



Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional, a estilística cinematográfica em evidência

Julierme Morais*

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Juliermehistoriador@hotmail.com

Rodrigo Francisco Dias**

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

rodrigo_franc_dias@yahoo.com.br



www.revistafenix.pro.br

Depois de um longo período em baixa, o documentário retomou sua produção com intensidade nos últimos anos, novamente em sintonia com a sensibilidade de seu tempo.

Os escritos em torno desse tema vêm crescendo a partir de então, tornando-se um dos campos mais férteis da teoria do cinema.

Fernão Pessoa Ramos

Se o estilo cinematográfico não se esgota na demanda narrativa, o que determina sua singularidade no horizonte das artes é certamente o modo pelo qual se debate no leito narrativo.

Fernão Pessoa Ramos

As duas frases com a quais iniciamos esta resenha não visam apenas impor um efeito estético ao presente texto. Escritas por Fernão Pessoa Ramos, organizador da obra

* Doutorando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

** Graduado em História – Bacharelado e Licenciatura – pela Universidade Federal de Uberlândia e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional¹, publicada pela editora SENAC, elas explicitam claramente as intenções desse volume II que completa a coletânea **Teoria contemporânea do cinema**. Voltada para dois temas mais amplos, a exemplo do volume I², a coletânea em evidência focaliza a *tradição documentária* e a *narrativa clássica ficcional*, dando tratamento privilegiado a questões que giram em torno da estilística cinematográfica.



Demonstrando uma preocupação pouco comum atualmente — de fragmentação excessiva do saber e predileção pela descontinuidade —, a forma da coletânea foi proposta de modo a se adequar ao conteúdo, na medida em que os dois capítulos que compõe a obra são respectivamente intitulados “Cinema documentário” e “Narratividade e estilística cinematográfica”. Trazendo a público o que de mais significativo se publicou na reflexão atinente ao cinema nos últimos três decênios, mas que não circularam em língua portuguesa, os capítulos dialogam entre si e com o

primeiro volume, tendo como preocupação central a discussão decorrente do tema *estilística cinematográfica*, tão reticente nos estudos nacionais de cinema.

No primeiro capítulo: “Cinema documentário”, os novos recortes teóricos de discussão acerca do documentário são colocados em evidência para expor o processo reflexivo no qual o horizonte documentarista interage com outras modalidades narrativas. Nesse ínterim, os artigos traduzidos lançam questões que giram em torno do público, da ficção e da não-ficção, das imagens e das fotografias, debatendo de maneira

¹ RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema:** documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005. vol. II.

² Id. **Teoria contemporânea do cinema:** pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005. vol. II.

sui generis com a tradição documentária, sem, entretanto, hesitar em estabelecer linhas mestras claras na definição de documentário.

O artigo inaugural do capítulo é “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”, de Roger Odin, que trata da recepção fílmica sob o ponto de vista da *semiopragmática*, isto é, por meio do movimento pendular entre a perspectiva teórico-metodológica da semiologia — análise dos signos e dos aspectos formais e internos da obra — e da pragmática — análise que leva em conta o autor, o espectador e o contexto da recepção. Tendo como pressuposto fundamental a ideia de que existem *públicos* construídos pelo texto e textos construídos por diferentes *públicos*, Odin dá tratamento ao debate referente à recepção estética de filmes, sugerindo a existência de diferentes *públicos*, bem como defendendo a tese segundo a qual o mesmo filme pode ser visto de diversas formas, dependendo das condições de sua exibição, do contexto no qual está inserido e das características do público que o assiste.

De similar importância emerge o artigo assinado por Bill Nichols, “A voz do documentário”. Interessando a todos aqueles que se ocupam desta seara cinematográfica, o mérito do empreendimento de Nichols é o de historiar e examinar os limites e vantagens dos diferentes estilos de documentário (**Voz-de-Deus, cinema direto, filme de entrevista e documentário auto-reflexivo**). Da superfície de seu procedimento teórico subjaz o argumento segundo o qual “[...] todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista”.³ Portanto, todo tipo de documentário é considerado portador de uma *voz* que comunica ao espectador um determinado posicionamento político e ideológico.

A contribuição de Noël Carroll constitui o pólo opositor da teoria do documentário inaugurada por Bill Nichols. No artigo “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”, Carroll argüi acerca das limitações e dificuldades na denominação de *documentário* e *cinema não-ficcional*, propondo para o lugar do termo *cinema documentário* o que ele chama de *cinema da asserção pressuposta*.⁴ Com base na tese segundo a qual as intenções autorais constituem-se nas bases definidoras do *cinema da asserção pressuposta* (documentário), ou seja, do não

³ NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 50. vol. II.

⁴ CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: *Ibid.*, p. 69.

ficcional, Carroll desobriga os documentários de usarem exclusivamente imagens de arquivo, que supostamente filmam “diretamente” a realidade, abrindo lastro para que filmes de animação ou encenados, por exemplo, sejam considerados documentários.

Na seqüência, o artigo “Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções”, escrito por Kendall L. Walton, destina-se não só aos interessados por fotografia, mas também aos estudiosos do documentário. Em seu ensaio teórico de caráter fenomenológico, Walton desenvolve uma tese cuja polemicidade reside na ideia de que a fotografia, matéria-prima do documentário, possui uma transparência, isto é, quando olhamos uma foto, realmente estamos *vendo* o que é mostrado por ela. Embora trate da fotografia, o referido artigo é muito frutífero para os estudiosos de cinema, pois permite o enriquecimento teórico via reflexão atinente ao caráter da imagem documentária e do conceito de *representação* , sobretudo ao questionar, de um lado, se evidentemente *vemos* aquilo que o documentário pretende mostrar e, de outro, se as películas documentais realmente nos demonstram a realidade dos fatos.

“Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário”, assinado por Vivian Sobchack, consiste numa instigante abordagem fenomenológica a respeito da representação da *morte real* no cinema documentário. Com base em uma introdutória análise evolutiva da representação da morte na cultura ocidental — que deixa de pertencer ao espaço público e passa ao privado —, ao fazer *dez proposições sobre a morte e sua atual representação cinematográfica* , Sobchack estabelece seis *formas visuais* da representação da morte no documentário (o *olhar acidental* , o *olhar impotente* , o *olhar ameaçado* , o *olhar interventivo* , a *visão humanitária ou ética* e o *olhar profissional*), bem como pensa a dimensão ética no documentário de maneira percuciente.

O artigo que fecha o capítulo é “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”, escrito pelo organizador da coletânea Fernão Pessoa Ramos. Retomando questões trabalhadas nos ensaios que o antecedem, o texto de Ramos contribui especificamente com o debate acerca da *questão ética* no cinema documentário. Traçando um panorama histórico das posturas éticas norteadoras do cinema documentário — a *ética da missão educativa* , a *ética do recuo* e a *ética participativo-reflexiva* —, o artigo demonstra-se debitário dos *modos e vozes* de Nichols, sem, no entanto, perder a originalidade metodológica, fundamentalmente

calcada na análise de cunho fenomenológico, centrada na mediação da câmera e na instauração da dimensão da tomada da imagem.

O segundo capítulo, “Narratividade e estilística cinematográfica”, lança luz sobre a questão estilística da cinematografia clássica, tendo como eixo central o tema da narrativa e sua cristalização em gêneros cinematográficos. Os artigos traduzidos demonstram a fertilidade das reflexões cuja mola propulsora é o debate em torno da dimensão estilística do narrar ficção com imagens em movimento e som, problematizando temáticas variadas que passam pela posição do espectador em relação à ação narrada, pelo cinema clássico hollywoodiano e pela ideia de gênero do cinema americano.

O primeiro artigo desse capítulo é “O espectador-no-texto: a retórica de **No tempo das diligências**”, de Nick Browne. Consistindo basicamente numa análise fílmica plano-a-plano do *western* clássico **No tempo das diligências** (John Ford, 1939), o texto assinado por Browne dialoga com o tema da *sutura*, tão caro ao pós-estruturalismo dos anos de 1970, e inaugura um viés de análise pragmático para a inferência de intuições conceituais mais amplas. Pensando os planos e os enquadramentos de câmera sob o ponto de vista da *posição do espectador*⁵ do filme, o autor defende a ideia segundo a qual os efeitos da sutura sobre o espectador não podem ser generalizados, mas, sim, analisados caso a caso.

Dando continuidade ao debate atinente ao detalhamento da função narrativa da decupagem, cuja ênfase recai sobre a importância do *olhar* na composição espaço-temporal da narratividade fílmica, aspecto central da estilística clássica, vem o artigo “O plano-ponto-de-vista”, de Edward Branigan. Nele, o autor parte de três filmes hollywoodianos dos anos 1930 — **Sempre no meu coração** (Archie Mayo, 1933), **Quatro filhas** (Michael Curtiz, 1938) e **Jejum do amor** (Howard Hawks, 1939) — para refletir acerca da maneira pela qual o cinema de ficção utiliza o chamado *plano-ponto-de-vista* (PPV)⁶. Em síntese, Branigan brinda o leitor com uma descrição minuciosa de diversos *planos-ponto-de-vista* usados em vários filmes, como eles

⁵ BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de “No tempo das diligências”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 239. vol. II.

⁶ Definido por Branigan como “[...] um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo”. Cf. BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 251. vol. II.

tiveram papel preponderante na evolução da estilística cinematográfica, bem como demonstra a complexidade de sua articulação para a constituição do narrar cinematográfico.

O artigo “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, do norte-americano David Bordwell, publicado originalmente em 1985, consiste num estudo da narração clássica do cinema hollywoodiano, entre os anos de 1917 e 1960. Para Bordwell,

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. Embora o cinema tenha herdado muitas das convenções de caracterização do teatro e da literatura, os tipos de personagens do melodrama e da ficção popular são compostos por motivos, traços e maneirismos únicos. Paralelamente, o *star system* tem como uma de suas funções a criação de um protótipo de personagem básico que é então ajustado às necessidades particulares de cada papel. O personagem mais “especificado” é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público. Esses aspectos do *syuzhet* [da trama] não surpreendem, embora já exibam importantes diferenças com relação a outros modos narrativos (por exemplo, a relativa ausência de personagens consistentes e orientados para um objetivo preciso na narrativa do cinema de arte).⁷

Em vista disso, partindo, por um lado, do conceito de *syuzhet* (trama) e, por outro, do papel desempenhado pelos personagens na estilística clássica hollywoodiana, articulando-os, por meio da dimensão narrativa, com a fábula/história, o autor procura demonstrar elementos estruturais que homogeneizam e atribuem noção de continuidade ao tempo e ao espaço da imagem cinematográfica — o princípio de causa e efeito na montagem dos planos, a tendência ao final feliz, a onisciência narrativa, a estabilidade e a unidade da narração.

O texto que finaliza o capítulo e, conseqüentemente, a coletânea é “A idéia de gênero no cinema americano”, assinado por Edward Buscombe. Dedicado à discussão sobre o estabelecimento dos gêneros cinematográficos, cuja maior atenção é explícita ao

⁷ BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 278-279. vol. II.

western, gênero cinematográfico por natureza, o ensaio de Buscombe nos mostra como um grupo de filmes que compartilham dos mesmos procedimentos estéticos, bem como de um comum repertório de conteúdos, são classificados como pertencentes a um mesmo gênero cinematográfico. Ao fazer o leitor refletir sobre o que constitui um filme de *western*, o autor nos instiga a pensar acerca da maneira pela qual os gêneros cinematográficos são formados e construídos ao longo do tempo.

De um modo geral, os ensaios aqui resenhados constituem-se, desde já, em referência obrigatória, não só àqueles dedicados profissionalmente aos estudos de cinema, mas também aos cinéfilos e intelectuais que apreciam leituras instigantes e profícuas, no sentido de incitar o debate. O cabedal teórico nas quais as reflexões presentes nesta obra se inserem nos permite acompanhar de perto tudo aquilo que se discutiu sobre cinema nos últimos três decênios, sobretudo no que diz respeito à *estilística cinematográfica*.

À guisa de conclusão, cabe mencionar que suas reflexões atualizam as referências teóricas da seara cinematográfica, fato que por si só confere a **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional** o papel de obra renovadora dos estudos nacionais de cinema. Por isso mesmo a presente coletânea é de imensurável importância. Enfim, diante de tudo isso, somente nos resta desejar uma boa leitura! Como se fosse possível ser diferente.