

Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico

Gustavo Souza¹

A necessidade de marcar limites e fronteiras fez com que, ao longo da história do cinema, ficção e documentário trilhassem caminhos paralelos. Tal separação não se deu apenas na produção de filmes, mas também nos estudos acadêmicos posteriores. Hoje tenta-se estabelecer limites, só que levando em consideração o caráter fluido dos diversos formatos que um filme pode assumir, podendo ser considerado, por exemplo, como gênero ou como discurso. Este trabalho tem a intenção de verificar a possibilidade de diálogo entre essas duas chaves a partir da noção de gêneros do discurso, elaborada por Mikhail Bakhtin. Dado o seu caráter multidisciplinar, esse conceito, por sua capacidade de organizar e orientar a comunicabilidade, permite-nos verificar alguns aspectos caros ao documentário para, muito mais do que reforçar separações, apreender sua natureza constitutiva a partir de um contexto social e histórico que o cerca.

Palavras-chave: documentário, gênero, gêneros do discurso.

Genre, discourse and genres of discourse: contributions of Carroll, Nichols and Bakhtin for documentary studies. During the history of the movies, the need to set boundaries made fiction and documentaries follow parallel roads. This separation did not happen only in the production of films but also in subsequent academic studies. Today researchers and directors try to establish limits between fiction and documentaries but they consider the different aspects films can have. They can be classified, for example, as genre or discourse. This paper intends to verify the possibility of dialogue between those two categories, through the concept of *genres of discourse* elaborated by Mikhail Bakhtin. This concept organizes and directs the communicability and it lets us verify some aspects of the documentary to apprehend its constitution from a historical and social context that surrounds the documentary.

Keywords: documentary, genre, genres of discourse.

La nécessité de borner les limites et les frontières a fait que la fiction et le documentaire, tout au long de l'histoire du cinéma, suivent des chemins parallèles. Une telle séparation n'a pas été faite que dans la production de films, mais aussi dans les études académiques postérieures. Aujourd'hui on essaie d'établir des limites, ayant en compte le caractère flou des divers formats qu'un film peut acquérir, pouvant être considéré, par exemple, comme un genre ou comme un discours. Ce travail a l'intention de vérifier la possibilité de dialogue entre ces deux clés, à partir la notion de genres du discours, élaborée par Mikhail Bakhtine. En fonction de son caractère multidisciplinaire, ce concept, par sa capacité d'organiser et d'orienter la communicabilité, nous permet de vérifier certains aspects du documentaire pour, plus que renforcer des séparations, appréhender sa nature constitutive à partir le contexte social et historique que l'entoure.

Mots clefs: documentaire, genres, genres du discours.

¹ Formado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. E-mail: gustavo03@uol.com.br

Documentário: pontos de tensão

O surgimento do cinema, inevitavelmente, fez com que as primeiras tentativas analíticas viessem à tona. A nova arte instigava estudiosos a apreenderem suas especificidades e, dessa forma, estabelecer para ela um espaço delimitado. A busca por elementos que fossem exclusivamente cinematográficos, diferenciando o cinema de outras manifestações artísticas como a literatura e o teatro, foi uma estratégia metodológica bastante utilizada nos primeiros momentos da teoria cinematográfica.

O debate promovido por Xavier (2005), sobre as principais vertentes da teoria cinematográfica desde seu surgimento aos dias atuais, nos indica que, enquanto a especificidade do meio foi uma preocupação inicial, estudiosos posteriores tomaram o cinema como uma expressão artística autônoma, descartando comparações. De Arnheim a Kracauer, dos teóricos russos da montagem a Bazin, nota-se que a busca pela especificidade do cinema, a partir da comparação entre as artes, debilitou-se com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica como também com o da própria teoria que encontrou novos itinerários ao aproximar-se de áreas como a semiologia, a psicanálise e a lingüística. Apesar da superação desse modelo, comparações foram novamente utilizadas, por volta dos anos 1930 para demarcar o local de estilos e formatos cinematográficos. Dessa vez, tratava-se de fixar as fronteiras entre a ficção e o documentário.

Coube ao documentarista inglês John Grierson encabeçar o debate. Sua principal tese era que o documentário seria superior à ficção por ser um veículo capaz de contribuir para a educação pública e a integração social. Segundo Winston (1995), nasce com a escola britânica, o protótipo de documentário que, pelas décadas seguintes, seria visto como modelo para as futuras produções. A proposta de Grierson negligenciava o fato de que a apreensão da realidade é necessariamente parcial e que ela escapa a qualquer tipo de totalidade. E com o documentário não poderia ser diferente. Talvez a importância desse posicionamento se dê não em função de seus pressupostos, mas por ter aberto a possibilidade de um debate que desloca o cerne da questão do formato para a enunciação dos filmes.

Enquanto o cinema ia conquistando autonomia no campo das artes, diante desse cenário, uma nova fissura começava a ganhar força: a que separa a ficção da não-

ficção. Assim, o documentário passa ser visto como mais um “gênero” cinematográfico (tais como o suspense ou a comédia), engessando suas possibilidades enunciativas. Sabemos que essa conceituação é perigosa, pois os documentários também usam de diversas estratégias para contar uma história: humor, suspense, drama, algo que, em princípio, só caberia ao filme de ficção. Coube à corrente pós-estruturalista desatar essas amarras e defender a idéia de que mais importante do que a separação entre ficção e documentário é o modo de representação que se empreende. Dessa forma, são desativadas, ao mesmo tempo, as fronteiras rígidas entre um formato e outro bem como o deslocamento do documentário da noção de “gênero” para “discurso”, pois é o discurso – sonoro, imagético, escrito – que materializa os modos representacionais.

Nossa intenção é discutir duas perspectivas analíticas antagonicas sobre o documentário para, dentro do possível, percebê-lo em uma seara onde as fronteiras podem ser móveis. A referência, nesse caso, é o trabalho de Noël Carroll, que concebe o documentário como um gênero audiovisual fixo, e o de Bill Nichols, que abstrai uma possível rigidez na separação entre ficção e não-ficção para reconhecer o potencial discursivo do documentário em seus diferentes modos de representação. Diante da divergência analítica, a noção de *gêneros do discurso*, de Mikhail Bakhtin, vai se mostrar como um importante referencial para a “superação” dessa querela. As discussões em torno de uma definição e de uma localização do documentário nos fornecerão os subsídios necessários para traçarmos um debate sobre a relação do documentário com a realidade e a verdade.

Gênero, discurso ou gêneros do discurso?

Dentro do universo das tentativas demarcatórias do campo da ficção e da não-ficção, em especial o documentário, destacam-se duas perspectivas: a primeira procura estabelecer fronteiras bem definidas entre ficção e não-ficção baseadas no mapeamento da enunciação próxima de uma lógica formal, em que as possibilidades subjetivas tornam-se secundárias; a outra, de viés pós-estruturalista, defende que as condições de enunciação, por serem sempre ambíguas e subjetivas, tornam cada vez mais tênues, senão inexistentes, as especificidades que marcariam o documentário.

Entre os autores que reivindicam uma rígida separação entre ficção e não-ficção, destaca-se Noël Carroll (2005). Para ele, a legitimação dos dois campos se dá a partir das intenções do cineasta e, conseqüentemente, no caso do documentário, do compromisso com a verdade e a objetividade que devem estar presentes nos filmes. Assim a noção de documentário de Grierson - documentário como “tratamento criativo da realidade” (Rotha, 1936, p. 70), devendo servir como instrumento de educação social - é rejeitada por Carroll, que a considera reducionista, uma vez que as atualidades e os cinejornais são excluídos dessa conceituação, não atendendo aos seus propósitos investigativos. Por outro lado, esse autor discute também a concepção de não-ficção devido à amplitude que sugere. Diante de tal encruzilhada teórica, propõe a expressão “cinema de asserção pressuposta” como uma subcategoria do cinema não ficcional.

Sua proposta toma como baliza o modelo “intenção-resposta”, que se refere às relações entre a postura ficcional (ponto de vista do público) e a intenção ficcional (ponto de vista do cineasta). Carroll está vinculado à linha de pensamento analítico-cognitiva, e por essa razão, sua intenção é provar que a corrente pós-estruturalista está equivocada ao entender que não há separação entre ficção e não-ficção. Para isso, defende a idéia de que o diretor é o principal agente da experiência cinematográfica, responsável pela condução do olhar do público. Assim define a intenção ficcional como “a intenção do autor, cineasta ou emissor de uma estrutura de signos com sentido de que o público imagine o conteúdo da história em questão com base em seu reconhecimento de que é assim que o emissor pretende que ele responda” (Carroll, 2005, p. 81).

Inversamente, o cinema de asserção pressuposta é aquele em que se inverte a fórmula, negando-se o aspecto central definidor da ficção. Em outras palavras: se, para entendermos a ficção, devemos compactuar com as intenções do diretor, pois é dele que parte toda a significação, no caso do cinema de asserção pressuposta, basta colocarmos um “não” diante dessa prerrogativa. Não considerar o assertivo como ficcional implica reconhecer o potencial e a validade do tipo de cinema proposto por Noël Carroll, ou seja, negar o ponto de vista do público nos conduz à não-ficção. Além desse aspecto, o compromisso com a verdade por parte do cineasta torna-se indispensável a esse modelo, pois a argumentação e o conteúdo dos filmes devem se pautar pela apreensão objetiva da realidade.

A proposta analítica de Carroll está sujeita a inúmeras contestações. A primeira delas se refere ao modelo vertical em que sua teoria se ancora, no qual o sentido parte sempre do emissor para o receptor. Essa perspectiva

retira do espectador qualquer capacidade de produção imaginativa ou subjetiva, uma vez que seu estímulo ou resposta vai depender das opções do cineasta. Trata-se de um modelo hipodérmico, cujo emissor é ativo e o receptor, passivo, só que construído no campo do cinema. Soa no mínimo estranha a defesa desse tipo de argumento na atualidade - o sentido é algo dado e não produzido - uma vez que sua legitimidade já foi posta em xeque há décadas, constituindo hoje uma proposta teórica datada. Em segundo lugar, a formulação de tal teoria nos faz pensar sobre o papel do diretor. Se o diretor é capaz de conduzir o olhar do público, uma de suas opções pode ser que o espectador tire suas próprias conclusões a respeito do tema retratado. O diretor não precisa sempre ser aquele sujeito que vai iluminar o caminho do espectador. Na proposta de Carroll, é negada ao público a capacidade de criar novos repertórios, interpretações e hipóteses, pois tudo já estaria previamente arquitetado nas intenções ficcionais ou não-ficcionais do autor. Outra questão também se coloca: é possível apreender a verdade de modo estritamente objetivo? As considerações acima já nos indicam uma resposta negativa, mas, de qualquer forma, aprofundaremos essa questão ainda nesse trabalho.

Poderíamos prosseguir em nossas discordâncias em relação ao modelo de Carroll. No entanto, o rápido panorama traçado já é suficiente para entendermos que a separação entre ficção e não-ficção proposta torna o documentário um gênero privado de qualquer interação com outros formatos cinematográficos e audiovisuais. O gênero tem a capacidade de organizar e orientar a comunicabilidade, facilitando a compreensão mútua entre os integrantes de um determinado evento comunicativo (Bakhtin, 2003). É moldado, portanto, a partir do contexto que está à sua volta, pois se recria a partir de novas experiências sociais ou tecnológicas, sendo o local onde pululam novas tendências expressivas do meio em que surge. Na perspectiva de Carroll, o documentário aparece como um gênero fadado ao isolamento, na medida em que sua característica central está relacionada à forma e não ao uso. Muitas dessas questões já foram debatidas por estudiosos do cinema de influência pós-estruturalista, como Bill Nichols, Michael Renov, Brian Winston ou Julianne Burton. Veremos, agora, o posicionamento de Nichols sobre uma definição de documentário.

A idéia de documentário, para Nichols (1991), não se constitui a partir de sua suposta diferença em relação à ficção. Embora reconheça que existam elementos inerentes ao campo documental, sua proposta está focada na *função* do documentário, em vez de limitar-se a uma mera listagem de características de seus aspectos compo-

sicionais e específicos. Nessa perspectiva, o documentário é definido como um discurso sobre o mundo histórico, apresentando-nos argumentos sobre esse mundo, que, por sua vez, é permeado por universos conflitantes e justapostos. O acesso a essa realidade histórica se dá a partir dos significados da representação. “Como um discurso sobre o real, o documentário requer uma representabilidade para descrever e interpretar a experiência coletiva reunindo discursos numa constante construção da realidade” (Nichols, 1991, p. 10). Dessa forma, o ponto de tensão entre a ficção e o documentário se dá a partir de sua relação com o mundo histórico.

A perspectiva de Nichols é mais elaborada do que a de Carroll por considerar que o mundo, no documentário, está destinado a conduzir proposições, em vez de trazê-las ou apresentá-las de forma pronta e definitiva. Para isso, seu discurso deve ser multiforme, sendo feito e refeito mediante os acontecimentos da realidade. “O mundo, como um domínio historicamente real, não é texto, nem narrativa. Mas sim um sistema de signos de linguagem e discursos que devem mover-se numa ordem para demarcar significados e valor dos objetos, ações e eventos” (Nichols, 1991, p. 110). Por essa via, os discursos são polivalentes e múltiplos e estão inseridos em um contexto fronteiro e assimétrico.

A defesa desse argumento, no entanto, parece chocar-se com as formulações do próprio Nichols quando defende uma natureza mais fantasiosa ou inconsciente para o filme de ficção, enquanto que o documentário, devido ao seu parentesco com um “discurso da sobriedade”², seria o espaço de materialização de uma consciência do mundo histórico (cf. Nichols, 1991, p. 4). Sabemos que essas demarcações são um tanto quanto perigosas, uma vez que o documentário também pode trabalhar a fantasia, o sonho, o subjetivo. Ainda assim, a proposta teórica de Bill Nichols se mostra mais pertinente para esse trabalho, pois, em vez de perceber o documentário como um gênero estático e fossilizado, situa-o como um discurso de um horizonte plural e antidogmático.

Mapear um determinado campo de conhecimento ou de transmissão de idéias é, sem dúvida, uma tarefa árdua e arriscada. As propostas de Carroll e Nichols evidenciam bem esse aspecto, visto que o documentário, por fazer parte de

uma realidade em constante mutação e retratá-la, torna cada vez mais difícil o estabelecimento de seus limites e fronteiras, seja como gênero ou como discurso. Diante desse painel, é que a perspectiva bakhtiniana de “gêneros do discurso” nos interessa particularmente. Bakhtin considera que, embora cada enunciado possua características individuais, o local e as condições de seu uso geram tipos relativamente estáveis de enunciados, que são os gêneros do discurso, isto é, não apenas o discurso científico ou o romance – visto por muitos estudiosos do campo literário como a única forma enunciativa passível de atenção –, mas também as possibilidades “secundárias” como as cartas, os bilhetes, as conversas do cotidiano. A riqueza e a heterogeneidade dos gêneros do discurso fazem com que um enunciado contribua para a formação de um segundo enunciado, que, por sua vez, exerce influência sobre um terceiro e assim sucessivamente. Os enunciados integram uma cadeia em que prevalece uma constante troca de estilos e informações. Não há, portanto, como posicionar o gênero do discurso em uma instância isenta de influências externas e, por esse motivo, torna-se difícil empreender uma categorização fixa para as suas funções. A compreensão desse aspecto é importante também para os estudos sobre o documentário, uma vez que tais indicações não se limitam ao campo da linguagem e da literatura. O próprio autor reconhece essa função ao apontar que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros do discurso, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Bakhtin, 2003, p. 268). Se pensarmos essa discussão no campo do cinema, podemos considerar o documentário como um gênero do discurso em primeira instância não apenas pelo caráter “marginal” que ocupou na historiografia do cinema, mas também pela sua capacidade de influenciar e ser influenciado por outros “gêneros” cinematográficos. A discussão apontada pelo teórico russo nos sugere, portanto, que propor categorias de classificação estanques para o documentário é inútil, pois os gêneros do discurso estão passíveis às influências dos usos dos enunciados. Logo, não se quer aqui estabelecer mais uma delimitação teórica fechada para o documentário, mas visualizá-lo em um contexto em que os fatores necessários para a sua compreensão podem apresentar as mais divergentes origens.

No campo do cinema, isso pode ser percebido na ambivalência que alguns filmes apresentam, misturando

² Mantém uma relação direta e transparente com a realidade, sem o intermédio de figuras de linguagem ou estratégias subjetivas. Seus temas mais comuns estão relacionados à ciência, economia, política ou religião. Mais informações, Nichols (1991, p. 3-4). A idéia de “discursos de sobriedade” apontada por Nichols não se refere unicamente à temática, mas também à questão de uma formação discursiva hegemônica que, conforme Foucault, pressupõe saberes que figuram uma autoridade de fala sobre o mundo e como tal se constituem como mecanismos de poder. Para mais detalhes, ver Foucault (1996).

linguagens e estilos, gerando a dúvida: trata-se de ficção ou de documentário?³ Ao passo que conduz o espectador para as discussões em torno “real”, o documentário estimula o exercício da reflexão. Por sua vez, não ele tem a obrigação de captar o todo de um fato ou tema, tampouco de descrevê-lo ou explicá-lo por completo. O importante é perceber com quem ele dialoga em termos políticos, éticos e estéticos e que leituras produz do assunto abordado.

O reconhecimento de tal aspecto passa inevitavelmente pela questão da narrativa cinematográfica. A respeito dos elementos que a constituem, Bill Nichols observa que alguns pontos são específicos da narrativa do filme de ficção e do documentário. Para o autor, a ficção apresenta uma estrutura em que o que se passa entre dois quadros tem a finalidade de garantir a continuidade em direção ao que ele denomina de *match action*, uma espécie de pontapé inicial de uma determinada história. Dessa forma, a ação que se inicia em um dado momento, para garantir a eficácia da narrativa, deve continuar no quadro seguinte. No documentário, por sua vez, dois quadros se juntam para dar a impressão de continuidade de um argumento que é capaz de “disparar” elementos do mundo histórico que se pretende evidenciar. De acordo com o autor, esse é um recurso raramente utilizado pelos diretores de filmes de ficção fora da montagem clássica para conotar um processo geral (Nichols, 1991, p. 20). Nota-se que, enquanto a ficção preocupa-se com a continuidade da ação, o documentário preza a continuidade do argumento. No entanto, a forma como as narrativas se estruturam nem sempre obedece a esquemas pré-definidos. A ficção não se guia unicamente pela ação, bem como, muitas vezes, o argumento do documentário precisa de “quebras” para inserir outros temas necessários ao andamento e à eficácia da narrativa.

Se o documentário pode ser visto sob o prisma de um gênero do discurso, sua narrativa será composta a partir de diversos referenciais. É certo que ficção e documentário guardam suas especificidades. Mas o que importa é a forma como os enunciados representam o mundo histórico do qual fazem parte e a construção de sentido pela materialidade da narrativa, isto é, a relação de transparência ou não do documentário com o mundo histórico.

Documentário, realidade e verdade

O caráter ambivalente das conceituações anteriores não nos impede, contudo, de tentar localizar características específicas dos filmes documentários. Acreditamos que é possível, com essa proposta, muito mais do que reforçar o corolário de uma discussão que já se apresenta bizantina, vislumbrar a possibilidade de construção de um espaço dialógico entre ficção e documentário, tal qual a noção de gênero do discurso anteriormente apresentada.

Entre os pontos de “diferenciação”, destacamos inicialmente a questão ética. Primeiramente é preciso ter cuidado com o que os personagens falam. A escolha de uma determinada fala deve atentar para os efeitos que esse depoimento pode acarretar ao seu “proprietário”. É imprescindível que o documentarista esteja presente no processo de montagem para que a seleção do material corresponda às suas expectativas autorais. Por serem “personagens reais”, suas vidas continuam após o documentário, e, dessa forma, torna-se fundamental o estabelecimento de um vínculo ético entre o documentarista e as pessoas que ele filma. Em segunda instância, o compromisso com a ética deve estar presente também na seleção e na apresentação das informações veiculadas. O debate em torno dessa questão foi recentemente reacendido após o lançamento do filme *Fahrenheit 11/9*, de Michael Moore. O documentarista sofreu inúmeras críticas por ter manipulado informações em favor das idéias que sustenta, instigando a discussão: é válida qualquer estratégia para se defender um ponto vista, mesmo que ele seja quase que unânime?

Quando nos referimos aos personagens dos documentários, não é apenas a questão ética em torno de sua fala que merece ser vista, mas também o embate por que passa o personagem no processo de filmagem. Segundo Xavier *et al.*, (2005, p. 116), na ficção, o ponto de tensão de um personagem se dá com outros personagens que integram a trama, e, no documentário, tal embate se dá

³ Um emblemático dessa questão é o filme *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999, EUA). A narrativa do filme embaralha possíveis fronteiras entre ficção e não-ficção. O mote é a investigação de três jovens sobre a suposta existência de uma bruxa no interior do estado de Maryland, nos Estados Unidos. Eles resolvem adentrar a floresta para investigar o caso mais de perto. Depois disso, desaparecem e o que se encontram são as fitas da expedição. A princípio, *A Bruxa de Blair* seria uma edição das imagens encontradas, o que o tornaria um documentário. Por outro lado, existe a possibilidade de que tudo tenha sido uma encenação, o que constituiria o filme como uma ficção como outra qualquer.

com o diretor. Em documentários interativos⁴, essa premissa se confirma sem grandes problemas, mas em filmes como *Um passaporte húngaro*⁵ (Sandra Kogut, 2001) e *33*⁶ (Kiko Goifman, 2003), cujos personagens principais são os próprios diretores⁷, ela precisa ser revista. Os dois filmes evidenciam a busca de uma identidade própria, que põe em xeque a noção de nacionalidade e de pertencimento. Podemos ainda considerar o caso do documentário *Tarnation*⁸ (Jonathan Caouette, 2003). Trata-se de um filme próximo a *33* e a *Um passaporte húngaro* por também apresentar a primeira pessoa como procedimento narrativo.

Se o documentário, como afirma Eduardo Coutinho, é a arte do encontro, esses filmes evidenciam um redimensionamento desse encontro, que não acontece mais entre duas pessoas, mas entre o indivíduo e suas origens biológicas (*33*), suas raízes familiares (*Um passaporte húngaro*) e sua história de vida (*Tarnation*). A questão, então, desloca-se da relação entre personagem e diretor - duas pessoas distintas -, para concentrar esses dois papéis em uma única pessoa, embaralhando, assim, posicionamentos e definições. Conseqüentemente compromete ou, no mínimo, modifica a relação entre personagem e câmera, que não passa mais pelo crivo do diretor, mas pelo “eu” que personifica a câmera para posicionar sua voz e a voz do documentário na enunciação. A câmera, neste caso, equivale a uma terceira forma de olhar, que não se enquadra mais na interação face a face, pois, para além do emissor do relato e de seus receptores, ela funciona como uma audiência virtual que carrega consigo valorações do repertório social ou cultural em foco.

A imprecisão está presente na relação do cinema com a realidade, em especial, o acesso à realidade que faz do documentário um gênero discursivo em primeira instância. Como identifica Nichols (1991), o que parece existir, ao longo da história da teoria cinematográfica, é uma confusão entre as noções de realidade e verdade, que muitas vezes são vistas como sinônimos. Para este autor, realidade é o espaço de legitimação das ações do

cotidiano, isto é, dos eventos sociais, políticos ou culturais. Já a verdade determina o convincente, o autêntico, o notório. Um acontecimento pode ser real, mas não necessariamente apresentar a verdade como elemento intrínseco. Logo, a verdade nem sempre integra a realidade. O ponto de encontro entre realidade e verdade se dá no momento em que consideramos o caráter original de suas construções, isto é, são conceitos que se elaboram a partir da colisão entre forças e objetos que integram a arena social, não podendo, nunca, materializarem-se previamente, porque a realidade é oscilante (Nichols *in* Penafria, 1999, p. 25). Desse ponto de vista, tanto a ficção como o documentário devem ser vistos como parte de um domínio de enunciação e significação e não como documentos unívocos. Esse pressuposto nos convida a pensar a relação do documentário com a ficção, que, por sua vez, incita o debate sobre demarcações de funções e de fronteiras.

Sendo assim, observa-se que a suposta apreensão da realidade está diretamente vinculada às condições de enunciação. O cinema, como a arte em geral, não traduz ou reflete a realidade, mas a apresenta e a elabora historicamente. E, nesse contexto, as condições de enunciação terão um papel decisivo, já que o cinema, desde os primeiros experimentos, sempre procurou “contar uma história” (Winston, 1995, p. 24), ainda que recursos técnicos e questões de linguagem estivessem em pleno desenvolvimento. Portanto, o real ajuda a construir narrativas, mas a realidade não tem obrigação de estar nela presente.

Referências

BAKHTIN, M. 2003. *Estética da criação verbal*. 4ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 476 p.

⁴ Tomamos como referência a classificação de Bill Nichols que estabelece seis categorias: documentários de exposição, observação, reflexão, interação, poético e performático. Para mais detalhes, ver Nichols (2005, p. 138-142).

⁵ *Um passaporte húngaro* (2001, Brasil, VideoFilmes).

⁶ *33* (2003, Brasil, PaleoTV).

⁷ *Um passaporte húngaro* mostra a “peregrinação” de Sandra Kogut por uma série de departamentos burocráticos para conseguir a nacionalidade húngara e, por extensão, o passaporte, uma vez que seu avô é natural da Hungria. Em *33*, Kiko Goifman estabelece o prazo de trinta e três dias - a idade que tem quando roda o filme - para encontrar sua mãe biológica. O documentário mostra as estratégias do diretor para alcançar seu objetivo. Ambos os filmes funcionam como uma espécie de diário de seus personagens-diretores, que obedecem a uma construção dramática semelhante à ficção, pondo em xeque os estatutos que pretendem uma categorização fixa para o documentário.

⁸ *Tarnation* (2003, EUA).

- CARROLL, N. 2005. "Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual". In: F.P. RAMOS (org.), *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo, Senac São Paulo, vol. II, p. 69-104.
- FOUCAULT, M. 1996. *A ordem do discurso*. 7ª ed., São Paulo, Loyola, 79 p.
- NICHOLS, B. 1991. *Representing reality*. Bloomington, Indiana University Press, 313 p.
- NICHOLS, B. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 270 p.
- PENAFRIA, M. 1999. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Cosmos, 134 p.
- ROTHA, P. 1936. *Documentary film*. Londres, Faber and Faber, 118 p.
- XAVIER, I.; COUTINHO, E.; FURTADO, J. 2005. O sujeito (extra)ordinário. In: M.D. MOURÃO; A. LABAKI (orgs.), *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, p. 96-141.
- XAVIER, I. 2005. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed., São Paulo, Paz e Terra, 212 p.
- WINSTON, B. 1995. *Claiming the real. The Griersonian documentary and its legitimations*. Londres, BFI, 301 p.

Submetido em: 25/04/2008

Aceito em: 14/06/2008