

PERSPECTIVAS DA ANÁLISE NARRATIVA NO CINEMA: POR UMA ABORDAGEM DA NARRATIVA NO FILME DOCUMENTÁRIO

Sandra Straccialano Coelho *

Resumo: Documentários são construídos e consumidos segundo convenções narrativas, porém as particularidades narrativas nesse gênero ainda são pouco discutidas. O presente artigo se coloca, assim, na perspectiva de discutir uma base fecunda para uma abordagem narrativa dos documentários a partir da revisão dos principais estudos dedicados às narrativas cinematográficas.

Palavras-chave: cinema, documentário, narrativa cinematográfica.

Resumen: Los documentales se construyen y se consumen según convenciones narrativas; sin embargo, las particularidades narrativas en este género aún no han sido suficientemente discutidas. Este artículo se sitúa, pues, en la perspectiva de encontrar una base fecunda para un abordaje narrativo de los documentales, partiendo de la revisión de los principales estudios dedicados a las narraciones cinematográficas.

Palabras clave: cine, documental, narración cinematográfica.

Abstract: Documentaries are made and consumed by narrative conventions, but the narrative specificities of this genre are still little discussed. This article arises, therefore, the prospect of discussing a fruitful basis for a narrative approach of documentaries by reviewing major studies devoted to film narratives.

Keywords: cinema, documentary, film narrative.

Résumé: Les documentaires sont fabriqués et consommés en fonction de conventions narratives, mais les spécificités narratives dans ce genre sont encore peu explorées. Cet article se place dans la perspective d'évaluer une base fructueuse pour une approche narrative du documentaire à partir de l'examen des principales études consacrées au récit cinématographique.

Mots-clés: cinéma, documentaire, récit cinématographique.

Introdução

No interior dos estudos cinematográficos, uma das principais questões que tem orientado o trabalho de estudiosos filiados às mais diferentes correntes teóricas é a da análise das narrativas fílmicas¹.

* Doutoranda da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Email: sandrixcoelho@gmail.com.

¹ Dentre alguns dos autores que se dedicaram especificamente ao estudo da narrativa cinematográfica, podemos citar David Bordwell (1985), Edward Branigan (1992) e André Gaudreault e François Jost (2009).

Considerando a narrativa como forma discursiva que se caracteriza como “uma cadeia de eventos que ocorrem no tempo e no espaço segundo uma relação de causa-efeito”² (BORDWELL, 1985: 90)³, vários autores têm refletido a respeito da predominância e das particularidades dessa forma no cinema, cuja natureza específica – a da articulação de imagens e sons em uma determinada duração –, tem privilegiado a organização narrativa do discurso fílmico.

Nesse sentido, os autores de *A estética do filme* (AUMONT *et alii.*, 1995) problematizam a relação entre cinema e narração, ao empreenderem um movimento que parte da consideração do surgimento do cinema enquanto técnica de registro, no final do século XIX, para sua consolidação enquanto forma narrativa já nas primeiras décadas do século seguinte. O principal interesse dos autores, a esse respeito, é investigar quais as possíveis razões para o estabelecimento dessa união duradoura entre cinema e narração:

A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos. Se não era necessariamente uma vocação e se, portanto, o encontro do cinema e da narração conserva algo de fortuito, da ordem de um fato da civilização, havia algumas razões para esse encontro. Lembraremos especialmente de três, das quais as duas primeiras se devem à própria matéria da expressão

² *a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space* (traduzido livremente do original).

³ Tendo em vista que a discussão aqui proposta está circunscrita especialmente à consideração das narrativas fílmicas (e, mais especificamente, à discussão destas no âmbito do documentário), se considera suficiente a possibilidade de definição apresentada por Bordwell como ponto de partida para a reflexão. Nesse sentido, ainda que não se ignore a existência de divergências em torno de diferentes definições de narrativa entre estudiosos do tema, não se pretende, ao menos nesse momento, trazer à tona todas as perspectivas presentes nesse amplo debate.

cinematográfica: a imagem figurativa em movimento (AUMONT *et alii.*, 1995: 89).

No que diz respeito a essa espécie de narratividade⁴ “potencial” das imagens figurativas em movimento, os autores chamam a atenção para o fato de que toda figuração implica na representação de um objeto cuja percepção não se limita ao mero reconhecimento, já que convoca o universo social ao qual o objeto representado pertence, levando, necessariamente, à pressuposição de que “se quer dizer algo a propósito desse objeto” (AUMONT *et alii.*, 1995: 90). Ao mesmo tempo, o movimento associado às imagens, ao inscrever os objetos representados em uma determinada temporalidade, oferece-os à transformação, convocando, igualmente, a narratividade.

Além desses dois fatores, vinculados à própria natureza do registro cinematográfico, os autores apontam um importante fato histórico responsável pelo estabelecimento do cinema enquanto arte narrativa: a busca pela legitimação. Nesse sentido, também uma das razões pelas quais o cinema se consolidou enquanto um “contador histórias” foi para ser reconhecido enquanto arte, tendo em vista sua origem como novidade técnica que era exibida para o divertimento popular em feiras e exposições. A partir, então, do estabelecimento da narrativa como forma privilegiada pela qual os filmes têm sido produzidos e consumidos, estabeleceu-se, paralelamente, a necessidade de refletir sobre os principais elementos das

⁴ Por narratividade, entende-se, de modo geral, aquilo que a narratologia estabeleceu como sendo um conjunto de aspectos que seriam comuns a todas as narrativas. Nesse sentido, trata-se de uma propriedade discursiva inerente a todas elas e que permite, por exemplo, que uma mesma história seja narrada (atualizada) em diferentes meios. Como no caso do conceito de narrativa, é importante chamar a atenção para o fato de que a própria definição de narratividade se apresenta de diferentes formas conforme cada autor. A esse respeito, ver *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés (2008), *Tempo e Narrativa* de Ricoeur (1994), *A Dictionary of Narratology* de Prince (1987) e *La Ciência del Texto* de Van Dijk (1997).

narrativas fílmicas, seus principais modos de funcionamento e suas diferentes articulações. Nesse sentido é que André Gardies afirma:

Desde há mais de um século que a maioria das pessoas vai às salas de cinema para seguir histórias. E pagam para isso. O cinema comercial deve essencialmente a sua fortuna, artística e econômica, ao domínio da arte de narrar. É lógico que, na esteira da semiologia, se tenha desenvolvido rapidamente uma abordagem narratológica. Tentar compreender como funcionava a linguagem cinematográfica encontrava frontalmente a outra interrogação, que consiste em compreender como o cinema narra, uma vez que os filmes em que se baseavam as análises eram maioritariamente narrativos. A dificuldade consistia antes em fazer uma distinção entre o que podia advir especificamente do acto de linguagem e o que pertencia especificamente ao acto de narrar. Tal situação era muito análoga à que os teóricos da literatura já conheciam (GARDIES, 2007: 75).

De modo geral, pode-se dizer que duas perspectivas distintas têm prevalecido no domínio dos estudos das narrativas cinematográficas: uma de viés predominantemente estruturalista (da qual faz menção o trecho acima citado), e que tem como principal exemplo a obra desenvolvida por Christian Metz; outra, de viés predominantemente cognitivista, que tem como foco o estudo da narrativa enquanto um modo específico (e privilegiado) pelo qual organizamos e compreendemos as imagens em movimento, e que tem como um de seus principais representantes o teórico norte-americano David Bordwell.

Para além das distinções que se podem estabelecer entre essas duas principais correntes (e que serão mais bem desenvolvidas na próxima seção), existe uma semelhança que se evidencia: a análise quase exclusiva de narrativas fílmicas pertencentes ao chamado cinema de ficção. Se por um lado isso se justifica pela predominância desse gênero na história do cinema (sobretudo em termos quantitativos e de circulação comercial), assim como pela existência de maior tradição crítica e acadêmica de estudos a respeito de narrativas ficcionais, por outro lado revela a carência de estudos

dedicados à análise da narrativa no filme documentário. Nesse sentido, por exemplo, é que ao se dedicar ao estudo da narrativa fílmica, Bordwell afirma logo na introdução de *Narration in the Fiction Film* (1995), sua opção por restringir o âmbito de análise à consideração exclusiva de filmes de ficção: “Não considere o filme documentário, pois ainda que este frequentemente se estruture em linhas narrativas, seu status ‘não ficcional’ demanda uma abordagem teórica diferenciada da narração”⁵ (BORDWELL, 1985: xiv).

Se, de certa forma, não costuma ser questionado o fato de que os documentários, de modo geral, são estruturados segundo determinadas convenções narrativas e consumidos enquanto tais, pouco se têm discutido as particularidades narrativas nesse gênero⁶. Frente a essa questão, um dos objetivos do presente artigo é exatamente refletir sobre a análise narrativa na perspectiva do cinema documentário. Para tanto, propõe-se um percurso que se divide em dois momentos: uma primeira seção, na qual será realizada uma discussão geral sobre os principais problemas teóricos e analíticos que têm se apresentado na abordagem de narrativas cinematográficas, e em que serão discutidas, especificamente, as perspectivas estruturalistas e cognitivistas de estudos da narrativa fílmica; uma segunda seção, em que a discussão sobre a análise da narrativa cinematográfica estará focada na perspectiva de uma abordagem narrativa dos documentários.

⁵ *I have not considered documentary film, for while it is often structured on narrative lines, its ‘nonfictional’ status calls for a different theoretical account of narration* (traduzido livremente do original).

⁶ É importante ressaltar que a própria definição do documentário como um gênero tem se constituído como um dos problemas enfrentados pelos teóricos do cinema. No presente trabalho, adota-se a definição que é defendida por Fernão Ramos no livro *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?*, e que tem sua origem nos trabalhos de Noël Carroll e Carl Plantinga: “Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece **asserções** sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (Ramos, 2008: 22).

Da análise de narrativas cinematográficas: divergências e problemas de transposição

Como já citado, a par da consolidação do cinema enquanto arte narrativa surgiram diferentes perspectivas teóricas e analíticas a respeito da narrativa fílmica. A princípio pode-se identificar a filiação de grande parte de tais perspectivas aos estudos estruturalistas, mais especificamente à linguística e a certas correntes da teoria literária (vale lembrar que o desenvolvimento dos estudos estruturalistas pode ser localizado, simultaneamente, no interior de diferentes disciplinas das ciências humanas nos anos 60-70, e não apenas no âmbito mais restrito dos estudos da linguagem). No que tange especificamente aos estudos da narrativa fílmica, é possível identificar mais claramente essa filiação estruturalista nas tentativas de se desenvolver tanto uma semiologia do cinema quanto uma narratologia cinematográfica.

De modo geral, o principal objetivo da análise na perspectiva estruturalista é o de identificar os elementos ou dispositivos comuns às narrativas. Em outras palavras, essa perspectiva tem como procedimento central o esforço em depreender uma espécie de “gramática” das narrativas, as quais são tomadas, essencialmente, como fenômenos de linguagem (e linguagem, nesse sentido, vista como a atualização de um código passível de ser estruturado). Essa perspectiva, que gerou trabalhos de extremo rigor metodológico, se viu sistematizada, no campo dos estudos cinematográficos, sobretudo na obra de Christian Metz, caracterizada por Robert Stam como uma “filmolinguística”⁷.

⁷ Sobre a centralidade do trabalho de Metz, Stam afirma: “Em poucos anos, uma série de importantes estudos foram publicados tendo como objeto a linguagem cinematográfica, com destaque para as obras *A significação do cinema* (1968) e *Linguagem e cinema* (1971), ambas de Metz; *Empirismo erético*, de Pasolini; *A estrutura ausente*, de Eco; *Semiotica ed*

Especialmente na obra *A significação no cinema* (1968), Metz investigou a fundo a pertinência da metáfora linguística como possibilidade de abordagem da narrativa fílmica, desenvolvendo aquilo que denominou como a “Grande sintagmática do filme narrativo”⁸. É importante notar, contudo, que essa investigação levou o próprio autor a refletir sobre as dificuldades e possíveis limitações dessa abordagem:

As noções de linguística não podem ser aplicadas à semiologia do cinema a não ser com a maior prudência. Em contrapartida, os *métodos* linguísticos – comutação, decupagem, distinção estrita entre significante e significado, substância e forma, pertinente e “irrelevante” etc. – oferecem ao semiólogo do cinema uma ajuda constante e preciosa para estabelecer unidades que continuam sendo ainda muito grosseiras, mas que o tempo – e, esperemos, o trabalho de mais de um pesquisador – pode tornar progressivamente mais complexa (METZ, 1972: 128).

Contudo, a despeito da esperança revelada por Metz no trecho citado, pode-se afirmar que a perspectiva estruturalista de análise das narrativas acabou por evidenciar suas limitações no próprio percurso de seu desenvolvimento, culminando no surgimento de novas correntes que buscam desde então, cada qual segundo seu ponto de vista, um olhar mais conforme as especificidades de diferentes narrativas. De modo geral, uma das principais críticas ao método estruturalista encontra-se no fato de que, apesar de seu interesse metodológico, tendo em vista a possibilidade de “aplicação” das estruturas identificadas a diferentes meios de atualização das narrativas, geralmente lhe escapa a consideração, justamente, daquilo que é específico a cada um desses meios (GARDIES, 2007: 78). Na esteira de tais críticas, observa-se, por exemplo, o surgimento de um segundo

estética (1968) de Emilio Garroni; *Cinema: Língua e scrittura* (1968), de Gianfranco Bettetini; e *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) de Peter Wollen, todas as quais abordavam, de alguma forma, as questões levantadas por Metz” (Stam, 2003: 128).

⁸ A partir da distinção entre sintagma e paradigma, o autor propôs, na “Grande Sintagmática”, uma tipologia das possibilidades de ordenamento, pela montagem, do tempo e espaço em um filme narrativo.

momento da análise estrutural das narrativas, no final dos anos 1960, em que estas se viram direcionadas mais especificamente às questões da enunciação e ao estudo do processo de transmissão da narrativa que envolve emissor e destinatário (BORDWELL, 1985: 17).

Nesse mesmo sentido, e ainda conforme a tradição de análise das narrativas literárias, um autor que acabou por influenciar fortemente os estudos da narrativa cinematográfica foi Gérard Genette, cuja obra se alinha a uma perspectiva narratológica que se quis mais restrita, atenta às características específicas da linguagem literária⁹. No que tange especificamente ao estudo da narrativa no cinema, André Gaudreault e François Jost (2009) se propuseram a refletir especificamente sobre a transposição da perspectiva de Genette para o território das narrativas fílmicas, dedicando-se ao desenvolvimento de uma “narratologia cinematográfica”. Nesse sentido, em *A narrativa cinematográfica* (2009), os autores discutem a utilização das categorias narrativas presentes em *Figures III* (1972) na análise de filmes, propondo, para tanto, adaptações necessárias que se impuseram por conta de características próprias à linguagem audiovisual. Ao final de sua investigação, no entanto, refletem sobre o desafio que encontraram.

No final deste itinerário, fica claro que certos conceitos elaborados no campo dos estudos romanescos, por exemplo, devem ser retrabalhados: a focalização, que a análise do filme fragmenta em ponto de vista cognitivo, visual e auditivo. Justa retaliação, a narratologia literária tem de voltar ao trabalho em função do impulso dado pela sua prima cinematográfica. Este é o ensinamento a ser extraído: atualmente, não é mais possível entrincheirar-se nos limites tranquilizadores de suas próprias disciplinas: a narratologia deve ser

⁹ Especialmente em seu texto “O discurso da narrativa”, presente em *Figures III* (1972), Genette se propõe a analisar uma única obra, o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o qual, na verdade, demonstra subverter, em alguma medida, praticamente todas as categorias narrativas por ele propostas (ordem, duração, frequência, modo e voz).

comparada, avançar levando em consideração as várias mídias, ou não tem razão de ser (GAUDREULT e JOST, 2009: 190).

Ainda assim, o esforço empreendido é considerado válido pelos autores e Gaudreault e Jost concluem sua obra em tom muito semelhante ao utilizado no trecho já citado de *A significação no Cinema* (1972), quando Metz, frente às dificuldades encontradas na empreitada semiológica no cinema, avalia com otimismo as possibilidades de aperfeiçoamento futuro da postura teórica por ele defendida:

Este livro não pretende esgotar o campo das pesquisas narratológicas possíveis: particularmente, não trata da questão das situações narrativas, isto é, da questão das configurações resultantes de combinações particulares de ordem temporal, da narração e do ponto de vista. (...) Pode ser que tal ausência seja, no fundo, o próprio testemunho da vitalidade da narratologia cinematográfica, que, longe de estabelecer um corpo de doutrina fixo e imóvel, está em constante evolução. Será um sinal de esperança? A esperança de que o leitor continue a pesquisa a partir do ponto em que paramos (GAUDREULT e JOST, 2009: 190).

No entanto, parece necessário à discussão aqui proposta evidenciar o fato de que é possível depreender, tanto do discurso de Metz quanto no de Gaudreault e Jost, que o principal obstáculo por eles enfrentado parece derivar, sobretudo, das dificuldades encontradas na tentativa de transpor para o domínio audiovisual instrumentos forjados originalmente para a análise de textos escritos (isso sem entrar no mérito de que tais instrumentos também tem sido objeto constante de readequações no interior dos próprios estudos literários). Assim como ocorre praticamente com todas as correntes teóricas, é natural que tenham sido apontadas diversas limitações ao estruturalismo e suas afiliações ao longo do tempo. No entanto, especificamente no que diz respeito à perspectiva estruturalista aplicada à análise das narrativas filmicas, para além dos limites da própria perspectiva, identifica-se como problema central enfrentado pelos estudiosos da

linguagem cinematográfica a dificuldade de transposição de categorias, conceitos e vocabulário próprios ao estudo das narrativas literárias.

Contudo, pode-se dizer que a perspectiva de análise estruturalista da narrativa fílmica, seja na perspectiva de uma semiologia do cinema, ou na de uma narratologia cinematográfica, encontrou seus principais críticos entre teóricos norte-americanos alinhados à vertente cognitivista analítica que se desenvolveu, sobretudo, a partir dos anos 1980 e 1990. Ainda que seja difícil afirmar que o cognitivismo analítico se configure especificamente como uma corrente teórica, tendo em vista a diversidade de posturas de seus principais autores¹⁰, é possível entendê-lo, de modo geral, como uma perspectiva que, apoiada no referencial teórico da psicologia cognitiva, “procura compreender o pensamento, a emoção e a ação humanas mediante o apelo aos processos de representação mental, aos processos naturalísticos e a (algum sentido) de agência racional” (BORDWELL e CARROLL, 1996: xvi).

Especialmente a respeito da análise das narrativas fílmicas, o principal autor que tem trabalhado sob a perspectiva cognitivista é David Bordwell, cujas linhas gerais sobre o tema foram sintetizadas, de maneira bastante clara, por Robert Stam:

Em *Narration in the Fiction Film* (1985), Bordwell oferece uma alternativa cognitiva à semiótica para explicar como os espectadores compreendem os filmes. Para Bordwell, *a narração é um processo no qual os filmes fornecem indicações aos espectadores, que utilizam esquemas interpretativos para construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes*¹¹. Do ponto de vista da recepção, os espectadores planejam, elaboram e por vezes suspendem e modificam suas hipóteses sobre as imagens e os sons apresentados na tela. Do ponto de vista do filme, a narrativa opera

¹⁰ A respeito dessa diversidade, Robert Stam chama a atenção para o fato de que “O cognitivismo costuma ser eclético, reticente ao pensamento sistemático, de modo que os cognitivistas tendem a ‘recortar e misturar’ seu cognitivismo com outras teorias” (Stam, 2009: 263).

¹¹ Grifo meu.

em dois níveis: (1) o que os formalistas russos chamam de *syuzhet*, isto é, a forma concreta, ainda que fragmentada e fora de sequência, como os acontecimentos são contados; e (2) a fábula, ou seja, a história ideal (lógica e cronologicamente ordenada) que o filme sugere e que o espectador reconstrói com base nas indicações oferecidas pelo filme. A primeira instância, a *syuzhet* (trama) orienta a atividade narrativa do espectador ao fornecer diversos tipos de informações pertinentes com respeito à causalidade e às relações espaço-temporais. A segunda é um construto puramente formal caracterizado pela unidade e coerência (STAM, 2009: 262).

Depreende-se, do trecho citado, a ênfase que é dada, no trabalho de Bordwell, aos processos cognitivos envolvidos na fruição e compreensão das narrativas fílmicas. Diferente das perspectivas de viés estruturalista, não se trata mais de investigar exclusivamente as propriedades intrínsecas às narrativas, mas de voltar a atenção, agora, para os modos pelo qual os filmes direcionam e conformam a atividade espectral.

Conforme esse objetivo, em *Narration and the Fiction Film*, Bordwell opta por uma divisão da obra em três partes: em um primeiro momento, dialoga rapidamente com algumas teorias da narração, no intuito de “limpar” o terreno relativo à discussão teórica existente sobre o tema; em seguida, elege e desenvolve alguns elementos da narrativa fílmica que considera fundamentais segundo a perspectiva cognitivista, privilegiando, assim, a consideração da atividade espectral relativa a estes; já na terceira e última parte, dedica-se, por meio da análise de um *corpus* fílmico, à investigação das estratégias narrativas que conformariam a compreensão do espectador frente a gêneros cinematográficos distintos. Sendo assim, segundo o autor, existiriam procedimentos narrativos característicos vinculados à compreensão do cinema clássico, por exemplo, que seriam distintos daqueles do chamado “cinema de arte”¹².

¹² É interessante notar que tal afirmação possibilita a Bordwell falar de narração “clássica”, “de arte”, “materialista-histórica”, “paramétrica” e, curiosamente, aquela que, segundo ele, seria característica da obra de Jean-Luc Godard.

Se, segundo Stam, Bordwell apresenta, em *Narration in the Fiction Film*, uma abordagem da narrativa alternativa à semiótica, quase vinte anos depois este mesmo autor também irá atacar frontalmente a perspectiva da narratologia cinematográfica defendida por Gaudreault e Jost. Em seu texto “*Neo-structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling*” (Ryan, 2004), Bordwell irá se posicionar por uma abordagem “funcionalista” da narrativa, pois, segundo ele, a perspectiva predominante nos estudos da narrativa cinematográfica (que ele batiza como “neo-estruturalista”¹³) perdeu de vista não só a narrativa como um todo, mas sua razão de ser, a qual só poderia ser percebida na perspectiva da análise de seu funcionamento (ou seja, na perspectiva de sua fruição e, mais especificamente, pelo estudo dos processos envolvidos na compreensão narrativa).

De modo geral, a crítica tecida por Bordwell se apoia em três problemas principais identificados por ele nas abordagens “neo-estruturalistas” da narrativa fílmica: (1) uma concepção excessivamente atomizada dos dispositivos da narrativa; (2) a consideração dos filmes como um “amontoado” de dispositivos independentes; (3) uma concepção da narrativa muito pouco plausível se comparada ao modo como os espectadores habitualmente compreendem os filmes.

Fica evidente, na argumentação tecida pelo autor durante o texto em questão, a tentativa de demarcar claramente sua perspectiva “formal/funcionalista” como uma alternativa superior às abordagens da narrativa fílmica de viés estruturalista. Nesse sentido, o uso da ironia e de ataques diretos a certos autores são estratégias argumentativas usadas com frequência.

¹³ A respeito de tais teorias, Bordwell afirma: *In most humanities disciplines versions of structuralism have not weathered the 1980s well. It is therefore all the more surprising that recent theories of narrative within film studies have been quasi-structuralist ones. Christian Metz, Seymour Chatman, André Gaudreault, François Jost and other theorists have over the last fifteen years produced a body of film-based theory that can usefully, if awkwardly, be called ‘neo-structuralist’* (Ryan, 2004: 203).

No entanto, do ponto de vista do objetivo proposto nesse momento, que é o de tentar mapear as principais perspectivas da análise da narrativa cinematográfica, é preciso afirmar que não só as diferenças entre as duas perspectivas (estruturalistas x cognitivas) talvez não sejam tão profundas como Bordwell tenta demonstrar¹⁴, como a perspectiva cognitivista de análise narrativa também foi alvo de críticos empenhados em colocar em evidência as limitações de tal abordagem. Nesse sentido, ao promover uma revisão dos “ataques” que os cognitivistas endereçaram aos neo-estruturalistas, Stam não só aponta certa injustiça de algumas delas (sobretudo as críticas direcionadas ao trabalho de Christian Metz), como evidencia o fato de que, se por um lado as especificidades dos meios narrativos escaparam aos semiólogos e narratólogos, por outro lado, os cognitivistas forjaram um “espectador ideal” e perderam de vista questões relativas às influências das diferenças sociais e culturais nos processos de recepção.

No embate entre as duas correntes que se tentou brevemente aqui descrever, interessa distinguir, no momento, a existência de alcances e limites próprios a cada uma delas, para podermos refletir, à luz dessas questões, sobre a perspectiva da análise narrativa dos filmes documentários.

¹⁴ A esse respeito, mais uma vez recorremos a Robert Stam: *A polêmica entre cognitivistas e semioticistas, portanto, mascara semelhanças substanciais: o apelo à cientificidade, a busca pelo rigor, a recusa do impressionismo em favor do trabalho árduo em problemas teóricos precisos. (...) Os dois movimentos também compartilham algumas pretensas deficiências. Tanto o cognitivismo quanto a semiótica metziana foram criticados por sua falta de atenção quanto à raça, ao gênero, à classe e à sexualidade, ou seja, sua silenciosa pressuposição de um espectador branco, heterossexual e de classe média* (Stam, 2003: 273).

A narrativa no documentário: perspectivas e problemas de definição

Como aponta Silvio Da-Rin, em *Espelho partido: tradição e transformação do documentário* (2004), a narratividade tem estado presente no cinema documentário desde muito cedo. Segundo o autor, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, pode ser considerado o marco inaugural dessa tradição narrativa. Ao se perguntar em que exatamente se diferenciava esse filme do grande número de filmes de viagem produzidos na época, Da-Rin afirma:

Em primeiro lugar, enquanto estes invariavelmente eram centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira-pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade; o cineasta era elidido, tal como o narrador da ficção cinematográfica. (...) Seu filme inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía personagens – Nanook e sua família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do norte. Finalmente, era da tradição dos filmes de viagem organizar sequências segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido. Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados (DA-RIN, 2004: 46).

Ainda que, na sequência de sua consideração sobre *Nanook*, o autor aponte para aquilo que caracteriza como uma espécie de “narratividade frouxa” dessa obra de Flaherty (DA-RIN, 2004: 51), o que Da-Rin pretende salientar, nesse capítulo dedicado ao cineasta, é a inauguração de uma narratividade documentária que se espelhava, por sua vez, em uma sintaxe narrativa cinematográfica recentemente instituída (DA-RIN, 2004: 53).

Retomando, agora, o trecho citado da introdução de *Narration in the Fiction Film*, no qual David Bordwell aponta a seu leitor que não se dedicará à análise narrativa do documentário por conta das exigências teóricas que se impõem devido ao status não-ficcional do gênero, gostaria de tomar essa afirmação como um elemento disparador da discussão sobre o tema aqui proposto, pois, de certa forma, a própria definição do documentário enquanto gênero não-ficcional por si só constitui um problema teórico, especialmente no que diz respeito à perspectiva de análise narrativa.

Aumont e Marie, por exemplo, na contramão da justificativa dada por Bordwell, partem da consideração da predominância da forma narrativa no cinema, para argumentarem que o teor ficcional seria intrínseco às narrativas fílmicas de modo geral, independente do gênero¹⁵:

Porém, além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia me atingir e diante da qual me encontro em posição de isenção, existem outros motivos pelos quais o filme científico ou documentário não pode escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso a um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção (...). Ademais, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em estado de contemplação, em ‘visão’ que o aproxima mais do imaginário. (...) Finalmente, o filme científico e o filme documentário recorrem, muitas vezes, a procedimentos narrativos para “manter o interesse” (AUMONT *et alii.*, 1995: 101).

A discussão feita nesse momento, em *A estética do filme*, é orientada em torno da afirmação de que, *a priori*, todo filme poderia ser considerado um filme de ficção; uma afirmação que, se levada ao extremo, poderia

¹⁵ Essa discussão é desenvolvida no capítulo “Cinema e narração” da obra citada (Aumont *et alii.*, 1995: 89-155).

implicar no questionamento da própria distinção entre filme de ficção e filme documentário¹⁶. Esbarramos, por fim, no problema central que parece estar por detrás desse debate: a própria definição do documentário enquanto gênero distinto a partir dos limites entre ficção e não-ficção.

Se, conforme o trecho citado de Da-Rin, desde muito cedo o cinema documentário tem partilhado de convenções narrativas características dos filmes de ficção (tal como a construção de personagens, por exemplo), como pensar a análise da narrativa documental a partir de um ponto de vista em que a própria identidade do gênero se vê colocada em oposição ao ficcional? A esse respeito, Fernão Ramos irá defender, a partir da definição do documentário como “cinema de asserção pressuposta”¹⁷, proposta por Noël Carroll, o fato de que documentário e ficção se constituem enquanto tradições narrativas distintas, ainda que as fronteiras entre uma coisa e outra muitas vezes se embaralhem:

O fato de autores singulares explicitamente romperem os limites da ficção e do documentário não significa que não possamos distingui-los. Em nossa abordagem a definição do *documentário* é conceitual. Estamos trabalhando com ferramentas analíticas que têm por detrás de si uma realidade histórica. Não se trata aqui de estabelecermos uma morfologia do documentário, com a mesma metodologia que cerca, por exemplo, definições nas ciências naturais. (...) Na tradição narrativa documentária podemos vislumbrar uma história na qual alguns traços estruturais são recorrentes, formando períodos. A repetição de conjuntos, mais ou menos homogêneos, podemos dar nomes. Documentário é um desses nomes. Designa um conjunto de

¹⁶ Não por acaso, Bill Nichols, um dos principais teóricos do documentário, responde a essa afirmação com o argumento oposto, afirmando ser possível um ponto de vista segundo o qual todo filme poderia ser visto como um documentário (Nichols, 2005: 26).

¹⁷ Essa definição encontra-se no texto publicado por Carroll originalmente em 1997, *Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a Conceptual Analysis*, e publicado no Brasil em *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional* (Ramos, 2004: 69-104). Em poucas palavras, Ramos sintetiza essa definição da seguinte forma: *O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)*, (Ramos, 2008: 25).

obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciam do conjunto de filmes ficcionais (RAMOS, 2008: 22).

A partir de tal posicionamento, que é adotado como referência inicial para a discussão aqui proposta, acredita-se que não se poder levar a afirmação do caráter ficcional do documentário tão longe como propuseram Aumont e Marie. Por outro lado, é preciso assumir a necessidade de considerar, na análise dos documentários, a presença de elementos ficcionais, assim como de uma sintaxe narrativa cinematográfica.

É nesse sentido, por exemplo, que irá caminhar a argumentação de Michael Renov, na introdução de *Theorizing Documentary*, cujo subtítulo é, justamente, “*The Truth About Non-fiction*” (RENOV, 1993: 1-36). Segundo esse autor é evidente, na história do documentário, o interesse de grande parte dos realizadores por construir histórias que focalizam figuras “heroicas” em seus contextos “reais” (assim como no já citado caso de Nanook). Como consequência de tal escolha, Renov aponta, como uma das principais estratégias do documentário, o que denomina como uma “narrativização do real”.

Considerando-se também a narrativa como uma forma específica de organização e compreensão dos discursos, o autor aponta que, ainda que não totalmente ficcional (como parece ser considerada por Aumont e seus colegas), a narrativa documentária deve ser, ao menos, vista como portadora de elementos fictícios:

De fato, a não-ficção contém certo número de elementos “fictícios”, momentos nos quais, presumidamente, a representação objetiva do mundo encontra a necessidade de intervenção criativa. Dentre tais ingredientes ficcionais podemos incluir a construção de personagem (de que Nanook é o primeiro exemplo), emergindo através do recurso às categorias ideais e imaginárias do herói ou gênio; o uso da linguagem poética, narração ou acompanhamento musical com vistas a elevar o efeito emocional; a criação de suspense por meio de “narrativas intercaladas” (p. ex., aquelas contadas por sujeitos

entrevistados); ou a presença de diferentes arcos dramáticos (aqui vem imediatamente à mente a “estrutura de crise”). Muitos outros exemplos ainda poderiam ser oferecidos...”¹⁸ (RENOV, 1993: 2).

Segundo esse ponto de vista, toda elaboração narrativa documentária pressuporia o acionamento de estratégias de representação que, ao implicarem, um determinado ponto de vista frente ao mundo que se quer representar, carregam consigo algo de fictício (e, nesse mesmo sentido, é que Renov vai incluir, paralelamente à narrativa documentária, o discurso do historiador). Pode-se afirmar, assim, que se torna cada vez mais evidente, na consideração dos discursos teóricos até aqui evocados, a dificuldade de apoiar a análise narrativa do documentário em uma definição do gênero que se veja circunscrita à oposição entre ficção e não-ficção.

Nesse ponto da discussão é possível tentar mais uma vez uma reaproximação à justificativa de Bordwell para não ter incluído o filme documentário em seu *corpus* de análise, e tentar reformulá-la. Do ponto de vista até aqui discutido, é possível defender que a narrativa documentária, ainda que marcada pela presença de diferentes elementos ficcionais, imponha ao analista uma abordagem teoricamente diversa, sim, tendo em vista que a presença de tais elementos não implicaria a negação de uma tradição narrativa específica. Contudo, surge aqui um novo problema, que é exatamente o de tentar identificar com mais precisão aquilo que, do ponto de vista da análise, seria específico na narrativa dos documentários.

¹⁸ *Indeed, nonfiction contains any number of “fictive” elements, moments at which presumably objective representation of the world encounters the necessity of creative intervention. Among these fictive ingredients we may include the construction of character (with Nanook as a first example) emerging through recourse to ideal and imagined categories of hero or genius, the use of poetic language, narration, or musical accompaniment to heighten emotional impact or the creation of suspense via the agency of embedded narratives (e.g., tales told by interview subjects) or various dramatic arcs (here the “crisis structure” comes to mind). Many more examples could be offered...* (traduzido livremente do original)

Exatamente sobre essa especificidade é que Fernão Ramos tenta apontar, ainda que rapidamente, e sem se apoiar na análise de filmes específicos, alguns traços característicos da narrativa documentária:

Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo do documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como a câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. Alguns outros elementos estilísticos da narrativa documentária são comuns com a ficção (RAMOS, 2008: 25).

Ainda que o autor consiga fugir ao impasse daquilo que denomina como uma impossível “caracterização morfológica” do gênero, os elementos que aponta como característicos da narrativa documentária parecem não dar conta daquilo que seria central à identidade desta: o fato de ser produzida e consumida enquanto discurso que concretiza, em sons e imagens, um ponto de vista sobre o real. Exatamente a esse respeito, o autor que parece ter conseguido uma maior aproximação com a discussão sobre aspectos específicos da análise da narrativa documental foi François Niney (2002).

Em *L'épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalite documentaire* (2002), Niney irá se propor a analisar um extenso *corpus* de filmes na busca por compreender as diferentes formas de objetivação do mundo concretizadas, em especial, ao longo da história do documentário (mas não exclusivamente nesta, como faz questão de salientar o autor). Ao acompanhar as origens do cinema enquanto arte narrativa, Niney irá demonstrar de que maneira, por exemplo, o desenvolvimento da montagem (que é exatamente citada por Da-Rin como um dos diferenciais de *Nanook of the North* na época de sua realização) significou uma resposta à

necessidade de contar histórias por meio das imagens em movimento. Contudo, especialmente interessado em investigar as repercussões dessa nova linguagem narrativa na maneira pela qual temos constituído e partilhado a realidade, o autor afirma:

À medida que o cinema se tornou linguagem articulada, que aprendeu a conjugar as imagens em histórias em diferentes temporalidades (do mesmo modo como se conjugam os verbos), a questão que se coloca não é somente a da natureza desta “ilusão verdadeira” criada pela filmagem, mas do pacto narrativo que implica a câmara com o mundo e os sujeitos que ela filma (entre voyeurismo e exibicionismo, apropriação e desapropriação) e do regime de crença – ficção ou documentário, reconstituição ou vida de improviso – que o filme suscita ao espectador¹⁹ (NINEY, 2002: 8).

Segundo essa perspectiva, a narrativa no cinema documentário implicaria, assim, a necessidade de convocar para o centro da análise aquilo que Niney nomeia, no trecho citado, como “pacto narrativo”. Em outras palavras, tal análise se diferenciaria, sobretudo, pela centralidade de se considerar as implicações das escolhas narrativas feitas pelos cineastas nas relações estabelecidas com os sujeitos e realidades que se veem (re)produzidos nos filmes e no modo como estas são percebidas pelos espectadores.

Posicionando-se, mais especificamente, a respeito da perspectiva de análise estrutural das narrativas fílmicas, Niney irá justamente se opor a uma “abordagem linguística” dos filmes, ao considerar que o aspecto indicial das imagens em movimento faria transbordar da tela aquilo que

¹⁹ *Au fur et à mesure que le cinéma devient langage articulé, qu'il apprend à conjuguer les images en récit à différents temps (comme on conjugue les verbes), la question se pose non seulement de la nature de cette 'illusion vraie' qu'est la prise de vue, mais du pacte narratif qu'engage la caméra avec le monde et les sujets qu'elle filme (entre voyeurisme et exhibitionnisme, prédation et dépossession), et du régime de croyance - fiction ou documentaire, reconstitution ou vie à l'improviste - que le film suscite chez le spectateur.* (traduzido livremente do original)

seria da ordem do real²⁰. No centro de sua reflexão estaria, assim, a consideração de um pacto primordial estabelecido no cinema – aquele que aliaria o ato da filmagem à apreensão da vida²¹ e que impossibilitaria considerar a existência de um código cinematográfico formado exclusivamente por signos arbitrários.

Por outro lado, ainda que as relações entre as imagens em movimento e a realidade o interessem de maneira geral, Niney considera que a maior parte do cinema de ficção, ao reproduzir um modelo narrativo forjado para a obtenção do sucesso em larga escala, tenderia a limitar as possibilidades de (re)produção da vida no discurso audiovisual. Nesse sentido é que, para efeito das questões centrais que se coloca, o autor irá tomar como objeto central de sua análise a abordagem documental no cinema, ainda que de forma *a priori* independente das delimitações entre gêneros cinematográficos:

A abordagem documental (igualmente presente entre muitos cineastas de ficção) figura na vanguarda desse questionamento em aberto sobre a relação entre as convenções narrativas e a complexidade do real, assim como sobre o questionamento que é feito à realidade das coisas pelas reflexões da imagem sonora e em movimento²² (NINEY, 2002: 54).

²⁰ “... porque se é certo que o filme é uma linguagem, assim como a pintura ou a música, ele não é uma língua: suas formas e figuras pertencem à ordem do estilo e da estética, e não à linguística ou geometria. O fotograma é por demais figurativo para que possa ser codificado como símbolo (...) Em vista do pacto que une a filmagem à apreensão da vida, trata-se do próprio equívoco do real, de seu aspecto indicial que sempre transborda do quadro. A imagem cinematográfica traz à tona, essencialmente, aquilo que é vivo e visível, não o legível...” (Niney, 2002: 44) (traduzido livremente do original).

²¹ Infelizmente não é possível traduzir o jogo de palavras pelo qual tal pacto é apresentado pelo autor, e que relaciona a “*prise de vue*” operada pela câmera a uma necessária *prise de vie*.

²² *La démarche documentaire (présente aussi chez maints cinéastes de fiction) figure aux premières loges de cette mise en question ouverte du cliché narratif par la complexité réelle, et de l'état des choses par les réflexions de l'image mouvante et sonore* (Niney, 2002: 54).

De acordo, então, com tal autor, a análise da narrativa documental seria um lugar privilegiado para se refletir sobre os diferentes modos pelos quais se tem tentado objetivar diferentes visões de mundo através da linguagem audiovisual. Nesse sentido, é preciso assumir que a consideração de boa parte dos elementos presentes nas narrativas documentais, tais como os personagens apresentados ou mesmo os enredos que são tecidos, convocaria uma abordagem distinta da perspectiva de análise da tradição narrativa ficcional, ao colocar em questão as repercussões das relações que se estabelecem entre as convenções narrativas adotadas pelos cineastas e os sujeitos ou “histórias reais” que são conformados e ao mesmo tempo produzidos por estas. Ainda que tais relações possam se evidenciar em determinados filmes pertencentes ao chamado cinema de ficção (como em boa parte do Neo-realismo italiano, por exemplo, ao qual Niney dedica praticamente um capítulo de seu livro), será na tradição do cinema documentário que o autor elegerá a maior parte do *corpus* a que se dedica.

Até o presente ponto da discussão, é possível perceber como fundamental, para uma abordagem narrativa do cinema documentário: 1. adotar uma concepção de documentário que não se baseie na oposição entre ficção e não-ficção, incluindo no horizonte de análise a presença de uma sintaxe narrativa cinematográfica e de elementos ficcionais que não seriam considerados exclusivos de um gênero específico; 2. assumir, por outro lado, a especificidade da narrativa documental pela necessidade de considerar as implicações das estratégias narrativas adotadas para a (re)produção da realidade que se concretiza nos filmes. Contudo, um terceiro ponto debatido por diferentes autores também merece ser considerado, para que seja possível estabelecer uma base mais fecunda para a análise dos documentários segundo os parâmetros até aqui desenvolvidos: o próprio conceito de narrativa a partir do qual essa análise se efetuará.

Exatamente a esse respeito, Edward Branigan, autor alinhado à perspectiva cognitivista analítica (mas que, diferente de David Bordwell, se

propõe a ultrapassar o aparente entrave do caráter não-ficcional para o estudo da narrativa no filme documentário²³), apresenta uma concepção interessante. Ao considerar as narrativas, de modo geral, como modos específicos de organização da percepção do mundo e das experiências vividas, esse autor tenta estabelecer uma abordagem que não tem como lugar privilegiado da análise narrativa o terreno da ficção:

Atualmente, a narrativa é entendida, cada vez mais, como uma estratégia específica de organização dos dados sobre o mundo, uma forma de construir sentido e significado. Ao passo que as características da narrativa vão sendo mais precisamente especificadas, elas têm sido detectadas em um número impressionante de lugares: não apenas nas obras de arte, mas em nossa vida cotidiana e no trabalho de historiadores, psicólogos, educadores, jornalistas e advogados, entre outros. Ficou evidente que a narrativa nada mais é do que uma das maneiras fundamentais pela qual os seres humanos pensam sobre o mundo, e que ela não pode ser confinada ao meramente “ficcional”²⁴ (BRANIGAN, 1992: xii).

Vale a pena notar, nesse ponto da reflexão até aqui empreendida, o fato de que, tanto no discurso anteriormente citado de Michael Renov, quanto no de Edward Branigan, é possível identificar uma concepção de narrativa que se apresenta mais “descolada” do contexto específico dos estudos da linguagem (sobretudo da literatura), os quais, como foi apontado anteriormente neste trabalho, têm orientado boa parte dos estudos sobre a narrativa cinematográfica até então. No caso de Renov, isso se percebe

²³ Ainda que seja importante destacar o fato de que em *Narrative Comprehension and Film*, ao empreender a análise de *Sans Soleil* (1983), documentário de Chris Marker, o autor ainda apresente dificuldades em desvencilhar-se da discussão dos limites entre ficção e não-ficção como base para a definição do documentário.

²⁴ *Today narrative is increasingly viewed as distinctive strategy for organizing data about the world, for making sense and significance. As the features of narrative came to be specified more precisely, it was detected in a bewildering number of places: not just in artworks, but in our ordinary life and in the work of historians, psychologists, educators, journalists, attorneys, and others. It became clear that narrative was nothing less than one of the fundamental ways used by human beings to think about the world, and could be not confined to the merely 'fictional'.* (traduzido livremente do original)

quando este, por exemplo, aproxima a reflexão da narrativa documentária da discussão sobre a narrativa histórica; no caso de Branigan, quando este leva em conta o interesse atual de diferentes disciplinas pelo estudo da narrativa como um indicador da necessidade de uma concepção mais ampla desta, que a considere de forma transversal com relação a diferentes esferas do conhecimento já que não mais circunscrita ao domínio da ficção.

Nesse sentido, a “narrativização do real”, apontada por Renov como uma estratégia recorrente no domínio do documentário, não deve ser entendida simplesmente como uma estratégia de ficcionalização da realidade (e que, nesse sentido, necessariamente nos afastaria da apreensão da “vida como ela é”), mas, sobretudo, como um modo privilegiado (e culturalmente compartilhado) pelo qual nos relacionamos com ela.

Talvez a obra mais emblemática a respeito desse interesse crescente pela narrativa em diferentes esferas seja *On Narrative*, organizada em 1981 por W. J. T. Mitchell a partir de um simpósio realizado na Universidade de Chicago, e no qual se reuniram estudiosos dedicados ao estudo da narrativa em diferentes áreas, tais como a História, Psicanálise, Teoria Literária, Filosofia, Cinema e Antropologia. Ainda que praticamente 30 anos tenham se passado, a leitura dos textos das conferências, críticas e réplicas que ocorreram nesse encontro multidisciplinar possibilita um panorama rico de um debate sobre a narrativa que ainda hoje parece não ter perdido sua vitalidade.

Evidentemente, não cabe nos limites mais estreitos do presente artigo uma revisão da discussão presente nessa obra e que abarcaria questões específicas a cada uma das disciplinas contempladas nesse debate; no entanto, parece importante ressaltar o fato de que, do ponto de vista de que aqui se fala sobre o documentário, é necessário discutir, ainda que rapidamente, a pertinência, para a análise, dessa visão “mais ampliada” da narrativa. Curiosamente, é no texto de uma autora filiada aos estudos

literários que essa defesa aparece de forma mais contundente no livro. Segundo Barbara Herrnstein Smith,

Como já dito anteriormente, uma alternativa ao modelo narratológico atual seria aquele em que as narrativas não seriam consideradas apenas enquanto *estruturas*, mas também como *atos*. Atos cujas características – assim como as características de todos os atos – se apresentam em função de um conjunto variável de condições em resposta às quais elas são realizadas. Assim, podemos conceber o discurso narrativo, de modo mais breve e geral, como atos verbais que consistem em *alguém dizendo a outro alguém que algo aconteceu*. Dentre as vantagens de tal concepção, está o fato de que se torna explícita, assim, a relação do discurso narrativo com os comportamentos verbais, simbólicos e sociais, de modo geral²⁵ (SMITH, 1980: 227).

A autora continua sua argumentação em defesa de uma visão da narrativa enquanto ato social (e não exclusivamente como estrutura específica), incluindo, no horizonte dos estudos narrativos, a consideração das condições de produção e recepção das narrativas, assim como dos interesses envolvidos em cada um desses polos. Voltando agora ao domínio específico do documentário, entendido aqui como narrativa que é produzida, indexada e consumida enquanto asserção sobre o mundo histórico, fica evidente o interesse por uma concepção da narrativa tal como a defendida por Smith – ainda que bastante genérica, tal definição teria a vantagem de incluir no horizonte da análise narrativa as instâncias de produção e fruição que, como se tentou demonstrar, são fundamentais para a delimitação da identidade da narrativa documentária.

25

As already indicated, an alternative to the current narratological model would be one in which narratives were regarded not only as structures but also as acts, the features of which – like the features of all other acts – are functions of the variable set of conditions in response to which they are performed. Accordingly, we might conceive of narrative discourse most minimally and most generally as verbal acts consisting of someone telling someone else that something happened. Among the advantages of such conception is that it makes explicit the relation of narrative discourse and, thereby, to verbal, symbolic, and social behavior generally (traduzido livremente do original).

Em outras palavras, se o documentário enquanto tradição narrativa distinta se definiria, sobretudo, pelas relações estabelecidas entre as instâncias de produção, circulação e recepção dos filmes, e não por elementos estruturais, é importante que tais instâncias estejam incluídas na análise da narrativa documentária, e que, em contrapartida, esta análise tenha como ponto de partida uma definição de narrativa que contemple tais instâncias.

Além disso, pode-se ainda considerar que, especificamente para tal perspectiva, parece interessante a adoção de uma concepção de narrativa que abra espaço para o diálogo com outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, uma possibilidade de interlocução que pode ser promissora é exatamente a que foi abordada, em alguma medida, por Michael Renov, quando este tece um paralelo entre o documentário e a narrativa histórica, já que estratégias de “narrativização do real” têm sido igualmente atribuídas ao discurso dos historiadores por alguns autores²⁶. Imagina-se, assim, que, ao lado das contribuições de outras disciplinas tradicionalmente associadas ao estudo das narrativas fílmicas, como os estudos da linguagem, tal diálogo possa iluminar aspectos ainda pouco explorados sobre a tradição narrativa do documentário.

Considerações finais

Cumprido o percurso percorrido neste artigo, espera-se ter apontado, ainda que de maneira breve, algumas direções para o estudo da narrativa documentária.

Em um primeiro momento, acreditou-se ser necessário estabelecer os alicerces desse percurso por meio da consideração das principais

²⁶ Vale dizer que especialmente em dois textos de *On Narrative*, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, (White, 1980, pp.1-23) e “Narrative Time” (Ricoeur, 1980: 165-186), é trazida à tona parte dessa discussão sobre a narrativa histórica.

perspectivas de análise da narrativa fílmica existentes. O objetivo principal foi evidenciar não apenas algumas das características das correntes dominantes, como apontar os obstáculos e limites enfrentados por seus principais autores. Sendo assim, no que diz respeito às perspectivas de viés estruturalista, evidenciou-se a dificuldade de transposição de um referencial teórico forjado para a análise da linguagem escrita na consideração de obras audiovisuais, além do limite que parece dificultar a consideração de aspectos específicos dos diferentes meios de atualização das narrativas. Já no caso do cognitivismo, evidenciou-se como principal obstáculo a dificuldade de incluir aspectos relativos a diferentes contextos de recepção na análise.

Tentou-se demonstrar, sobretudo, a existência de concepções de narrativa diversas orientando cada uma dessas correntes – no primeiro caso, a narrativa entendida como estrutura passível de ser atualizada nos mais diferentes meios; no segundo, um maior interesse pela relação entre a narrativa e as atividades espectatoriais de compreensão. Comum a ambos os casos, no entanto, o direcionamento da análise quase que exclusivamente às narrativas cinematográficas de ficção.

De tal base, que revelou não apenas o quanto é incipiente a discussão sobre a análise narrativa dos documentários, mas, sobretudo, como a própria perspectiva de análise narrativa dos filmes, de um modo geral, está longe de se estabelecer consensualmente entre os autores, partiu-se, finalmente, para a discussão da abordagem do documentário enquanto tradição narrativa específica.

A partir do diálogo com autores que em alguma medida se aproximaram dessa questão, acredita-se ter sido possível propor alguns direcionamentos importantes, tais como a necessidade de que a análise se veja apoiada em uma concepção de documentário em que a presença de elementos ficcionais e de determinadas convenções narrativas não seja entendida como negação do próprio gênero. Do mesmo modo, apontou-se a

importância de que a atividade analítica se baseie em uma concepção de narrativa segundo a qual esta não se veja colocada como exclusividade dos domínios da ficção, mas sim considerada enquanto *“uma estratégia específica de organização dos dados sobre o mundo, uma forma de construir sentido e significado”*, como afirma Edward Branigan.

Do ponto de vista das principais correntes de análise da narrativa cinematográfica abordadas evidenciou-se, assim, uma maior aproximação dessa concepção mais ampla da narrativa com a perspectiva cognitivista e sua defesa da narração enquanto processo que orienta a compreensão. No entanto, enquanto a análise fílmica defendida, especialmente por David Bordwell, se centra nos processos pelos quais os filmes, em sua materialidade, direcionam a atividade espectral, no que tange ao domínio do documentário, é preciso que essa análise se amplie, incluindo a problematização desse direcionamento em termos das relações estabelecidas com a realidade construída para (e pela) tela.

Ao mesmo tempo, com relação à vertente estruturalista, percebe-se que a impossibilidade de delimitar o gênero documentário exclusivamente segundo elementos estruturais das narrativas fílmicas (os quais, em sua maioria, são compartilhados com a tradição ficcional) aparece como um entrave à aproximação com a perspectiva de análise que se quer aqui discutir (e que se propõe, justamente, a uma maior aproximação com aspectos que seriam específicos do gênero). Por outro lado, é importante frisar que não se trata de eleger, entre as perspectivas sobre a narrativa cinematográfica existentes, aquela que seria a mais adequada à abordagem dos documentários, mas sim de avançar na direção de uma perspectiva analítica apropriada, partindo, exatamente, do diálogo com essas. Nesse sentido é que, ainda que a tradição estruturalista não permita responder a questionamentos específicos sobre a narrativa documentária, é preciso levar em conta sua capacidade de fornecer instrumentos importantes para a

atividade analítica, à medida que possibilita identificar e decompor os principais elementos presentes nas narrativas fílmicas.

No entanto, ao fim desse percurso em que foram apontados alguns pressupostos para a análise (assim como foram consideradas a distância ou proximidade destes com relação às abordagens da narrativa fílmica já existentes), uma questão parece permanecer praticamente intocada nos discursos teóricos evocados: de que modo abordar a especificidade da narrativa documentária no momento da análise fílmica?

A esse respeito, parece metodologicamente instigante a noção de “pacto narrativo”, levantada por François Niney, e que, segundo o autor, coloca em pauta as implicações das convenções narrativas adotadas pelos cineastas nas relações estabelecidas com a realidade que se vê (re)produzida nos filmes. Em poucas palavras, Niney resume aquele que se coloca como o ponto-chave para a análise da tradição narrativa documentária: “O que nos interessa, pelo contrário, na abordagem documentária, é como ela pode minar as formas convencionais da narração ao colocá-las à prova de um real concebido como evento a se pensar e a fazer pensar.”²⁷ (NINEY, 2002: 53). Do dilema ético da exposição do outro que está no centro do documentário, e das ambiguidades inerentes às relações entre ficção/documentário e personagem/pessoa que se estabelecem nos filmes, se coloca em cena, por fim, a problemática do narrar enquanto ato que deseja apreender a vida.

²⁷ *Ce qui nous intéresse au contraire dans l’approche documentaire, c’est comment elle peut battre en brèche les formes convenues de la narration en les mettant à l’épreuve du réel conçu comme événement à penser et faire penser.*

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et alii. (1995). *A estética do Filme*, Campinas: Papirus.
- BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David and CARROLL, Noël (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David (2004). "Neo-Structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling", in: RYAN, Marie-Laure (Ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln: University of Nebraska, pp. 203-19.
- BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge.
- CARROLL, Noël (2005). "Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual", in: RAMOS, Fernão (Org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, São Paulo: Editora SENAC, pp. 69 -104.
- DA-RIN, Silvio (1994). *O Espelho partido: tradição e transformação no documentário*, Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- GARDIES, René (2007). *Compreender o cinema e as imagens*, Lisboa: Texto&Grafia.
- GAUDREAULT, André e JOST, François (2010). *A narrativa cinematográfica*, Brasília: Editora da UnB.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. (2008). *Dicionário de semiótica*, São Paulo: Contexto, 2008.
- METZ, Christian (1972). *A significação no cinema*, São Paulo: Perspectiva.
- MITCHELL, W.J.T. (Org.) (1980). *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press.
- NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.

- NINEY, François (2002). *L'épreuve du reel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles: De Boeck.
- PRINCE, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology*, Nebraska: University of Nebraska Press.
- RAMOS, Fernão (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC.
- RENOV, Michael (Org.) (1993). *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.
- RICOEUR, Paul (1980). “Narrative time”, in: MITCHELL, W.J.T. (org.). *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 165-186.
- SMITH, Barbara Herrnstein Smith (1980). “Narrative Versions, Narrative Theories” in: MITCHELL W. J. T. (Org.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 209-232.
- STAM, Robert (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*, Campinas: Papirus.
- VAN DJIK, Teun A. (1997). *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- WHITE, Hayden (1980). “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, in: MITCHELL, W.J.T. (Org.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 1-24.