

Docmania: Os usos da tecnologia digital na produção de documentários no Brasil (1999-2009)

Docmania: the uses of digital technology in production of documentaries in Brazil (1999-2009)

Daniela Muzi | daniela.dmuzi@gmail.com

Mestranda em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista da Capes. Jornalista graduada pela mesma instituição, também é documentarista.

Resumo

Este trabalho pretende analisar o uso da tecnologia digital na produção nacional de documentários que gerou uma popularização do gênero, um fenômeno que aqui chamamos de “docmania”. A partir de 1999, quando foi produzido o primeiro longa-metragem documental em vídeo digital por Eduardo Coutinho, “Babilônia 2000”, iremos investigar os efeitos da introdução da nova tecnologia em uma década de produção.

Palavras-chave: documentário brasileiro; produção; tecnologias digitais; materialidades

Abstract

This paper analyzes the use of digital technology in commercial production of documentaries that caused a popularization of the genre, a phenomenon that we call “Docmania”. Since 1999, when it was produced the first feature-length documentary on digital video by Eduardo Coutinho, “Babilônia 2000”, will investigate the effects of the introduction of new technology in a decade of production.

Keywords: *brazilian documentary, production, digital technologies; materialities*

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende analisar os usos da tecnologia digital na produção nacional de documentários. Em 1993, foi criado um formato de captação digital de imagens chamado Digital Vídeo (DV) por um *pool* de 10 empresas de tecnologia, entre elas Sony, JVC e Panasonic, que formaram o consórcio HD Digital VCR. Este formato foi desenvolvido para a aquisição e edição de imagens de alta qualidade. Para este novo sistema foram criados dois tipos de cassetes: Mini-DV, com aproximadamente 6,5 centímetros, e o Standard DV, com aproximadamente 12 centímetros. Devido ao tamanho reduzido das fitas, o tamanho das câmeras pôde ser proporcionalmente diminuído. Pesando em média dois quilos, as câmeras digitais são “leves” também no orçamento das produções: o equipamento completo custa em média R\$ 17.000,00, enquanto que o aluguel por um dia de uma câmera de cinema 35 mm custa em torno de R\$1.700,00.

A produção brasileira de documentários aumentou nos últimos anos como afirma o professor e crítico de cinema Jean Claude Bernardet (2003, p.286) e confirmam os dados de mercado da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Em 1995, foram lançados no circuito comercial três documentários, enquanto que em 2007 o número multiplicou para 32, um pouco menos que a metade da produção nacional em cartaz no ano (dos 78 filmes nacionais lançados, dois eram de animação e 44 longas de ficção)². No festival mais importante do gênero no Brasil, o *É Tudo Verdade*, o número de títulos nacionais inscritos pulou de 45, em 1995, para 480, em 2007. Esse *boom* do documentário coincide com a introdução e popularização do vídeo digital no Brasil, ou a “revolução digital” (LABAKI, 2006, p.10) como se refere o fundador e diretor do festival, Amir Labaki, a esse progresso que barateou e democratizou a produção de documentários no Brasil.

Mas a “docmania” vai além das telas de cinema: o aumento de documentários no circuito comercial de exibição é apenas a ponta do fenômeno, cuja base é formada pelas produções independentes realizadas por cineastas, universitários e pessoas comuns que hoje têm acesso a uma câmera digital. O documentário entra na agenda da sociedade: aumenta o número de produções, o público nos cinemas³, o espaço na mídia e no setor acadêmico com uma explosão de dissertações, teses e livros sobre o assunto mas, apesar dessa popularização, há poucos trabalhos intelectuais sobre o uso da tecnologia digital no documentário e seus efeitos sob a produção brasileira. De que forma essas tecnologias vão interferir na produção dos filmes documentais? Existe uma diferença entre documentários captados em película e em digital? A materialidade dos equipamentos digitais de captação e edição se relacionam com o conteúdo dos filmes?

A partir dessas perguntas, esta pesquisa pretende enriquecer a bibliografia atual sobre o tema, muito centrada na hermenêutica dos filmes, contribuindo para ampliar a discussão do uso do digital no documentário, ao mesmo tempo em que realizará um levantamento, ainda inédito, da produção digital nos últimos 10 anos.

Neste primeiro momento iremos traçar um quadro teórico de referência que inclui os usos das tecnologias digitais no documentário divididas em dois eixos: produção de documentário, com obras que tendem a falar dos filmes e a questão da tecnologia aparece como coadjuvante, e o outro eixo sobre vídeo digital, onde a questão da tecnologia se impõe como personagem principal.

PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO

Em 2006, *Introdução ao documentário brasileiro*, de Amir Labaki, crítico e diretor do Festival É Tudo Verdade, sintetiza de forma breve a curva geral da evolução do gênero do Brasil sem a pretensão de ser uma referência sobre a história do documentário nacional. Ao longo do panorama da atual produção, Labaki destaca as inovações e novas experiências no gênero, entre elas as da geração de videoartistas, oriundos das décadas de 80 e 90, que hoje usam a tecnologia digital para fazer documentários.

Cinema Brasileiro Hoje, de Pedro Butcher, crítico de cinema e editor do portal *Filme B*⁴, escolhe a chamada “retomada”⁵ do cinema brasileiro (1993-94) como ponto de partida para o levantamento da produção cinematográfica contemporânea. Butcher identifica um novo contexto para a sétima arte brasileira: a hegemonia da televisão e o enfretamento de dilemas políticos, econômicos e estéticos para reconquistar o público das salas de cinemas. Os filmes concorrem com a TV, videogame e o homevideo e as câmeras portáteis digitais dessacralizaram o ato de filmar, facilitando e multiplicando o ato de fazer filmes, tornando as imagens parte do nosso cotidiano. Apesar dessa severa concorrência, o cinema continua a atrair multidões em todo o mundo. É neste cenário que Butcher analisa os filmes da nova safra brasileira, em especial os documentários no capítulo sobre o cinema independente.

Mas afinal... o que é mesmo documentário? (2008), de Fernão Pessoa Ramos, autor da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* é outra obra que também se impõe neste levantamento. O livro trata desde a história do documentário no país a uma discussão teórica aprofundada da linguagem, ética, fronteiras com as demais modalidades de cinema e reflexos das mudanças tecnológicas na produção. A análise dá destaque às formas dos documentários e sua ética, uma questão central no livro, cujo principal desafio é pensar as preocupações metodológicas e conceituais num universo destinado em sua maior parte, ao consumo e ao entretenimento de massa. Apesar disso, Ramos destina alguns capítulos para falar do uso da câmera no documentário e da imagem onde a questão do digital emerge.

O autor credita o aumento do experimentalismo brasileiro no campo do documentário ao desenvolvimento da tecnologia do vídeo. “O aprofundamento da expressão artística mediada pela tecnologia digital dilata esse campo no qual é natural o cruzamento com a tradição documentária em expansão” (RAMOS, 2008, p.70). Aprofunda-se na questão do uso da imagem digital e rebate as críticas sobre a

sua manipulabilidade. “Na realidade, não importa se o suporte da imagem-câmera é digital, videográfico ou fotográfico. A análise da dimensão da tomada pouco se altera. Se a imagem digital pode ser manipulada, também poderia ser manipulada a imagem fotográfica” (RAMOS, 2008, p.85).

Em *É Tudo Verdade: Reflexões sobre a cultura do documentário* (2005), Amir Labaki diseca o *boom* do documentário brasileiro, que faz o gênero ganhar espaço no meio cinematográfico, através de uma coletânea de críticas e análises publicadas em sua coluna no jornal *Valor Econômico*. Nesses artigos Labaki constata o crescimento mundial dos filmes de não-ficção, analisa clássicos e obras recentes do gênero, principalmente as nacionais, e reflete a atual cultura do documentário, suas tendências e interpretações, dedicando um capítulo ao cinema digital onde o autor compara o advento da tecnologia digital ao surgimento do som direto na década de 60.

Os dois momentos foram marcados por conta de revoluções nos equipamentos de registro de som e imagem. As duas mudanças contribuíram para facilitar as condições de realização de obras audiovisuais – documentários e ficções.

O cinema direto nos trouxe câmeras mais leves e a possibilidade, até então inédita, de captar o som sincronicamente à imagem, avanço simbolizado pelo velho e bom gravador “nagra”. A equipe de cinema ganhou mobilidade. O registro, instantaneidade: imagem mais som captados no mesmo instante.

O cinema digital nos traz agora câmeras levíssimas, com grande autonomia de gravação e imensa sensibilidade à luz, permitindo registros em situações antes impossíveis para a câmera tradicional sem recorrer à iluminação artificial (LABAKI, 2005, p.261).

Também sobre a produção atual de filmes de não-ficção, foi publicado em 2008 *Filmar o Real*, de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, professoras, pesquisadoras e realizadoras de documentários. Neste livro, as autoras analisam o *boom* do documentário brasileiro sob o aspecto da produção a partir dos anos 90, que definem, assim como Pedro Butcher, o momento de mudança do cenário com a chamada retomada do cinema brasileiro. Cerca de 20 filmes realizados em película e vídeo, exibidos no cinema ou TV entre 1999 e 2007, são analisados em questões referentes à prática e crítica do documentário como: relações com o entrevistado; táticas de filmagem; escolhas estéticas; o papel e influência das tecnologias digitais e as relações entre documentário e mídia.

Lins e Mesquita creditam o crescimento da produção ao uso da tecnologia digital, o que torna possível “realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido na tela grande” (2008, p.15). Outra responsável pelo *boom* é a criação das leis de incentivo à cultura (Lei Rouanet, de 1991 e Lei do Audiovisual, de 1993) que foram estimulando também a criação de prêmios e editais de fomento (LINS; MESQUITA, 2008, p.11-12).

A prática do documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função

das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear. As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos (LINS; MESQUITA, 2008, p.11).

Em *Filmar o Real*, a análise do uso da tecnologia digital na produção de documentário é apenas um dos aspectos abordados, visto um pouco mais de perto no capítulo “Documentário e auto-representação” quando as autoras citam o filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos*⁶ (2003), de Paulo Sacramento. Lins e Mesquita inserem o filme “numa linha de continuidade em relação a projetos que surgiram na esteira do vídeo popular e da democratização das câmeras de vídeo no decorrer dos anos 80 e 90 no Brasil” (2008, p. 40). De forma geral, o livro é mais provocativo ao levantar questões da produção contemporânea de documentário do que definitivo sobre a questão do uso do equipamento digital na produção.

Falando em produção atual, destaca-se o principal realizador brasileiro de documentários, Eduardo Coutinho, que produz praticamente um filme por ano em digital. Ele é o tema do primeiro livro de Consuelo Lins *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004) que já no título antecipa a trajetória desse cineasta que tem no vídeo, mais especificamente no vídeo digital, a explicação da produtividade da sua filmografia.

Filmando em película eu não poderia ter feito “Santo Forte”, nem “Babilônia”, nem “Edifício Máster”. Se a fita dura 11 minutos, e o som, 15, não dá. É só imaginar o número de pessoas que, no meio de um raciocínio, de uma exposição, de uma emoção iriam ser cortadas. É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena em um filme, cortadas por causa da técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho emocional. Essa descoberta de que o meu dispositivo só funciona com esse material que é o vídeo, foi essencial. A relação de filmagem só pode ser explicitada, trabalhada, elaborada, se for um material que dure uma hora, duas horas, como é o caso do vídeo. Como deixar um silêncio crescer se tenho apenas 11 minutos para filmar? Como incorporar os acasos, as interrupções, o telefone que toca? (COUTINHO In LINS, 2004, p.101).

Com o vídeo, Coutinho pôde desenvolver o seu estilo de fazer documentário onde a entrevista, que ganha ares de conversa, é o elemento essencial em seus filmes. O curto tempo de depoimentos filmados em película já era uma questão que incomodava o cineasta - que é o tipo de pessoa que não gosta nem de conversar sem uma câmera por perto com medo de ouvir uma coisa genial e não poder gravar. Para ele, o tempo da película era uma limitação imensa, logo o vídeo, que hoje evoluiu para o digital, veio dar conta dessa necessidade do cineasta. “Babilônia 2000” (2001), gravado na virada de ano de 1999 para 2000, só pôde ser feito devido à nova tecnologia, cuja mobilidade e fácil manabilidade foram decisivas durante a gravação.

Coutinho percebeu que um documentário com tão pouco tempo de filmagem só teria condições de dar certo se fosse possível contar com mais de uma equipe. Logo chegou a cinco equipes [...] Nesse filme, portanto, ao princípio espacial da locação única (o morro da Babilônia) somaram-se um princípio temporal (realizar o essencial das filmagens em menos de 24 horas) e um princípio técnico-econômico (utilizar diferentes tecnologias digitais). Para Coutinho, se houvesse filme, ele teria de surgir dessa limitação espaço-temporal-tecnológica, desse dispositivo, o que implicou tensões e riscos. (LINS 2004, p.123-124)

Após ter ficado anos sem fazer um longa-metragem devido às dificuldades em fazer um filme em película, – os altos custos da produção acabam sendo incompatíveis com o documentário, que na maioria das vezes não possui retorno comercial - Coutinho tornou-se um usuário da tecnologia digital. No livro de Consuelo Lins, que investiga os procedimentos de criação, métodos de trabalho, condições de realização, posturas éticas e opções estéticas e técnicas de Coutinho nos filmes que realizou entre 1984 e 2004, a relação do documentarista com a tecnologia acaba vindo à tona em vários de seus trabalhos. Entremado de depoimentos do diretor com quem a autora trabalhou em dois filmes, o livro é uma fonte indispensável sobre a obra do diretor que se tornou entusiasta das novas tecnologias.

100

Ainda sobre Coutinho, há a monografia de graduação em jornalismo de nossa autoria, defendida em 2001, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro: *Cinema de Reportagem: a obra de Eduardo Coutinho*, elaborada a partir de um documentário realizado pela mesma autora, no mesmo ano. A pesquisa analisa a filmografia autoral do diretor que à época se restringia a três documentários [ele havia acabado de conhecer o vídeo digital] e três vídeos. Em 2001, Coutinho ainda não era conhecido como “o papa do documentário brasileiro”.

Fruto de entrevistas com Coutinho e profissionais da área como Claudius Ceccon, Consuelo Lins, Eduardo Escorel, João Moreira Salles e Zelito Viana, a pesquisa aborda as ligações do diretor com o cinema direto, cinema verdade e cinema novo; seu método de trabalho e sua trajetória profissional na busca de um “estilo” de fazer documentário. Apesar de ter sido superada pela riqueza da recente produção do documentarista, “Cinema de Reportagem” contém depoimentos relevantes sobre o uso do digital à luz dos acontecimentos.

Apesar de todos esses levantamentos e citações às produções documentais contemporâneas não temos uma visão geral com referências para avaliar quantas usaram tecnologia digital ou não. As fichas técnicas dos filmes mascaram a forma de captação se resumindo a falar do formato de exibição que é majoritariamente em 35 mm por imposição do mercado⁷. O uso do digital no documentário, apesar de uma questão latente, é visto de forma superficial ou imediata, ligada somente à questão dos custos de produção. Um mesmo filme é analisado por diversos autores, críticas repetitivas que deixam de lado várias produções e que não destacam esse novo contato do cineasta com a tecnologia, um estranhamento que foi possível nesses últimos 10 anos.

VÍDEO DIGITAL

A bibliografia de vídeo digital é extremamente prática e técnica e nem um pouco acadêmica. Há uma série de manuais que ensinam usar as câmeras e os *softwares* de edição não linear [cada vez mais auto-explicativos] e produzir inúmeros efeitos visuais, para inúmeros fins, tanto para iniciantes quanto produtores independentes ou então, são extremamente especializados para profissionais da área técnica. Fomos encontrar junto à Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações material teórico que mais se aproxima do tema desta pesquisa. Estamos nos referindo a duas dissertações que relacionam tecnologia digital e documentário através de análises pontuais a filmes do gênero.

A questão do uso do digital no documentário, ou melhor, no cinema de uma forma geral, para onde muitas vezes a questão é ampliada, divide opiniões que Carlos Gerbase exemplificou muito bem em um dos seus artigos.

Os apocalípticos e os integrados de Umberto Eco estão de volta. Não discutem mais a cultura de massa, e sim as transformações que a tecnologia digital está trazendo para os filmes, com reflexos estéticos e mercadológicos cada vez mais evidentes. Os argumentos de parte a parte são similares: os apocalípticos dizem que o cinema deve fugir da digitalização, que significaria sua morte, enquanto os integrados anunciam o nascimento de uma nova era para os realizadores, mais democrática e mais autoral. (GERBASE, 2000, p.20).

101

Entre os apolíticos e integrados ficam os moderados que são aqueles que apesar de concordarem com o barateamento dos custos e a democratização dos meios possibilitados pela nova tecnologia, acreditam que o digital é apenas um suporte e que não significa grandes mudanças estéticas, quanto mais narrativas.

A dissertação para o Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília *A vida numa casa de pixels: documentário e subjetividade no Brasil* (2007), de Pablo Martins, faz uma análise das relações com a cultura e a história brasileira assim como suas interfaces com a tecnologia digital através de quatro documentários autobiográficos: *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2004), de Paulo Sacramento (2004); *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut e 33 (2004), de Kiko Goifmam. Nos quatro ensaios, o uso da tecnologia digital transita pelos textos, pois para Martins mais do que um suporte, o digital é um personagem que “instaura uma nova linguagem, uma nova forma de representar o mundo e de nele estar” (MARTINS, 2007, p. 10). Sua hipótese é que a linguagem digital induz a expressões subjetivas e que o processo de edição dos filmes “formata a máscara final”, num jogo que esconde, revela ou fornece pistas falsas.

Martins traz para a edição, “um poder efetivo de decisão [...] paulatinamente, a edição torna-se linguagem, uma maneira de conceber o feito estético” (MARTINS, 2007, p. 92). Segundo ele, as possibilidades de linguagem criadas pela lógica da edição foram intensificadas e multiplicadas pela era pós-industrial e pela sociedade da informação até se tornarem hoje cotidianas,

repetitivas e banais devido ao amplo uso dos computadores e seus inumeráveis *softwares* de manipulação de imagens, sons e palavras.

No capítulo sobre *O prisioneiro da grade de ferro*, o autor sublinha o papel das câmeras digitais que foram entregues aos presos para fazerem seus autorretratos, fato que garantiu ao espectador a imersão no cotidiano dos detentos que, por exemplo, faziam depoimentos extremamente íntimos à noite na cela, ao mesmo tempo em que permitiu a expressão da subjetividade dos prisioneiros. Mas Martins pondera que “de uma certa forma, a subjetividade, ou a sua realidade latente, já estava programada no simples ato de correlacionar indivíduos, câmeras digitais, solidão, presídios e celas” e induz a emergência de um voyeurismo que transforma o ato de compartilhar as câmeras numa “ética de autorretratos induzidos”. No entanto, a representatividade do filme está no fato de anunciar um comportamento provocado pelo cinema digital.

Com o aumento de câmeras portáteis e vídeos de celulares, um evento qualquer pode ter vários, quase infinitos olhares. Não é apenas a mídia, como um aparato pesado de realização de conteúdo e das mensagens que possui o poder de filmar e registrar um acontecimento. Ela perdeu o monopólio. Vemos, atualmente, o início de uma descentralização da forma de realizar cinema. O ato da filmagem passa a ser delegado, induzido, programado e realizado por um terceiro, algumas vezes alheio ao centro das decisões estéticas e políticas (MARTINS, 2007, p.97).

Nos outros ensaios, podemos ver nas análises do autor a aplicação do conceito da linguagem digital nos documentários autobiográficos, onde os diretores dialogam com a própria memória (imagens de diferentes épocas ou momentos) nos filmes mediados pelos processos de montagem, numa forma virtual de interação possibilitada pelo cinema, assim como ocorre no ciberespaço em chats e blogs. “Digital e montagem, portanto. Novas formas de olhar o outro. Novos poderes sobre a diferença. Interações visuais. Outras maneiras de conceber a memória, de lembrar, evocar e congelar as reminiscências. Novos jogos, sobretudo novos prazeres” (MARTINS, 2007, p.95). Vale destacar que as experiências virtuais não exclusivas do documentário contemporâneo, mas vivenciadas desde os anos 60 quando o documentarista Jean Rouch pedia para os seus personagens interagirem com suas próprias imagens projetadas numa tela.

Relacionando desenvolvimento tecnológico e renovação de linguagens no documentário brasileiro, encontramos a dissertação de Cristiano Rodrigues para o Mestrado em Múltiplos Meios, do Instituto de Artes da Unicamp: *Documentário: Tecnologia e Sentido - Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no Documentário Brasileiro* (2005). Nela, o autor destaca três avanços tecnológicos: a chegada do som direto (1960), a popularização do vídeo (1980) e advento do digital (1990). Para cada um desses momentos técnicos analisa um documentário e através do estudo do caso, busca ilustrar a relação entre o uso da técnica e o reflexo nas narrativas. Sua pergunta é: “até que ponto o avanço tecnológico interfere, influencia e articula novas maneiras de representação e de veiculação de conteúdos?” (RODRIGUES, 2005, p.9).

Em sua pesquisa, Rodrigues destaca que a introdução do som no documentário representa uma “marca tecnológica muito mais consistente no que diz respeito a possíveis interferências na linguagem” do que a propagação do vídeo e a introdução da tecnologia digital, que apresentam “somente mudanças substanciais no que diz respeito às ferramentas disponíveis aos realizadores” (RODRIGUES, 2007, p.11). Evita estabelecer a relação causa e efeito entre tecnologia e documentário, ao mesmo tempo em que pretende analisar se o uso da tecnologia acarreta uma democratização dos meios de produção e veiculação de documentários.

Em “A Popularização do Vídeo”, segundo capítulo da dissertação, Rodrigues traz à tona um momento decisivo na carreira do Eduardo Coutinho ao analisar o filme *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1986), primeiro filme em vídeo do cineasta. A partir desse documentário Coutinho adota o vídeo como parte indispensável da sua filmografia até evoluir para o digital, em 1999, com o filme *Babilônia 2000* – uma relação que se mantém fiel até hoje. O autor destaca que o equipamento mais leve, além de garantir maior liberdade, “imprime na narrativa ritmo, interação com o universo das personagens e um ambiente sonoro possibilitados pela alteração do suporte e dos novos equipamentos de captação e de edição de sons e imagens” (RODRIGUES, 2005, p.64).

No terceiro capítulo, que trata da digitalização, Rodrigues aborda tanto a gravação em digital quanto a edição não linear. No processo de gravação, destaca a precisão da captação do áudio em digital e a diminuição de tamanho e peso das câmeras – que já havia passado por esse processo com o vídeo. Com esses fatores “a reflexividade do processo é mais facilmente captada e a interação do objeto do filme com a mediação técnica é mais naturalmente vivida” (RODRIGUES, 2005, p.68), além de modificarem a formação e atuação das equipes.

Sobre a edição não linear, Rodrigues decreta uma efetiva mudança para o diretor que ganha mais liberdade e agilidade para montar o filme, permitindo uma reflexão sobre o material bruto que pode ser montado com a mesma facilidade de um editor de texto, além de permitir inúmeras possibilidades de alteração de áudio e vídeo. Apesar dos diversos recursos disponíveis, tantos nas câmeras como nas ilhas de edição, as inovações são usadas com parcimônia pelos diretores, criando um “descompasso”, como coloca o autor, “entre as novas alternativas de edição e de captação; na verdade muitas possibilidades desta são desprezadas no instante da edição e vice-versa” (RODRIGUES, 2005, p.69). Para Rodrigues, o maior desafio dos realizadores reside no uso criativo e criterioso dos aparatos técnicos que “ao mesmo tempo em que aumentam as possibilidades, multiplicam também as probabilidades de erros e equívocos [...] de se usar a tecnologia como fim, alterando uma obra somente para possibilitar a utilização dos mesmos” (RODRIGUES, 2005, p. 69-70).

Outro aspecto destacado pelo autor para o uso da tecnologia digital no documentário é a questão da democratização dos meios. As ilhas não-lineares

além de baratearem o processo de edição, são de baixo custo para aquisição. As ilhas deixam de ser equipamentos de uso exclusivamente profissional utilizados somente pelas produtoras de vídeo e emissoras de televisão, e passam a habitar universidades e residências. A edição doméstica era impensável mesmo nos tempos de vídeo analógico.

Tratando de questões do documentário contemporâneo *O Cinema do Real* (2005), organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki, é também uma obra de referência. O livro é produto de um balanço das discussões ocorridas em conferências internacionais de documentário em quatro anos (2001-04) do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Destacamos na publicação a sua primeira parte, onde o livro debate questões decorrentes do impacto da câmera digital em confronto com a longa história do documentário (mais de um século) através das conferências do professor e diretor do British Film Institute, Brian Winston, e do documentarista Laurent Roth.

Brian Winston endossa o time daqueles que não se entusiasmam muito com o advento do digital no documentário. Em sua conferência, destaca a câmera digital apenas como um novo suporte para trabalho que não implica em mudanças no estilo, técnicas ou problemáticas no filme documental, embora concorde com suas vantagens econômicas e ergonômicas. Mais ainda assim faz ressalvas, pois acredita que o baixo custo da captação em DV [*Digital Vídeo*] encoraja o aumento no tempo de gravação, o que custará mais na edição, pois será preciso muito mais tempo. O que é mais barato na captação, custa caro na edição (WINSTON, 2005. p.20). Para o acadêmico, “é mera retórica dizer que o DV anuncia um novo amanhã”, pois se ignora toda a história do documentário que teve sua grande mudança com o cinema direto⁸, “na verdade, nada mais é que um novo sistema de modulação de sinal” (WINSTON, 2005. p.16-17).

Do time dos que defendem a tecnologia digital temos Laurent Roth que aborda de forma breve “a questão da transformação estética, antropológica e até mesmo ontológica que o novo suporte fílmico provoca no cinema, e não somente no documentário” (ROTH, 2005, p.27). Considera a câmera como uma extensão do corpo, pois permite a liberdade do movimento, nos deixando livre para interagir e interferir com as pessoas que encontramos. Para ele, cinema é arte da mão e da palavra.

Arte da mão porque, com a câmera DV, estamos diante de um processo da renovação ensaística, da renovação artesanal do cinema, com toda a promessa democrática que isso implica. E arte da palavra, porque acredito que a grande evolução trazida por essa câmera – para além do aspecto de ligação com o mundo visível, com o mundo sensível – está na relação com a palavra, pela facilidade de se registrar o som denomino a câmera DV que utilizo como um “gravador de alta resolução icônica” (ROTH, 2005. p.35).

Ainda sobre o uso da tecnologia digital no cinema, há uma publicação de Carlos Gerbase, cineasta e professor da PUCRS, *Impactos das tecnologias*

digitais na narrativa cinematográfica (2003). A obra, fruto da tese de doutorado do autor, discute o lugar do cinema, especialmente no que diz respeito à montagem, diante das novas tecnologias apresentadas pelo mundo pós-moderno. Seu objetivo é o estudo do cinema, pois anterior a todas as outras linguagens audiovisuais é onde todas foram estabelecidas. Logo, segundo o autor, “ao estudar o impacto das novas tecnologias digitais e seus reflexos diretos e indiretos sobre os filmes, inevitavelmente faremos a reflexão incidir também sobre os demais produtos audiovisuais da indústria cultural” (GERBASE, 2003, p.8). A discussão inclui produções estrangeiras e nacionais nos gêneros de ficção e documentário.

Segundo ele, as tecnologias digitais (vídeo digital e edição não linear), marcadamente usadas a partir dos anos 90, não decretam a morte das antigas tecnologias (película e moviola), pelo contrário, há uma convivência entre velho e novo, uma vez que “os códigos estéticos criados pelas imagens dos milhões de filmes já feitos permeiam a imagem eletrônica” (2003). “A história pode ser contada em 35 mm e em digital”, como afirma o autor em entrevista sobre o seu “filme-tese” *Sal de Prata* (2005), onde usou imagens nos dois suportes e “não foi possível perceber bem a diferença” (GERBASE In OLIVEIRA, 2005). Acrescenta ainda que “as novas tecnologias podem representar uma significativa redução nos custos de produção de filmes para o cinema, fator essencial para as cinematografias do terceiro mundo” (GERBASE, 2003, p.7).

A hipótese “anticlimática” de Gerbase, como ele mesmo diz, é de que a tecnologia digital não provoca mudanças na narrativa cinematográfica, pois, segundo ele, a linguagem é a mesma seja ela no cinema, TV, vídeo ou internet. Critica a diferenciação em “linguagem do vídeo” o que não passa de “uma miragem semântica” (GERBASE, 2003, p.23). Por isso o seu objeto de estudo é cinema, anterior a todas as mídias e sobre o qual todas se estabeleceram, “televisão e vídeo, quando surgiram, já encontraram a grande maioria de seus códigos estabelecidos pelo irmão mais velho” (GERBASE, 2003. p. 30).

Devido à multiplicação dos discursos sobre o “cinema digital” nas mídias tradicionais (jornais, revistas de informação geral) e especializadas (revista e sites sobre cinema), Gerbase se interessou em fazer dos discursos de cineastas e teóricos de cinema parte do capítulo três do livro “Os discursos da revolução digital e o cinema”. As diversas opiniões se dividem em os que creditam a tecnologia um importante papel na configuração de uma nova linguagem audiovisual; os que contemporizam esse papel afirmando que a linguagem se modifica, mas permanece a mesma em sua essência; e os apocalípticos que defendem as técnicas tradicionais como únicas e legítimas para se fazer um filme e decretam mais morte na contemporaneidade: a “morte do cinema como conhecemos” (GERBASE, 2003, p.9). Gerbase dá um zoom na questão a fim de avaliar “até que ponto esses discursos estão, na verdade, construindo as alterações e os impactos, em vez de simplesmente relatá-los ou estudá-los” (GERBASE, 2003, p.9).

Neste breve levantamento percebemos inúmeras implicações na relação

entre tecnologia e documentário que merecem uma maior aproximação. Uma questão anterior à análise hermenêutica, pois se estabelece na relação da materialidade dos equipamentos e conteúdos dos filmes e que é apenas possível perceber neste primeiro momento do documentário digital, onde tal estranhamento foi possível, onde as novidades se impuseram, onde tudo era novo e pela primeira vez. Documentar esse primeiro momento é singular para as análises do gênero documental no Brasil, pois nos próximos dez anos possivelmente nada mais será novidade e talvez não saibamos mais diferenciar as relações entre tecnologia e conteúdos dos filmes de tão interligadas e naturalizadas que elas estarão.

NOTAS

¹ Trabalho apresentado no III Seminário Interno PPGCom-Uerj, no GT 1 Som e Imagem.

² Fonte: Ancine. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/SerieHistorica/1112.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2009.

³ Segundo dados da Ancine, das 10 maiores bilheterias de 2002, por exemplo, três eram documentários: Surf Adventures(2002) em quarto lugar com 200.853 espectadores, Janela da Alma, (2002) em sexto com 132.997 e em nono Edifício Master (2002) com 84.160.

⁴ O portal é referência sobre o mercado brasileiro de cinema no Brasil, com a disponibilização de notícias e dados sobre a produção nacional. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/>.

⁵ “Termo tão desgastado quanto manipulado ‘retomada’ é o nome dado ao ‘cinema brasileiro hoje’. Ele designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 90” (BUTCHER, 2005, p.14).

⁶ Neste filme o diretor treina detentos do Carandiru a usarem pequenas câmeras digitais para registrarem o dia-a-dia no presídio e dessa forma, além de personagens, tornam-se co-autores do filme.

⁷ Filmes projetados digitalmente são ainda minoria no país apesar do crescimento das salas digitais, movimento que ganha força principalmente nos Estados Unidos. Atualmente no Brasil existem 473 salas digitais segundo a Rain, empresa brasileira de gerenciamento de conteúdo digital. Mais informações disponíveis em: <http://www.rain.com.br>

⁸ Estilo de documentário dominante nos Estados Unidos nos anos 60 que tinha como premissa ser “uma mosca na parede”, ou seja, o cineasta não pode interferir na ação ficando apenas como observador. Para isso era necessário um equipamento móvel e leve, com captação de som direto, que permitisse o acompanhamento da ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

GERBASE, Carlos. Quem tem medo do cinema digital?. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre: PUCRS, v.1, n.5, p.20-23, jul. 2000.

_____. *Impacto das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LABAKI, Amir. *È Tudo Verdade: Reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

_____. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____ e MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MARTINS, Pablo G. P. C. *A vida numa casa de pixels: documentário e subjetividade no Brasil*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3284>. Acesso em 12 ago. 2009.

OLIVEIRA, Adriano. O Sal do Cinema. *Cine Revista*, Porto Alegre, 23 set. 2005. Seção Cinema Nacional. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/Saldeprata.htm>>. Acesso em 11 ago. 2009.

RODRIGUES, Cristiano José. *Documentário: Tecnologia e Sentido: Um estudo da influência de três inovações tecnológicas o Documentário Brasileiro*. 2005. 87 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000376073>>. Acesso em 10 ago. 2009.

ROTH, Laurent. A Câmera DV: Órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; Labaki, Amir (org). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

WINSTON, Brian. A Maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.