

Aproximações teóricas sobre práticas narrativas audiovisuais na contemporaneidade

Lyara Luisa de Oliveira Alvarenga¹

Palavras chave: narrativa, audiovisual, contemporâneo, teorias

Resumo: O presente artigo integra o texto da dissertação de mestrado da autora “As trilhas da narrativa na videoarte brasileira” apresentada no ano de 2011. Essa parte da pesquisa representa a aproximação teórica feita a partir da necessidade de esmiuçar o significado e o papel da narrativa nas práticas criativas desenvolvidas nos meios audiovisuais, buscando-se inicialmente uma abordagem das experiências canonizadas do cinema narrativo constituído para, em seguida, abordar práticas audiovisuais experimentais implementadas por artistas e realizadores experimentais do audiovisual. Nesse sentido houve uma aproximação às teorias narrativas desenvolvidas pelo filósofo francês Gilles Deleuze e pelo pensador brasileiro do audiovisual André Parente.

Em suma, independentemente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos.

Walter Benjamin em *O Narrador*

Ao trilhar alternativas para pensar a questão narrativa no contemporâneo busquei caminhos que levassem a uma noção de narrativa que abrangesse reflexões que não se

¹ Professora, pesquisadora, artista audiovisual, produtora e diretora de TV. Mestre em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina com bolsa FAPESP. Graduada em Rádio e TV pela UNESP. Atua profissionalmente no campo de produção audiovisual desde 1997, tendo trabalhado em emissoras de TV e produtoras independentes. Dedicou-se à produção e pesquisa artísticas, investigando processos de criação e experimentação com meios audiovisuais. Professora do Centro Universitário Belas Artes nos cursos de graduação e pós-graduação.

configuram dentro dos modelos convencionais e fosse capaz de abarcar relações estéticas e poéticas que constituem o campo da comunicação e da arte

Apresento aqui uma breve investigação realizada para minha monografia de mestrado e Artes Visuais. Existe uma ampla temática da narrativa levou a textos de teóricos da literatura e do cinema. De um modo geral, os pensamentos dos teóricos modernos e contemporâneos observados desenvolvem-se dentro de um âmbito mais extenso, que é o estudo sobre a linguagem, o que acabou constituindo uma bibliografia vasta e variada, mas que, no entanto, traz, majoritariamente, em seu cerne uma verve estruturalista na elaboração de teorias de origem, forma e função da narrativa.

Para localizar a origem dos estudos modernos sobre a narrativa é preciso olhar, antes de qualquer coisa, para o formalismo russo durante as primeiras décadas do século XX, especialmente para autores como Tynianov, Eikhenbaum, Chklovski e Tomachevski. No entanto, o teórico russo Vladimir Propp foi um dos primeiros a sistematizar o estudo sobre a narrativa. Propp lançou em 1928 o livro *Morfologia do Conto*, um texto que irá influenciar boa parte das análises posteriores sobre a narrativa.

O interesse pelos estudos da narrativa começa a se intensificar a partir da segunda metade do século XX.

Foi durante os anos 1960, no meio da corrente estruturalista, impulsionada por Claude Lévy-Strauss, que o interesse pelas questões da narrativa, pelos problemas relacionados ao que se chama de ‘narratividade’, se cristaliza em pesquisadores como Genette, Todorov, Greimas e Metz justamente, mas também Roland Barthes, Claude Brémond e Umberto Eco. (GAUDREAULT, JOST, 2009 p. 24)

Os autores citados acima trazem em suas pesquisas e teorias um maior ou menor grau de aproximação com os métodos estruturalistas que têm como base inicial a semiologia de Ferdinand Saussure. Esse talvez seja o caminho de pensamento mais forte dentro dos estudos da narrativa. Em 1969, Todorov cunha o termo narratologia² e assim estabelece uma linha de estudos que teoriza sobre as questões da narrativa. É nessa linha, seguindo por caminhos diferentes, mas corelacionados, que se estabelecem

² O termo “narratologia” é uma tradução do termo francês narratologie – introduzido por Tzvetan Todorov em *Grammaire du Décaméron* (1969) – e a teoria insere-se historicamente na tradição do Formalismo Russo e do Estruturalismo Francês.

Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

autores como Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Claude Brémond.

Dentre esses teóricos, um dos mais próximos a um pensamento mais abrangente talvez seja o teórico literário Gérard Genette. O autor parte das teorias estruturalistas, mas desenvolve um pensamento próprio e original para várias questões literárias, entre elas, a narrativa. Em um trabalho elaborado entre as décadas de 1960 e 1970, Genette realiza um estudo sobre o texto narrativo literário que servirá de base a outros estudiosos e, apesar de ter seus principais escritos dentro desse período, ele segue atualizando-os criticamente.

Tomo como referência de estudo da narratologia a teoria de Genette sobre narrativa, considerando que suas abordagens também ponderam sobre o cinema, ou seja, perpassam questões do audiovisual. Esta teoria teve influência significativa em proposições contemporâneas sobre a narrativa por teóricos e estudiosos de diferentes áreas.

Quando se refere diretamente à narrativa, Genette apresenta a definição de que “a narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1985 p. 23).

A partir dessa idéia, é possível também estabelecer sua diferenciação para narração e história. Para Genette, narração é o ato de enunciação ou o ato narrativo produtor; enquanto a história é o “conteúdo narrativo (ainda que este conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual)” (GENETTE, 1985 p. 25). História e narração só existem por meio da narrativa.

Apesar de objetivar uma análise literária, quando Genette realiza o desenvolvimento de sua teoria ele tem em seu horizonte referencial, além da narrativa clássica e da narrativa moderna na literatura, o cinema e o trabalho teórico de estudiosos dessas áreas. Essa amplitude de referências faz com que suas proposições acabem por esbarrar no cinema e alcancem repercussão no meio das teorias cinematográficas. Suas idéias muitas vezes são aplicadas ao modo de construção da narrativa cinematográfica. Alguns importantes teóricos contemporâneos do cinema usam a obra de Gérard Genette como referência. Entre eles, Jacques Aumont, André Gaudreault e François Jost. No

Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

Brasil, o teórico Ismail Xavier também irá realizar em seus textos sobre cinema referências ao modo como Genette conduz suas definições sobre a narrativa.

Partindo das considerações narratológicas de Genette, Jacques Aumont apresenta de um modo bastante objetivo uma definição de narrativa fílmica:

(...) é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada (...) no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa (AUMONT, 2008, p.106).

No campo do audiovisual, uma referência proeminente nos estudos sobre narrativa é o trabalho do teórico Christian Metz, que realizou um estudo complexo e profundo sobre as estruturas que compõem o cinema. As teorias de Metz estão calcadas no estruturalismo. Ele faz uso de termos e conceitos da semiologia saussuriana para compor suas teorias, questiona o fato de o cinema poder ser considerado uma língua ou uma linguagem, e pensa a narrativa como “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 35).

Se a questão da narrativa na televisão apresenta-se de modo marcante, em termos de estudos teóricos, no entanto, revelou-se pouco frutífera para pensar uma conjugação com o campo da arte. Boa parte das reflexões teóricas pesquisadas no contexto brasileiro (Maria Cristina Castilho Costa, Vera França, Ester Hambúrguer, Daniel Filho) ou usam abordagens teóricas advindas das mesmas matrizes teóricas narratológicas, semiológicas, ou então abordam a narrativa pelo viés da psicologia, da sociologia e da antropologia. A exceção talvez seja o teórico Arlindo Machado, que pensa televisão e vídeo não só em suas articulações dentro do campo da comunicação, como também em suas tangências com o campo da arte.

A pesquisa sobre essas bases teóricas foi bastante rica e esclarecedora, forneceu uma noção larga de como a narrativa é considerada nesses campos do conhecimento. Entretanto, tais modelos de pensamento, que partem de uma base linguística estruturalista para suas observações, levando em consideração a linguagem em si como ponto de partida, não se apresentaram como teorizações capazes de abranger amplamente as complexas questões estéticas compreendidas pela arte contemporânea.

Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

A realização de uma observação e uma proposição de trabalhos experimentais em arte suscitou a necessidade de realizar aproximações teóricas mais abrangentes e menos hierarquizantes, mais pertinentes à temática contemporânea do audiovisual.

Cinema e narrativa cinematográfica, segundo Deleuze e Parente

Gilles Deleuze faz uma abordagem profunda da relação entre filosofia e cinema e escreve, na década de 1980, seu tratado sobre cinema; primeiro *A Imagem-Movimento* (1986), que abrange basicamente o cinema clássico e, logo em seguida, *A Imagem-Tempo* (1989). Este segundo livro trata do cinema moderno e contemporâneo e suas relações com a filosofia, tendo como base a questão da fragmentação e da descontinuidade. Deleuze entende a narrativa dentro de uma idéia de enunciável, de exprimível, relativo a uma identificação de imagem/acontecimento (PARENTE, 2000, p. 34); acontecimento no sentido de algo que provoca e produz desacomodação³. Ele exclui desse raciocínio qualquer forma de análise relacionada ao pensamento estruturalista e à semiologia que, de um modo geral como já visto, exercem grande influência nos modos de se teorizar sobre a narrativa audiovisual.

No livro *Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra* (2000) e no texto *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica* (2005), André Parente⁴ realiza uma riquíssima leitura sobre as proposições de Deleuze, ao mesmo tempo em que se atém, especificamente, à questão da narrativa, propondo um pensamento autônomo. As definições sobre narrativa cinematográfica apresentadas por Parente podem se aproximar conceitualmente de um pensamento para uma compreensão mais ampla que ajude a conceber uma idéia contemporânea de narrativa audiovisual.

Para formular seu conceito de narrativa cinematográfica, André Parente se apóia em Deleuze e em teorizações do cineasta Pier Paolo Pasolini e do escritor e teórico

³ Todos esses termos, que têm como base a filosofia dos estóicos, resultam desdobramentos extensos no pensamento de Deleuze, para uma abordagem mais ampla dessas questões consultar de Gilles Deleuze: *Lógica do Sentido*, São Paulo: Perspectiva, 2009 e *Cinema II - A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense 2007.

⁴ André Parente foi orientando de Gilles Deleuze em sua tese de doutorado na Universidade de Paris VIII, onde estudou entre 1982 e 1987. O texto da tese originou o livro *Narrativa e Modernidade*. Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

literário Maurice Blanchot, ambos pensadores que estão igualmente distantes das considerações estruturalistas de linguagem. Apresenta também um raciocínio em coerência com certas proposições filosóficas de Henri Bergson e Edmund Husserl (autores ligados à fenomenologia, cujo pensamento se encontra nas bases das reflexões de Deleuze assim como a filosofia dos estóicos e a teoria semiótica de Charles S. Peirce). Logo de início, Parente realiza uma crítica contundente às teorias estruturalistas:

O “verdadeiro” cinema, qualquer que ele seja, narrativo ou na, privilegia sempre os processos imagéticos. Entretanto, eles não são exclusivamente imagéticos, são, com frequência, simultaneamente narrativos. Esses processos imagéticos/narrativos não são de modo algum, como pretende a semiologia, linguísticos. Os verdadeiros processos narrativos cinematográficos são, antes de tudo, imagéticos. O que se opõe ao narrativo não é o imagético, e sim o “narrativo” tal como concebido pela semiolinguística. Parece-nos que a semiologia e seus métodos não são de grande utilidade para o estudo da narrativa em geral, e da narrativa imagética cinematográfica em particular: a abordagem semiológica da narrativa é inspirada nas teorias estruturalistas que reduzem a narrativa a uma sequência de enunciados que representam um estado de coisas e submetem às regras linguísticas e discursivas (PARENTE, 2000 p 27).

Sobre a narratologia afirma: “A narratologia, tal como a entende Genette – a disciplina que estuda a narrativa como modo oral ou escrito – coloca muitos problemas em particular, em sua aplicação ao cinema” (PARENTE, 2000, p. 33).

Parente faz sua colocação sobre o que seria a sua definição de narrativa: “Na nossa opinião, a narrativa não é um enunciado de fato que representa um estado de coisas, mas um enunciável. Ou seja, é antes de tudo, um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato” (PARENTE 2000 p. 35). E tal movimento não pode ser reduzido a uma questão de enunciado ou discurso. Encontramos aqui uma sintonia com a forma de pensar de Flusser, que propõe que a elaboração narrativa seja uma maneira de formar pensamento, um modo de pensar, uma forma de explicar o mundo.

Parente continua seu raciocínio propondo que a narrativa seja “uma função pela qual é criado o que é contado” (PARENTE 2000 p. 37). Ele encontra suporte numa

Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

colocação bastante particular de Maurice Blanchot, que afirma que a narrativa não é o relato do acontecimento, mas sim o próprio acontecimento.

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar também ela realizar-se. (...) Ela não “relata” se não a si própria, e esse relato, ao mesmo tempo em que se efetua, produz o que conta, só é possível como relato se realizar o que se passa nesse relato, pois detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa “descreve” pode incessantemente unir-se à realidade como narrativa (...) (BLANCHOT apud PARENTE, 2000p. 30).

Em sua apresentação teórica, tendo como base as proposições de Deleuze, Parente irá estipular duas categorias de narrativa: a verídica e a não-verídica.

Narrativa verídica pode ser verdadeira ou fictícia, supõe sempre um acontecimento tomado no curso empírico do tempo. Os modelos verídicos da narrativa colocam o acontecimento como preexistente à narrativa. Por isso, fala-se de narrativa em termos de representação (PARENTE, 2000, p. 41). Na narrativa verídica ocorre um “encadeamento das imagens-ações conforme a relação entre o homem e uma situação” (PARENTE, 2000, p.43). Ela é a representação de algo que já ocorreu, é bem definida em suas relações temporais e em suas definições de narração, há sempre um narrador identificável. A ação é centrada, caracteriza-se por funcionar por processos de ação (imagem–movimento) – ação na imagem, ação dos personagens, ação da trama – que segue um curso entre o início o meio e fim.

Esse tipo de narrativa exprime um devir único no mundo, objetivo e finalizador, ou seja, que busca uma unidade de clareza racional. A narrativa verídica é uma particularização da idéia geral de narrativa. Unicamente nessa categoria seria possível, em alguns casos, aplicar as designações linguísticas, literárias. “Cada uma das teorias da narrativa corresponde a uma determinada aplicação de uma unidade racionalizante qualquer, a um aspecto da narrativa verídica” (PARENTE, 2005, p. 268).

Na narrativa não-verídica “(...) as ações já não se encadeiam em relação a uma lógica causal, as personagens e os narradores perdem suas identidades, e a voz narrativa torna-se polifônica, descentrada, afônica, mentirosa etc” (PARENTE, 2000, p. 39). Essa

Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

modalidade caracteriza-se por fazer uso de processos de temporalização das imagens (imagem-tempo). Essa categoria abarca as narrativas poéticas, experimentais, de ruptura, narrativas que se propõem como fluxo e acontecimento. E aqui não se aplicam as ideias normativas de sequenciais, de representação de um estado das coisas. A narrativa não-verídica exprime um devir múltiplo do mundo, não-determinista, não-funcional.

A narrativa seria assim, um processo de formulação, onde o fato narrado se dá, acontece. Pensando em termos de imagem, “a narração cinematográfica é passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, de um enunciado a outro. (...) No regime de imagem-tempo, passar de uma imagem a outra não é passar de um antes a um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir” (PARENTE 2000, P. 15).

Interessa ainda entender a colocação de Parente sobre a presentificação, definição cara aos ensaios que foram apresentados. Para ele a presentificação é uma narração que o sujeito faz para si mesmo ou para outros no momento em que a realiza a ação, dessa maneira ele se despoja do eu e reúne numa única ação, passado, presente e futuro, que seriam por si só todas as fabulações (PARENTE 2000, P.15).

Para caracterizar a narrativa cinematográfica, Parente usa o termo ‘processos imagético/narrativos’. Dentro desses processos, a narrativa verídica estaria relacionada a uma narrativa cinematográfica estruturada, clássica, formal. É disso que Deleuze trata em *Cinema I: Imagem–Movimento*. Por outro lado, a narrativa não-verídica estaria relacionada ao cinema moderno, de estrutura, fluida e aberta, esse é tema tratado em *Cinema II: Imagem-Tempo*.

Narrativa audiovisual experimental

Elaborar efetivamente um novo caminho é trabalho que não cabe à uma dissertação de mestrado, exige um trabalho muito mais intenso e complexo, onde seria necessário um aprofundamento maior em cada um desses outros caminhos aqui apresentados. Proponho uma trilha concreta, mas inicial, que está diretamente ligada à

experiência das relações de experimentação e entendimento dos trabalhos que me proponho a analisar.

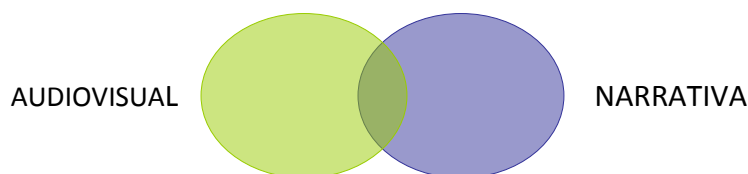


Fig. 01

Sugiro, neste primeiro momento, uma possível reflexão na intersecção que ocorre entre os campos da narrativa e do audiovisual, tendo em mente uma concepção de narrativa enquanto processo de pensamento encadeador que se realiza, e uma ideia de audiovisual como o campo de operações dos meios audiovisuais que realizam suas mensagens a partir de aparatos técnicos e tecnológicos de imagem e som.

Essa ideia de audiovisual também está em concordância com a proposição de Roberto Cruz (2011, p. 09) que defende o audiovisual como um “atravessador, produtor de cruzamentos de imagens da era da pós-produção”, pois a partir da convergência para o digital ficam cada vez menos claras as particularidades formais e técnicas entre diferentes meios audiovisuais (cinema, vídeo).

Para agir no campo de conhecimento do audiovisual, é importante compreender uma concepção de linguagem⁵ audiovisual e de seus elementos (enquadramentos, movimetção, trilha sonora, sequencia), que vá além de uma linguagem cinematográfica, televisiva ou digital. A proposta passa por considerar esses elementos como equivalentes. Ou seja, uma mesma linguagem aplicada de forma distinta a diferentes meios, inferindo uma dissolução entre as barreiras que separam cinema, vídeo, televisão, imagens digitais. Não intento apagar as diferenças técnicas, históricas e estéticas já postas. Proponho lançar à luz da produção contemporânea - que implica em

⁵ Linguagem entendida sob a visão peirceana, como um sistema dinâmico de equação de signos, cujo uso implica conhecimento e consciência desses signos.

questões técnicas, financeiras e estéticas - uma visada que inclua os meios de produção de som e imagem numa categoria de audiovisual.

Dentro dessa perspectiva, caberiam variadas realizações narrativas em meios audiovisuais, desde as mais formalizadas e estruturadas (cinema, clássico, narrativas ficcionais televisivas...) até as mais livres, poéticas e experimentais (videoarte, cinema experimental, cinema novo, nouvelle vague, as experiências de registro, os relatos e mesmo as experiências interativas com a narrativa).

É possível pensar, dentro desse raciocínio, condições diferenciadas para dois modos de narrativa audiovisual:

- narrativa audiovisual hegemônica: tal definição está relacionada diretamente às ideias expostas por Parente no que se refere à categoria de narrativa verídica. O conceito de hegemônico é entendido em acordo com a definição de Gramsci, como algo que cabe àquilo que exerce poder, liderança, que determina as regras, desempenhando uma dominação consentida através da geração de consenso e do convencimento no âmbito cultural⁶. Arlindo Machado também faz uso termo hegemônico, para determinar as tendências massivas da indústria da cultura (2005, p.10).

Esse modo de narrativa audiovisual propõe um código de representação que promove uma unidade ilusória, tentando esconder a descontinuidade, promovendo uma costura a partir de regras de continuidade e direção. Prima pela clareza, pelo realismo e pela verossimilhança. Funciona dentro de um controle rigoroso, onde há pouco espaço para o imprevisível, para dúvida.

- narrativa audiovisual experimental: esta categoria também está diretamente ligada à ideia de narrativa não-verídica, igualmente colocada por Parente. O termo experimental tem como base a definição adotada pela pesquisadora Christine Mello quando apresenta suas colocações sobre o experimental no campo da arte.

Christine admite, entre outras, a proposta de definição de Philadelpho Menezes⁷ para experimental como “conceito de experimentação científica como método de pesquisa que parte da anulação dos postulados da sabedoria tradicional e autoritária

⁶ Ver definição dicionário da língua portuguesa Houaiss.

⁷ Philadelpho Menezes estabelece seu pensamento no livro *A crise do passado* (São Paulo: experimento, 2001) analisando as ideias de Jaques Derrida em *A escritura e a diferença*, São Paulo: Perspectiva, 1971.

Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

instalada como dogma ou crença que dirige a conduta científica, predeterminando suas conclusões” (MENEZES apud MELLO, 2008, p. 117). A aplicação desse conceito ao campo da arte experimental vem acompanhada do desejo de abandonar as formas estruturalistas e contestar o caráter racionalista e idealista da tradição. Compreendo aqui o experimental de uma forma instrumental, pensado em decorrência da ruptura ou desagregação de uma tradição já estabelecida. A proposição da narrativa audiovisual experimental vai de encontro ao desejo de quebrar as regras estabelecidas, abrindo espaço para o acaso, o descontrole, a experiência; afastando ou diminuindo a importância do realismo e da verossimilhança.

A narrativa audiovisual experimental pode operar pelas mais variadas formas de proposição estética para agir de maneira contrária às normas instituídas. Cito aqui, ainda me apoiando nas colocações de Parente (2000, p. 48-49) alguns possíveis modos de operação utilizados na elaboração de narrativas audiovisuais experimentais:

- a presentificação do ato narrativo, ou seja, o acontecimento narrado não preexiste necessariamente à narrativa, pois essa não representa ou relata um passado ou um por vir, ela se apresenta, se realiza, num presente vivo. A narrativa só se configura no momento da ação narrativa. Há uma identificação direta da narrativa com o momento onde se dá o acontecimento.

- narrativa atada à experiência enquanto acontecimento e enquanto ação de narrar; acontecimento e experiência juntos na ação narrativa; narrativa que se origina na experiência e que gera experiência.

- a multiplicidade como fio condutor, ou seja, não se estabelece um único fio condutor para a narrativa, ele se multiplica e pode ser variado (há possibilidade de ocorrer diferentes pontos de vista, diferentes modos interpretar, diferentes modos de estabelecer a história, de torná-la presente, diferentes modos temporais).

- a fragmentação do sujeito, não são formatados papéis distintos para narrador, personagem e espectador; esses papéis se misturam e alternam.

- o rompimento com a lógica causal (sequência causal de acontecimentos onde um ocorre depois do outro, por causa do outro).

Importante ressaltar que essas categorias não são estanques. Por vezes, obras experimentais utilizam-se de muitos elementos normativos, podendo o artista optar por subverter ou experimentar com apenas poucos elementos, e não realizar uma experimentação radical. Por outras vezes, narrativas majoritariamente canônicas também conjugam algumas propostas de ruptura. Não existe aqui nenhum juízo de valor entre as classificações: canônica e experimental. A despeito dos termos utilizados, não tenho a intenção de assegurar que uma seja melhor que a outra, apenas que são diferentes. Elas lidam com os mesmos elementos da linguagem audiovisual, mas de modo diferente. Entendo que em ambas as categorias (hegemônica e experimental) é possível realizar obras poéticas e que proponham reflexão.

A partir das concepções expostas, a narrativa audiovisual poderia ser definida como um processo de encadeamento imagético/sensório que se realiza a través de meios audiovisuais. Podemos pensar em sua configuração inicial como tendo surgido nos meios de comunicação que processam linguagem visual e sonora. E que como podemos apreender podemos dividir em dois grandes campos de realização a narrativa audiovisual hegemônica e a da narrativa audiovisual experimental. Sem contudo estipular nenhum juízo de valor para tais sugestões de categorias.

Referências

AUMONT, Jacques e outros. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

_____. **A Imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. Autor como produtor. *In: Magia e Técnica, Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

_____. O Narrador. *In: Magia e Técnica, Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. London: Routledge, 1985.

Submetido em Março de 2016, Aprovado Junho de 2016, Publicado Jan 2017

CRUZ, Roberto Moreira. Produção audiovisual Contemporânea. *In:* CRUZ, Roberto Moreira Cruz (org.) **Rumos Cinema e Vídeo Linguagens Expandidas**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem- Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GAUDREAU, André, JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1985.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 8ª. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Televisão levada a sério**. Senac: São Paulo, 2005.

_____. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007a.

_____. (Org.) **Made in Brasil**. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007b.

_____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

_____. (org.) **Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MANOVICH, Lev. **The language of New Midea**. Cambridge, Massachusetts: MIT, 2000.

MEIGH-ANDREWS, Chris. **A History of Video Art: The Development of Form and Function**. New York: Berg, 2006.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade. Os cinemas não narrativos do pós- guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.

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

_____. A Forma Cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia (org.) **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **D.W.Griffith, o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.