser conhecido quando estabelecemos um encadeamento entre as imagens e as consequências das ações propostas. Com o encadeamento da história também pudemos identificar os diversos pontos contraditórios da existência humana e sua relação, também contraditória, com o ambiente. Essas contradições fazem parte da trama e da intriga da narrativa da experiência humana em seu cosmo.

Ao seguir a história pude estabelecer *insights* narrativos que ajudaram a compreendê-la e propor uma aproximação das motivações de Ron Fricke e Mark Magidson para o filme.

REFERÊNCIAS

- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005.
- _____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo I**. São Paulo: Papyrus, 1997.
- _____. Narratividad, fenomenología y hermenéutica. **Revista Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura**, Barcelona, n. 25, 2000.