

Denis

Porto

Renó

Documentários em novas telas

Cuadernos Artesanos de Latina - *Comité Científico*

Presidente: **José Luis Piñuel Raigada** (UCM)

Secretaría: **Concha Mateos** (URJC)

- **Bernardo Díaz Nosty** (Universidad de Málaga, UMA)
- **Carlos Elías** (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- **Javier Marzal** (Universidad Jaume I, UJI)
- **Juan José Igartua** (Universidad de Salamanca, USAL)
- **Julio Montero** (Universidad Complutense de Madrid, UCM)
- **Marisa Humanes** (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- **Miguel Vicente** (Universidad de Valladolid, UVA)
- **Miquel Rodrigo Alsina** (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- **Núria Almiron** (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- **Ramón Reig** (Universidad de Sevilla, US)
- **Ramón Zallo** (Universidad del País Vasco, UPV-EHU)
- **Victoria Tur** (Universidad de Alicante, UA)

- Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

- La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Denis Porto Renó

Documentários em novas telas

Cuadernos Artesanos de Latina, 24



Universidad
de La Laguna



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Colección Cuadernos Artesanos de Latina

24º - Documentários em novas telas – Denis Porto Renó

Precio social: 5,75 € / Precio librería: 7,10 €

Editores: Concha Mateos Martín y Samuel Toledano Buendía

Diseño: Juan Manuel Álvarez

Ilustración de portada: Fragmento de la serie *Cosmoarte* (1980), de Pedro González

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 54 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal

- La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons *

(<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>)

(<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/artesanos.html>)

Protocolo de envío de manuscritos con destino a C.A.L.:

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo.html>

ISBN – 13: 978-84-939795-8-4

ISBN – 10: 84-93795-8-9

D. L.: TF-191-2012

*Para meus amores, Luciana, Pedro,
Julia e Melissa, que me
iluminam constantemente.*

Índice

Prefacio (em português).....	10
Introdução.....	13
Capítulo 1 - O Documentário.....	23
1.1. Traços e retratos.....	23
1.1.1. Histórias e definições.....	23
1.1.2. Percalços do documentário brasileiro.....	34
1.2. Uma nova era para o documentário brasileiro.....	33
1.2.1. O DOCTV abre espaço para documentários na televisão.....	33
1.2.2. Kiko Goifman e o tele-documentário brasileiro.....	37
1.2.3. As leis de incentivo e os resultados na prática.....	40
Capítulo 2 – Web-cinema.....	45
2.1. Reflexos da mudança.....	45
2.2. Traços tecnológicos.....	48
2.3. Novos espectadores.....	49
2.3.1. O homem e a comunicação invisível.....	49
2.3.2. A tecnologia e o homem.....	52
2.3.3. A geração multimídia.....	55
2.3.4. A dependência da participação.....	59
Capítulo 3 – Convergência audiovisual.....	61
Capítulo 4 – Novas telas.....	69
4.1. Porta-curtas: o cine-clube da web.....	69
4.1.1. Uma breve história.....	69
4.1.2. Os gêneros oferecidos.....	74
4.1.3. O acesso aos documentários.....	75
4.1.4. Um inventário do acervo documental.....	79
4.1.5. Problemas observados na atual exibição.....	86
4.1.6. Opiniões de quem acessa.....	88

4.1.7. O Porta Curtas por seu gestor.....	92
4.2. Micro-telas e telefones celulares	94
4.2.1. Discussões.....	94
4.2.2. Novos espaços	96
4.2.3. Novas estéticas audiovisuais	98
4.3. Documentários interativos	101
4.3.1. Conceitos de montagem audiovisual e hipertexto	103
4.3.2. Conceitos de Lev Manovich	109
4.3.3. A não-linearidade.....	112
Considerações	115
Referências	121
Sobre o autor	126

Figuras

Figura 1 – Qualidade de transmissão	89
Figura 2 – Qualidade estética das obras	89
Figura 3 – Acervo Porta Curtas	90
Figura 4 – Ferramentas disponíveis	90
Figura 5 – Importância do gênero documentário.....	91

Imagens

Imagem 1 – Cena de <i>Viva México</i> , de Eisenstein	25
Imagem 2 – Documentário <i>Cabra marcado para morrer</i> , de Eduardo Coutinho.....	28
Imagem 3 – Documentário <i>Night Mail</i> , de John Grierson	32
Imagem 4 – Imagens de <i>33</i> com estética do <i>film noir</i> aproximam a narrativa à ficção.....	38
Imagem 5 – Documentário Barbosa no Porta Curtas	70
Imagem 6 – Documentários disponíveis por diretor	81
Imagem 7 – <i>Timeline</i> do aplicativo <i>Reel Director</i>	99
Imagem 8 – Documentário <i>A bola rola</i> , de Denis Renó, produzido a partir de telefone celular.....	100
Imagem 9 – Documentário <i>O homem e a câmera</i> , de Dziga Vertov, que recria uma cena a partir da montagem audiovisual.....	110
Imagem 10 – Documentário <i>Bogotá atômica</i> , de Denis Renó	113

Prefacio

Pocos temas relacionados con lo audiovisual han merecido tantas posturas y manifiestos como el documental. La definición de este escurridizo género ha considerado la naturaleza de las primeras imágenes de la realidad captadas por los operadores de los hermanos Lumière, pasando por las imágenes de una cámara oculta pretendiendo ser un anónimo ojo de Dziga Vertov, los documentales militantes y de denuncia del nuevo cine latinoamericano o los controvertidos trabajos tendenciosos y parcializados de Michael Moore y seguidores. Son muchos los que se han pronunciado sobre los límites, la estética y el tratamiento que un documental debe tener para ser considerado como tal.

Cada vez es más difícil establecer la frontera entre documental y ficción, aunque aun imperan criterios de “realidad” y rigor como límites de distinción. Esta distinción, no obstante, tambalea con subgéneros como el mockumental (o falso documental) que usa todos los recursos estilísticos y narrativos del documental para presentar una obra de ficción o para plantear una temática usando otra como excusa. Igualmente, el juego de la realidad permite que una considerable cantidad de obras de ficción use recursos o imágenes documentales para dar legitimidad o verosimilitud a las historias basadas en hechos o épocas concretas.

De igual manera, al interior de los audiovisuales que se basan en los hechos y personajes de la realidad, también hay una serie de discusiones sobre lo que debe o no ser considerado un documental. Una amplia gama de trabajos periodísticos y, particularmente, la crónica, el reportaje y el informe especial, se acercan mucho a lo que puede ser considerado un documental, generando toda clase de discusiones entre los expertos, algunos de los cuáles abogan por la “pureza” del género.

Como si la discusión sobre el género fuera poco compleja, hoy se añade una nueva polémica por el uso de un soporte o dispositivo como medio para presentar los documentales. Ante el imperio de la ficción en las salas de cine y de los dramatizados y reality shows en la televisión, el documental se abre camino por medio de vías alternativas como los circuitos independientes, los festivales de cine y, recientemente, Internet.

El tema es aun novedoso y realmente existe poca bibliografía que pueda analizar con claridad y desde una postura académica este nuevo fenómeno que tiene implicaciones tan importantes que pueden llevar a una redefinición de muchos aspectos de este género.

Esta situación es la que realza la importancia de un libro como el que ahora nos presenta Denis Porto Renó, texto que tiene una importancia mayúscula al abrir una línea de investigación y reflexión alrededor de este tema tan poco explorado y de tanto interés potencial para los estudios de la comunicación audiovisual. La condición privilegiada del autor como periodista y realizador audiovisual, le permite navegar con comodidad por ambas aguas y explorar el potencial periodístico del documental como modo de abordar la realidad, así como el poder de penetración de Internet y sus posibilidades, algunas de ellas aun inexploradas, que le posibilitan una nueva experiencia de visualización a los actuales espectadores, que en algunos casos adquieren un rol activo como prosumidores¹.

La apuesta de la que parte el autor es la de que los productos audiovisuales y, fundamentalmente el documental, son claves para elevar el nivel educativo de los espectadores. Esta condición hace relevante la promoción de la realización y el análisis del documental en Latinoamérica, una región azotada por grandes problemas relacionados con la falta de calidad y cobertura de la educación.

En las condiciones actuales, los documentales han encontrado una nueva vía de difusión en el Internet y el afán de muchos realizadores es el de llegar a una mayor cantidad de espectadores en muchos países con productos atractivos y de calidad. Los espacios de difusión están desde hace varios años y hoy portales como Youtube y Vimeo conforman un gran archivo audiovisual de la humanidad. Sin embargo, la gran cantidad de material que pulula en la Red hace muy fácil la búsqueda genérica, pero entorpece el hallazgo de material audiovisual de calidad y relacionado con temáticas específicas, como los tópicos de interés para

¹ Traducción libre de *Prosumers*, término acuñado por Alvin Toffler en 1980 para referirse a una nueva generación de espectadores que experimenta una doble condición de *producers* (productores) y *consumers* (consumidores) de medios.

las comunidades de nuestros países. La cantidad de basura invisibiliza muchas veces la buena calidad.

El auge de Internet como medio de difusión pone también nuevas discusiones sobre la mesa relacionadas con la calidad y, en este sentido, el profesor Porto Renó es claro al afirmar que es un reto mejorar las condiciones de definición y resolución de los materiales publicados para que los espectadores puedan engancharse con las historias sin que el ingrediente técnico sea un escollo insuperable. Temas como el nivel de audio y la calidad de los subtítulos pueden llegar a ser grandes inconvenientes.

El archivo y clasificación de material de calidad en Internet es un punto crucial y es allí donde portales como Porta Curtas, sitio brasileño especializado en la difusión de productos audiovisuales y que ha sido analizado en este libro, adquieren una mayor relevancia.

Hay una innegable nueva realidad suscitada por la llegada de Internet y es necesario que los nuevos realizadores se preparen para enfrentarla. Limitaciones como el tiempo de atención de los espectadores y las pequeñas pantallas de computadores y teléfonos móviles, afectan la narrativa de los nuevos productos. A esto se suma que las nuevas generaciones multimedia exigen que los medios sean participativos e interactivos. Es necesario, por lo tanto, que los nuevos realizadores se preparen para asumir este reto con la ayuda de expertos como Denis Porto Renó, que con este libro da pistas importantes para entender las nuevas tendencias y transformaciones que plantea la incursión con fuerza del contenido audiovisual en todo tipo de pantallas.

Los invito, entonces, a disfrutar este libro, escrito en un lenguaje ameno y sin pretensiones por mi colega y amigo Denis, un investigador curioso y activo que nos invita a sentarnos en la silla del espectador para presenciar las nuevas películas que el futuro nos depara.

Jerónimo León Rivera Betancur

Editor de la *Revista Palabra Clave* - Universidad de
La Sabana, Colombia
Director de la Red Iberoamericana de
Investigación en Narrativas Audiovisuales (INAV)

Prefacio (*em português*)

Poucos temas relacionados com o audiovisual têm merecido tantas posturas e manifestações como o documentário. A definição deste curioso gênero tem considerada a natureza das primeiras imagens de realidade captadas pelos operadores dos irmãos Lumière, passando pelas imagens de uma câmera oculta pretendendo ser um anônimo olho de Dziga Vertov, os documentários militantes e de denúncia do novo cinema latino-americano ou os controvertidos trabalhos tendenciosos e parciais de Michael Moore e seguidores. São Muitos os que se pronunciam sobre os limites, a estética e o tratamento que um documentário deve ter para ser considerado como tal.

Está cada vez mais difícil estabelecer a fronteira entre o documentário e a ficção, ainda que existam critérios de “realidade” e rigor como limites de distinção. Esta distinção, não obstante, se desestabiliza com subgêneros como o mockumental (o falso documentário) que adota todos os recursos estilísticos e narrativos do documentário para apresentar uma obra de ficção ou para produzir uma temática usando outra como desculpa. Igualmente, o jogo da realidade permite que uma considerável quantidade de obras de ficção use recursos ou imagens documentais para dar legitimidade ou verossimilhança às histórias baseadas em feitos ou épocas concretas.

Da mesma forma, ao interior dos audiovisuais que se baseiam nos feitos e personagens de realidade, também há uma série de discussões sobre o que deve ou não ser considerado um documentário. Uma ampla gama de trabalhos jornalísticos e, particularmente, a crônica, a reportagem e o informe especial, se acercam muito ao que pode ser considerado um documentário, gerando toda classe de discussões entre os especialistas, alguns dos quais defendem pela “pureza” do gênero.

Como se a discussão sobre o gênero fosse pouco complexa, hoje se desenvolve uma nova polêmica pelo uso de suporte ou dispositivo como meio para apresentar os documentários. Diante do império da ficção nas salas de cinema e dos dramatizados e reality shows na televisão, o documentário abre seu caminho por meio de vias

alternativas como os circuitos independentes, os festivais de cinema e, recentemente, internet.

O tema é ainda novo e realmente existe pouca bibliografia que possa analisar com clareza e a partir de uma postura acadêmica este novo fenômeno que tem implicações tão importantes que possam levar a uma redefinição de muitos aspectos deste gênero.

Esta situação é a que realça a importância de um livro como o que agora nos apresenta Denis Porto Renó, texto que tem uma importância maiúscula ao abrir uma linha de investigação e reflexão ao redor deste tema tão pouco explorado e de tanto interesse potencial para os estudos da comunicação audiovisual. A condição privilegiada do autor como jornalista e realizador audiovisual o permite navegar com comodidade por ambas águas e explorar o potencial jornalístico do documentário como modo de abordar a realidade, assim como o poder de penetração da internet e suas possibilidades, algumas delas ainda inexploradas, que possibilitam uma nova experiência de visualização aos atuais espectadores, que em alguns casos adquirem um roll ativo como prosumidores².

A aposta da que parte o autor é a de que os produtos audiovisuais e, fundamentalmente o documentário, são chaves para elevar o nível educativo dos espectadores. Esta condição torna relevante a promoção da realização e a análise do documentário na América Latina, uma região tomada por grandes problemas relacionados com a falta de qualidade e cobertura da educação.

Nas condições atuais, os documentários têm encontrado uma nova via de difusão na internet e o objetivo de muitos realizadores é o de chegar a uma maior quantidade de espectadores em muitos países com produtos atrativos e de qualidade. Os espaços de difusão estão aí faz alguns anos e hoje portais como YouTube e Vimeo conformam um grande arquivo audiovisual da humanidade. Sem dúvida, a grande quantidade de material que existe na internet facilita a busca genérica, mas entorpece o encontro de material audiovisual de qualidade e

² Tradução livre de *Prosumers*, termo criado por Alvin Toffler em 1980 para referir-se a uma nova geração de espectadores que experimenta uma dupla condição de *producers* (produtores) e *consumers* (consumidores) de meios.

relacionado com temáticas específicas, como os tópicos de interesse para as comunidades de nossos países. A quantidade de lixo supera muitas vezes a boa qualidade.

O auge da internet como meio de difusão oferece também novas discussões relacionadas com a qualidade e, neste sentido, o professor Porto Reno é claro ao afirmar que é um necessário objetivo melhorar as condições de definição e resolução dos materiais publicados para que os espectadores possam engajar-se na história sem que o ingrediente técnico seja um obstáculo insuperável. Temas como o nível de áudio e a qualidade das legendas podem chegar a ser grandes inconvenientes.

O arquivo e classificação de material de qualidade na internet é um ponto crucial e é ali onde portais como Porta Curtas, site brasileiro especializado na difusão de produtos audiovisuais e que foi analisado neste livro, adquirem uma maior relevância.

Há uma inegável nova realidade suscitada pela chegada da internet e é necessário que os novos realizadores se preparem para enfrentá-la. Limitações como o tempo de atenção dos espectadores e as pequenas telas de computadores e telefones móveis afetam a narrativa dos novos produtos. A isto se soma que as novas gerações multimídia exigem que os meios sejam participativos e interativos. É necessário, portanto, que os novos realizadores se preparem para assumir este objetivo com a ajuda de expertos como Denis Porto Renó, que com este livro dá pistas importantes para entender as novas tendências e transformações que planeja a incursão com força do conteúdo audiovisual em todos os tipos de telas.

Convido-os, então, a desfrutar deste livro, escrito em uma linguagem amena e sem pretensões por meu colega e amigo Denis, um investigador curioso e ativo que nos convida a sentarmos na poltrona do espectador para apreciar os novos filmes que o futuro nos oferece.

Jerónimo León Rivera Betancur

Editor de la revista *Palabra Clave* - Universidad de La Sabana

Diretor da Rede Ibero-americana de Investigação em Narrativas
Audiovisuais (INAV)

Introdução

Pesquisar sobre documentário sempre me fascinou, por acreditar que o gênero representasse um importante papel dentro da comunicação que, por sua vez, possui uma difícil tarefa social e cultural, que é a de contribuir com a educação da grande massa. Isso sempre foi motivo de obstinação para que essa pesquisa fosse desenvolvida por crer que com a oferta de melhores produtos audiovisuais, em maior quantidade e de caráter educacional, arestas da educação brasileira poderiam ser sanadas. Afinal, o Brasil possui um índice de analfabetismo funcional que foge aos padrões dos países de seu eixo e a difusão de conteúdos documentais pode contribuir para o crescimento cultural.

Por outro lado, os processos comunicacionais estão em constante mutação, em parte provocados pelo desenvolvimento tecnológico e a conseqüente convergência das mídias para plataformas e ferramentas digitais. Com a chegada da Internet, o que era consolidado desde Gutenberg passou a ser diferente, como ocorreu com a escrita, com a estrutura textual (agora hipertextual) ou mesmo com as formas de inspiração e atração nos caminhos do comunicar. Agora não basta um bom texto. É preciso interagir. Mas vale lembrar que mesmo a invenção de Gutenberg causou revolução, pois o acesso ao conhecimento era restrito a poucos, assim como a escrita. E essa migração para a qual o audiovisual acena também gera resistência em alguns grupos conservadores que acreditam no audiovisual como produto de qualidade somente em salas de projeção. Porém, tal resistência reforça a justificativa da necessidade de se investigar a respeito, como defende Marshall McLuhan na epígrafe deste trabalho.

Este livro aborda a exibição de obras audiovisuais do gênero documentário, oriundos do vídeo ou do cinema, na Internet. Para tanto, foi definido como objeto de pesquisa o site Porta Curtas, veículo que oferece ao ambiente virtual uma expressiva coleção de obras de ficção e documentários gratuitamente, com limitações que a tecnologia impõe no momento em que as observações foram realizadas, mas que em um curto espaço de tempo poderão ser minimizadas, como aconteceu com

diversos outros processos comunicacionais. Analisou-se o site de forma detalhada, oferecendo à comunidade científica um trabalho descritivo sobre o Porta Curtas, desde seu funcionamento como instituição, com apoios financeiros, até os procedimentos de seleção de obras e a oferta das mesmas na Internet. A partir dessa análise, chegou-se a um retrato maximizado do site, podendo este trabalho servir como base de informação e reflexão para futuros estudos sobre o audiovisual na Internet.

A discussão teórica do trabalho apoiou-se em opiniões diversas e em áreas distintas, tanto do cinema quanto da tecnologia. Sobre cinema, foram adotadas teorias de Nichols e Luca, mas com contribuições de outros teóricos, como Leite, Gervaiseau e Bernardet. O teórico Bill Nichols (2005) aborda questões históricas do documentário, atentando-se, porém, às escolas inglesa e norte-americana. Seu trabalho oferece uma visão bastante densa a respeito do gênero, assim como diversos olhares a respeito da estrutura e da ética do mesmo. Já o brasileiro Luiz Gonzaga de Luca (2004) oferece à ciência dados significativos que discutem o cinema digital e os processos de convergência tecnológica que a sétima arte vem vivendo, tanto no que se refere ao mercado quanto à tecnologia empregada nos processos de produção e distribuição. Porém, o autor se atenta mais profundamente no que se refere às salas de projeção com tecnologia digital por ser esta a sua área de formação e atuação.

Ao lado destes teóricos, caminharam os dados históricos contribuídos por Sidney Leite (2005), que desenvolveu uma extenso e profundo trabalho sobre o cinema no Brasil, trazendo à tona valiosos olhares a este momento da pesquisa, apresentando dados sobre a “cavação” ou mesmo traços de Canuto Mendes e Humberto Mauro como peças fundamentais para se pensar em documentário no Brasil. Em seguida, Gervaiseau (2000) apresenta dados históricos do documentário no mundo, decorrentes de sua pesquisa de Doutorado. Tais informações complementaram as fornecidas por Nichols (2005) que, ao lado de Bernardet (2003) e Xavier (2005), contribuiu fundamentalmente para que o papel do documentário pudesse realmente ser compreendido nesta pesquisa.

Um olhar sobre o documentário foi fundamental para construir o alicerce da pesquisa, pois era preciso, antes de analisar o gênero, conhecê-lo, e as dificuldades foram acumulativas, por se tratar de mais de cem anos de história e consolidação teórica, apesar de dinâmico como qualquer processo cultural. Definidas as linhas teóricas de maior preocupação deste trabalho, especialmente a francesa, a norte-americana e a inglesa, observou-se a história do documentário desde seu surgimento e chegou-se aos dias de hoje, com a convergência tecnológica, para perceber em que sentido caminha a produção, especialmente no Brasil.

Num segundo momento, investigou-se sobre a Internet. Conhecer o ambiente, assim como seus efeitos e, conseqüentemente, a comunidade que a utiliza foi fundamental para que a convergência tecnológica pudesse ser discutida, e o estudo de caso pudesse ser realmente observado. Esse momento da pesquisa foi difícil por se tratar de uma temática nova e, portanto, frágil em conhecimento e conclusões a respeito. Com uma bibliografia ainda escassa, os estudos sobre Internet se viram em meio a teóricos fundamentais para essa discussão, como McLuhan, Wiener e seus conceitos de ligação entre o homem e a máquina.

McLuhan (2005) aborda em suas pesquisas uma visão futurista para a época em que a obra foi escrita, porém realista para os dias atuais, quando o homem e a máquina realmente atuam como se fossem somente um, uma extensão um do outro. Neste momento da pesquisa, desenvolveu-se uma discussão bastante ampla sobre a geração multimídia, que exige da Internet uma maior participação nos processos comunicacionais, com a interatividade. Foi preciso dedicar um significativo volume de estudos para que conceitos pudessem ser compreendidos e interligados a outros, e a discussão oferecesse dois alicerces conceituais aos leitores leigos ou mesmo contribuir com a compreensão das análises do estudo de caso desenvolvido no trabalho. Percebeu-se, nesta fase da pesquisa, a tamanha contribuição de McLuhan e suas “profecias” sobre o futuro da sociedade com a tecnologia.

Porém, a discussão neste campo foi longa, apoiando-se em diversos outros teóricos, como Vilches, Squirra, Thompson e Lévy, que discutem entre si ou revelam cumplicidades em conceitos e ideias sobre o novo ambiente que surge: a Internet e sua linguagem binária de zero e um, com a presença ou ausência de impulsos elétricos.

Lorenzo Vilches (2003) apresenta em sua obra uma leitura bastante rica sobre a convergência digital, contemplando com maior ênfase a televisão digital, apesar da mesma dividir espaço no campo da convergência com a Internet e com os diversos campos comunicacionais que tentam descobrir as melhores formas de adaptação no novo ambiente multimidiático e participativo. Já Squirra (1998) apresenta dados e olhares fundamentais para se compreender a Internet e, claro, a convergência de hábitos, mesmo sendo proveniente de um momento em que pouco se conhecia sobre o ambiente, tanto no mundo quanto no Brasil. Para complementar essas duas visões, somam-se Thompson (2004) e Lévy (1999), que discutem a sociedade com o novo ambiente cibernético proporcionado pela Internet e suas ferramentas comunicacionais.

Por fim, para pensarmos nos conteúdos oferecidos por este livro, torna-se fundamental dialogar com teóricos como Lev Manovich (2005), Zygmunt Bauman (2001), Eduardo Leone (2005), Henry Jenkins (2009) e Dan Gillmor (2005), que aportam ideias esclarecedoras sobre temáticas relacionadas à discussão oferecida.

As pesquisas que originaram este livro desenvolveram-se com o objetivo de analisar, através de pesquisas bibliográfica, quase-experimental e estudo de caso, a Internet como plataforma de exibição de documentários, levando em conta quesitos tecnológicos do ambiente e os processos de convergência provocados por essa migração. A escolha pelo estudo do documentário na Internet é motivada pela coincidente e destacada vocação de ambos: informação e conhecimento. Ambos carregam dentre outras tarefas, a de educar, informar, juntamente com o entretenimento. O documentário assume historicamente essa responsabilidade com mais ênfase (LEITE, 2005: 35), porém não sozinho. A Internet também é um ambiente propício ao conhecimento, pois pode ensinar através de recursos hipertextuais. A

preocupação em delinear a existência de mais um ambiente comunicacional utilizado também como suporte educacional motivou a escolha do corpus desta pesquisa. Tal preocupação também é justificada por Bill Nichols (2005), que ressalta o poder do documentário nos processos educacionais, assim como sua inter-relação com outros ambientes, como a Internet, nesses processos. Como defende Nichols (2005: 23):

As formas digitais de representação somam-se aos vários meios que satisfazem esses critérios. Alguns verão uma expansão do documentário em mídias como CD-ROMs ou *websites* interativos dedicados a questões históricas e organizados segundo convenções de representação documental. (...) Algum dia, os *websites*, como a fotografia antes deles, merecerão história e teoria próprias.

A história de *websites* que hospedam documentários passou a ser escrita também por essa pesquisa devido ao corpus definido. A Internet já hospeda produtos audiovisuais, dentre eles os do gênero documentário, mas alguns questionamentos com relação a esse novo ambiente ainda precisam ser respondidos. Para isso, seguiu-se por objetivos específicos, como observar, através de pesquisas bibliográficas, a história do gênero documentário, para poder, a partir disso, desenvolver análises sobre o objeto da pesquisa.

Outro objetivo desenvolvido foi o de estudar a Internet como um ambiente propício às exposições de documentários, tendo como estudo de caso o site Porta Curtas³, que oferece ao usuário a exibição de obras documentais e ficcionais pela web, gratuitamente. Desenvolver um

³ Disponível em <http://www.portacurtas.com.br>. O site Porta Curtas recebe o apoio cultural da Petrobras e reúne obras tradicionais e de grande importância para o audiovisual brasileiro, como o documentário de Jorge Furtado “Ilha das flores”. Além dessa obra, podem ser encontradas diversas outras obras, desde que possuam curta ou média duração. O site Porta Curtas será estudado num capítulo específico nesta pesquisa.

levantamento histórico do site, assim como suas relações comerciais que viabilizam seu funcionamento, foram algumas das propostas desenvolvidas na pesquisa. Nela, foram levantados dados sobre a representatividade do gênero documentário dentro do acervo virtual do Porta Curtas, assim como questões relacionadas à seleção de obras para exibição e o papel do site nas questões educacionais. Tal vocação da Internet na educação é defendida por Vilches (2003: 10), para quem “o processo migratório gerado pela televisão e pela Internet não se esgota na produção de programas de espetáculos e, em consequência, será gerada uma grande capacidade de serviços dirigidos a novas demandas para o conhecimento e a educação”.

Para isso, considerou-se a pesquisa como de caráter exploratório, abrindo novas discussões sobre a Internet como ambiente de difusão de obras audiovisuais, em especial do gênero documentário. Como define Gil (1999: 43), “pesquisa exploratória tem como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e idéias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”. Espera-se, com a conclusão apresentada, contribuir com novas pesquisas sobre cinema na Internet e apresentar à comunidade científica detalhes sobre o site Porta Curtas, objeto de estudo deste trabalho.

Dentro da pesquisa, foram adotados diferentes procedimentos metodológicos. O primeiro deles foi a pesquisa bibliográfica. Segundo Gil (1999: 65), “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”. Isso foi necessário, pois o tema era bastante abrangente e pouco explorado. A busca por informações relacionadas à história de obras audiovisuais do gênero documentário e a presença em diversos ambientes de exibição em sua trajetória até a Internet justificam a utilização desse método.

Além da questão histórica que personaliza o documentário como gênero, foram estudadas literaturas relacionadas à convergência tecnológica presente no âmbito comunicacional desde a chegada da Internet, atingindo também o campo audiovisual e limitando-o. Vale

ressaltar que essa limitação é atual, modificando-se com o tempo, e deve-se a fatores econômicos e para a grande massa, não sendo um expressivo impedimento para pequenos grupos mais abastados economicamente.

Para esse procedimento metodológico foram adotados com destaque os teóricos Bill Nichols (2005), Sidney Leite (2005), Ismail Xavier (1997), Jean-Claude Bernardet (2003), Henri Gervaiseau (2000) Hélio Godoy de Souza (2001) e Roger Odin (1984) no campo da história do documentário e assuntos correlatos. No campo da tecnologia e da convergência tecnológica, apoiou-se em McLuhan (2005), Luiz Gonzaga Assis de Luca (2005), Lorenzo Vilches (2003) e Sebastião Squirra (1998), quando também desenvolveram-se as análises do estudo de caso. Porém, diversos outros teóricos contribuíram com a pesquisa, como Straubhaar & LaRose (2004), Briggs & Burke (2004), Castells (1999) e Bernardet (2003). Tais contribuições foram de fundamental importância, pois trouxe novos olhares ao objeto em questão e possibilitou um entendimento sobre a convergência tecnológica que tem abarcado mudanças significativas aos meios de comunicação.

O segundo método empregado foi o estudo de caso, neste trabalho sobre o recorte do site Porta Curtas, que disponibiliza gratuitamente vídeos documentários e de ficção para seus usuários, atuando como um cine-clube virtual. Foram analisadas as características das obras documentais disponíveis no objeto de estudo, através de entrevistas com seus gestores, assim como sua participação naquele ambiente. Além disso, foi realizado um levantamento histórico do site e os recursos que o viabilizam tecnologicamente e financeiramente. Também foram investigados os parâmetros adotados para disponibilizar uma obra documental em seu acervo, seus serviços e sua missão social. Para compor o capítulo, realizou-se uma entrevista informal com o idealizador do Porta Curtas, Julio Worcman, que revelou detalhes importantes para um melhor conhecimento do objeto de pesquisa.

Além desta observação de caso, foi realizado um inventário sobre todos os recursos, as ferramentas, 30 obras selecionadas aleatoriamente e os serviços oferecidos pelo site à comunidade virtual que o acessa, regularmente ou eventualmente, apresentando dados estatísticos e

tabulados sobre os resultados obtidos, apesar de não se tratar de uma pesquisa que caracterize estudo de recepção ou estética audiovisual.

Também foram realizadas entrevistas com 20 alunos de pós-graduação a distância do curso de Máster em Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação, participantes da disciplina Produção e Transmissão de Cinema e Vídeo I, aplicado a um grupo de estudantes de um módulo de pós-graduação em edição de vídeo em sistema digital, sobre questões tecnológicas sobre a qualidade audiovisual do material oferecido. Para estes, foram direcionadas perguntas também à distância sobre a qualidade do site e suas opiniões a respeito do mesmo. Vale salientar que todos tiveram acesso ao site Porta Curtas, até pelo mesmo ter sido utilizado como ambiente de consulta fílmica para análise de estética da disciplina à qual participaram, e somente um participante da entrevista atua em produções audiovisuais, este como editor de imagens. O grupo é formado por cinco jornalistas, dois publicitários e 13 engenheiros de computação, todos formados recentemente, no ano de 2005.

De acordo com o recorte dessa pesquisa, tais riscos foram cuidadosamente minimizados, pois o objeto de estudo de caso é uma pessoa jurídica virtual que não possui nenhum vínculo com o pesquisador, salvo a ciência de sua existência e uma razoável quantidade de visitas ao site. As análises foram realizadas com o intuito de compreender a presença do documentário na Internet, o que descartou a possibilidade de envolvimento pessoal ou uma “miopia” científica por conhecer o objeto estudado.

Por fim, foram desenvolvidos dois estudos específicos sobre produção de documentários em novas telas: documentário interativo e documentário produzido totalmente a partir de telefones celulares. Nos dois momentos investigativos, foram observados pontos relacionados às linguagens adotadas, sejam de construção narrativa ou de estética ideal.

A estrutura do livro, a partir deste ponto, apresenta uma sequência capitular semelhante à seguida durante a pesquisa, quando a busca incessante por informações e conceitos teve de ser contida para que a

curiosidade não provocasse uma desordem na obtenção de conhecimento.

Definiu-se, no capítulo O documentário, a pesquisa divide-se dois subcapítulos, intitulados Traços e retratos históricos e O documentário no Brasil. Em ambos, apresenta-se, com base em dados históricos, um conceito de documentário como gênero, trazendo para o leitor leigo um entendimento básico sobre o documentário, pois o trabalho não tem a pretensão de aprofundar-se em relatos históricos ou metodológicos desta forma de produção audiovisual.

O capítulo seguinte, intitulado de A Internet como um novo ambiente comunicacional, propõe um olhar analítico sobre as nuances da rede internacional de computadores como espaço comunicacional. Dividido em três subcapítulos, Reflexos da mudança, Traços tecnológicos e A geração participativa, o capítulo apresenta olhares diversos sobre o tema, agora discutido dentro dos preceitos tecnológicos da comunidade científica, especificamente na linha de ideias de Marshall McLuhan, tendo uma atual participação de seu filho, Eric Marshall McLuhan, em determinado momento. Tal discussão possui neste trabalho uma importância substancial, pois discutir cinema e Internet, com abordagens de caráter misto, audiovisual e tecnológica, exige um breve entendimento de ambos ambientes, e ao menos uma pequena compreensão sobre os usuários atuais, e futuros, que possuem hábitos diferentes daqueles que sofreram um mais ríspido processo de conversão para a recente era da tecnologia digital.

Na sequência do trabalho apresenta-se o capítulo A convergência tecnológica no audiovisual. Os efeitos desta convergência encontram-se no cotidiano da sociedade como um todo, desde a escolha por um celular ao invés do telefone convencional à opção pelo forno de micro-ondas em substituição ao alimentado a gás. Porém, para atender às expectativas da pesquisa de forma objetiva e direta, definiu-se uma discussão somente no que permeia o audiovisual e a chegada das novas tecnologias digitais, desde a captação e compressão de imagens até o envio e a disseminação de produtos audiovisuais pela Internet. Tais discussões possuem uma pequena bibliografia disponível, pois poucos

permeiam por esse ambiente, ainda abundante em armadilhas conceituais.

O livro oferece uma discussão diferenciada, com o capítulo de análise do objeto da pesquisa, intitulado de Porta Curtas: o cine-clubes da web. Neste momento são desenvolvidos discursos que revelam a história do site, sua viabilidade econômica e olhares descritivos sobre a estrutura do mesmo, além de dados fornecidos pelos gestores do veículo por intermédio de relatórios disponíveis publicamente, pois se trata de um site financiado por leis de incentivo, ou seja, graças à renúncia fiscal que viria a se transformar em dinheiro público. Para complementar a análise, foram tabuladas questões apresentadas a um grupo de 20 estudantes de pós-graduação participantes de uma disciplina sobre produção e transmissão de cinema e vídeo digital, pertencentes a dois perfis de formação profissional: Jornalismo e Engenharia da Computação. As questões abordam a navegabilidade e a qualidade das imagens oferecidas pelo site Porta Curtas, assim como seu papel no que tange a contribuição para a educação.

Mas o futuro do documentário não se limita à internet convencional: os dispositivos móveis chegaram e estão ocupando um expressivo espaço na produção e na exibição de obras audiovisuais, assim como narrativas de estrutura transmídia e produtos interativos. O mesmo capítulo oferece discussões sobre documentário interativo e também sobre produção e exibição de conteúdos a partir de telefones celulares. Para tanto, foram desenvolvidos experimentos que oferecem conceitos e instruções sobre como produzir conteúdos de tal natureza.

Por fim, apresenta-se o capítulo Considerações, que traz de forma direta e sucinta os resultados apresentados após quase três anos de intensa pesquisa. A partir desta estrutura, que pode ser lida separadamente e de forma não linear, será mais fácil imaginar um documentário, quando necessário, distante das telas tradicionais.



O Documentário

1.1. Traços e retratos

1.1.1. Histórias e definições

OS PRIMEIROS sinais do documentário surgiram junto ao cinema, num momento em que não existiam discursos cinematográficos ainda definidos. O próprio cinema era algo muito novo, o que permitia a qualquer um inventar seu discurso, assim como seu estilo de produção. Neste momento, os irmãos Lumière traziam às telas cenas de trem chegando à *Gare de Vincennes*, causando espanto e temor à plateia, de tão real que era a cena. Em seguida, na mesma fase artística, os pioneiros cineastas franceses reproduziram saídas dos operários da Usina Lumière, mostrando de forma ampliada o registro de diferentes situações.

Apesar de ainda não ser caracterizado como documentário, esses fragmentos de não ficção produzidos pelos irmãos Lumière são os primórdios do gênero documentário, que explorava imagens reais para, inicialmente, encantar os que assistiam. Para Nichols (2005: 118):

Essas primeiras obras serviram tipicamente como “origem” do documentário ao manter uma “fé na imagem”; uma fé do tipo que o influente crítico francês André Bazin admirou quando

tentou responder à pergunta “o que é cinema?”, em uma série de importantes ensaios na década de 1940.

No princípio da história cinematográfica, cenas cotidianas provocavam espanto e interesse. Porém, com o tempo, a busca pela mensagem ficcional, proporcionada de forma intensa pela literatura, tornou-se a busca constante dos cineastas. Segundo Odin (1984), tal mudança deve-se ao fato dos espectadores manifestarem certo interesse pela ficção. Para o pesquisador, as pessoas preferem sempre “viver” momentos diferentes da realidade, construindo, com a ficção, “um eu de origem fictivisante”, teoria também compartilhada por Augé (1998, 33), para quem “os indivíduos sempre tiveram dificuldade em se identificar unicamente com seu corpo, sempre tentados, ao contrário, em pensar nele como um limite a ser rompido ou defendido”. Mas, nesse momento histórico e artístico, quando se experimentavam diversos formatos e conteúdos, ainda era comum costurar os dois gêneros, desconhecidos e indefinidos pelos amantes da nova arte: ficção e documentário.

Em outro momento, Nichols (2005: 26) desenvolve uma discussão interessante sobre o que é documentário e o que é ficção. Para o teórico norte-americano, existem somente filmes documentários, divididos entre documentários de satisfação (filmes de ficção) e desejo e documentários de representação social (filmes documentários), justificando tal teoria em “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. Tal pensamento associa-se à definição de Odin (1984: 263), que defende uma maior preferência pela ficção por este oferecer imagens fora do mundo real, mas dentro do que desejamos. Para ele, “todo filme de ficção pode ser considerado, de certo ponto de vista, como um documentário”. A proximidade com as ideias de Odin são claramente manifestadas por Nichols (2005: 26):

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e temores. Torna concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser.



Imagem 1 – Cena de *Viva México*, de Eisenstein

Apesar de tanto desconhecimento, começava-se a perceber o interesse cada vez maior dos espectadores pelo desconhecido, o que alavancava produções mistas que procuravam revelar histórias reais, situações vividas por personagens que interpretavam o mesmo roteiro no dia-a-dia, em suas comunidades ou seus grupos sociais, como pode ser

percebido em *Nanuk*, o esquimó⁴ e *Viva México*⁵, obras de Flaherty e Eisenstein, respectivamente. Essas produções foram consideradas marcos revolucionário nesse tipo de produção, utilizando protagonistas que reviviam a rotina da comunidade assistida e trazendo às salas de projeção uma realidade ficcional, híbrida na aparência, apesar de homogênea na recepção.

O homem do gelo (re) produzido por Flaherty sob a neve do ártico pode ser considerado um novo marco na história do cinema, quando se utiliza da arte para mostrar ao mundo, de forma semirreal, uma cultura diferente da tradicionalmente conhecida. Um conteúdo aguçado pelo interesse cada vez mais representativo pelas regiões desconhecidas do planeta.

Nos países da Europa, assiste-se a uma difusão inédita de imagens de terras e países longínquos. Essa difusão tem um papel essencial no desenvolvimento da indústria do turismo. A realidade de lugares distantes parece assumir uma qualidade mais tangível ao público a partir do momento em que se pode constatar com os próprios olhos – graças à imagem fotográfica – que é possível visitá-los. (Gervaiseau, 2000: 50)

Flaherty rompia o tradicional filme de viagens de exploradores, definido claramente por Gervaiseau (2000) como registro etnográfico de exploradores. *Nanuk, o esquimó* trouxe ao cinema uma nova produção, resultado da mistura de cenas documentais com encenações realizadas por um esquimó de verdade, que estava apenas revivendo situações de seu cotidiano. Para isso, Flaherty construiu um laboratório para revelar os negativos e assistir os fragmentos

⁴ Nanuk, o esquimó, sob o título original de *Nanook of the North*, foi finalizado em 1922 pelo diretor Robert Flaherty.

⁵ Viva México, sob o título original de *¡Que viva México*, foi finalizado em 1932 por Grigori Alexandrov e dirigido por Serguei Eisenstein. Trata-se de uma composta pela seqüência de filmes documentários e ficcionais.

registrados enquanto dava continuidade à história imaginada. Com isso, pôde mergulhar-se numa produção sem roteiro, procurando, apenas reproduzir o mais real possível do cotidiano dos esquimós, misturando fragmentos cinematográficos reais com reconstituições, como acontece numa cena em que constrói-se um iglu cortado pela metade. A família real de *Nanuk* deita-se na neve e, como se o ambiente estivesse aquecido pelo óleo de foca utilizado para revestir a parede gelada, encenam naturalmente, enfrentando uma temperatura negativa. Flaherty modificava, definitivamente, a história do filme, com se estivesse reinventando a arte.

Para nossos espectadores de 1923, *Nanuk* era a própria vida. Em meio à confusão do grupo de vanguarda, nós que lutávamos contra o filme artístico, literário, teatral, compreendíamos que a solução que buscávamos estava ali, com toda a poesia do verdadeiro drama cinematográfico. Uma lição bastante oportuna. (Cavalcanti *apud* Gervaiseau, 2000: 54)

Simultaneamente às obras de Flaherty, outra produção é realizada, influenciada pela mistura de realidade com ficção de *Nanuk, o esquimó*. O russo Serguei Eisenstein, com a obra *Viva México* (1932), recupera de forma exemplar o estilo explorado em *Nanuk*, utilizando-se de atores locais e reconstituindo gestos cotidianos com essências que caracterizam a cultura retratada. Na produção, Eisenstein revela o México sob diversos olhares, construindo uma obra que segue uma alternância de filmetes documentários e ficcionais, demonstrando-se fielmente influenciado por Flaherty. O próprio cineasta declarou-se seguidor de tal estilo cinematográfico. Para Eisenstein (*apud* Gervaiseau, 2001: 54), “nós, russos, aprendemos com *Nanuk* mais do que com qualquer outro filme estrangeiro. Nós gastamos o filme de tanto estudá-lo. Em certo sentido, era, para nós, um início”.

Eisenstein apresenta ao espectador uma série de filmetes documentários que revelam a crença religiosa mexicana, mostrando

sua relação com a religiosidade, a morte, as pirâmides ou mesmo com o casamento. Em seguida, ele apresenta uma ficção sobre o domínio feudal no país, utilizando-se de atores locais e amadores para interpretar tais críticas sociais.



Imagem 2 – Documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho

Outra obra que se utiliza da duplicidade de linguagem (ficcional e real) é o documentário *Cabra marcado para morrer*⁶, de Eduardo Coutinho. O filme teve suas filmagens iniciadas em 1964 com a proposta de desenvolver um enredo fictivisante sobre o assassinato de um líder

⁶ A obra *Cabra marcado para morrer* foi finalizada em 1984. A obra, de caráter documental, é fruto de uma produção híbrida interrompida em 1964 durante a Ditadura Militar. Os dois projetos foram produzidos por Eduardo Coutinho.

das Ligas Camponesas com o título original de *Cabra*, utilizando-se de atores amadores representando seus próprios papéis. Depois de ter as filmagens interrompidas pelos militares, que também confiscaram os originais já produzidos, Coutinho deixou o projeto de lado. Porém, vinte anos depois, utilizando-se de alguns originais que não foram confiscados, retomou a produção, desta vez sob o título de *Cabra marcado para morrer*. A obra tornou-se um documentário que se utiliza do resgate da memória, a mesma técnica utilizada por Claude Lanzmann no documentário *Shoah*⁷, em 1986.

Nas duas versões, Coutinho apoia-se no estilo híbrido de produção, utilizando atores amadores em seus papéis reais na primeira produção e imagens fictivisantes na segunda versão, esta com um papel documental.

Cabra marcado para morrer deve ser lembrado como um caso raro de documentário iniciado como filme de ficção. Se a filmagem não tivesse sido interrompida pelo golpe militar de 1964, o filme de Eduardo Coutinho teria sido uma experiência contemporânea e similar aos *O bandido Giuliano* e *A batalha de Argel*, por sua proposta de reencenar eventos reais recentes nos próprios locais em que ocorreram, com participantes interpretando seus próprios papéis, além de atores não profissionais. (Escorel, 2005: 266)

Tanto a primeira versão iniciada por Coutinho em 1964 quanto a última, concluída em 1984, podem ser consideradas como produções híbridas. Porém, a primeira utilizou-se de forma mais acentuada da mistura dos dois gêneros para envolver o espectador de forma mais abrangente e eficaz.

As primeiras cenas de realidade foram produzidas na França pelos irmãos Lumière, quando os mesmos registraram a saída dos operários da

⁷ *Shoah*, dirigido por Claude Lanzmann, foi finalizado em 1986 após 11 anos de produção.

usina Lumière por diversos dias, ou mesmo a chegada do trem à *Gare de Vincennes*. Mas o documentarismo francês foi muito maior do que os “filmetes” não-ficcionalizantes produzidos em caráter experimental pelos irmãos Lumière. O gênero passou por mãos que o modificaram a cada dedilhar de câmera, a cada planejar de roteiro, a cada sede por desafios. Um dos grandes nomes dessa construção documental foi Jean Rouch, que levou ao espectador o olhar de participante da cena, com recursos de câmera de mão. Um dos exemplos dessa habilidade de Jean Rouch pode ser observado no documentário etnográfico *Les maître fous*, em 1956, quando o documentarista parece participar do transe junto à tribo africana. O olhar da realidade é tão forte que a sensação de quem assiste é de estar dentro da cena, sendo quase “possuído”.

O método de Rouch e de Leacock são formas de aproximação da realidade através do documentário, utilizando-se equipamentos portáteis com som síncrono. O método do “*Cinéma Vérité*” (de Rouch) implicava em alguma medida uma interferência assumida pelos realizadores sobre os acontecimentos, um envolvimento com o assunto. (Souza, 2001: 260)

Mas Jean Rouch foi precedido por outros grandes nomes, como Georges Roquier, que em 1942 filmou o documentário *Le Tonnelier*, que mostra como é construído um tonel. A obra utiliza animações que, para a época, eram o máximo em efeitos especiais. Além disso, o documentarista utiliza elementos de *mise en scène*, como recurso de contextualização no roteiro.

Ao mesmo estilo de produção da obra de Roquier foi o filme *Les sabotier du val de Loire*, de Jacques Demy, em 1956. A obra mostra como são fabricados os tamancos de madeira tradicionais na região do vale, misturando ficção, emoção e realidade.

Outro grande exemplo da produção documental francesa foi a obra *Oh saisons, Oh chateaux*, de Agnès Varda, em 1956. O filme utiliza intensamente os recursos de *mise en scène*, a começar na cena de abertura,

quando jardineiros apresentam um “ballet” com seus carrinhos de mão e seus rastelos na tarefa de juntar as folhas dos gramados. A obra serviu como uma ferramenta de divulgação turística, mostrando ao mundo os castelos da França. O filme foi financiado pelo Governo da França e era destinado à exibição em salas especiais que podemos comparar à televisão dos dias atuais.

A França possui uma das mais importantes indústrias de produção documental do mundo. Suas obras são quase totalmente financiadas através de concursos públicos, e destinadas à exibição em emissoras de televisão e em circuitos especiais destinados às obras documentais. Seus produtos audiovisuais ainda servem de modelo para os novos movimentos e seus teóricos alimentam diversas pesquisas que acontecem, simultaneamente, em vários centros de pesquisas acadêmicas sobre a produção audiovisual documental.

Outra escola que marcou presença na história do documentário foi a inglesa, que trouxe à tona importantes nomes, como John Grierson. Seus métodos de captação de recursos seguiram pelo espaço da iniciativa privada, tendo diversas empresas ocupando a posição de financiadoras dessas obras. Uma de suas obras importantes para o cenário do audiovisual foi no filme *Night Mail*, produzido pelo grupo experimental GPO – General Post Office Unit, criado em 1936 pela Empresa Britânica de Correios e Telégrafos. O documentário mostra literalmente como é o percurso da distribuição de correspondências na Inglaterra, como um olhar de dentro do vagão. O trem atravessa a Inglaterra de Londres a Glasgow durante a noite, separando e entregando as cartas. Em um de seus artigos, o brasileiro Alberto Cavalcanti, que trabalhou na obra ao lado de Grierson, comenta o efeito *Night Mail* como um fenômeno do cinema documental. Segundo Cavalcanti (1972: 74), “só na Grã-Bretanha mais de mil cinemas passam *Night Mail*, e os espectadores aplaudem longamente, enquanto o filme comercial, que o acompanha, termina numa indiferença e num silêncio completo”.



Imagem 3 – Documentário *Night Mail*, de John Grierson

Com o desenvolvimento da ficção e, conseqüentemente, o surgimento de diversos estilos e estéticas, o documentário ganhou basicamente duas definições de estilos: o cinema direto⁸ e o *cinema vérité*⁹, ambos documentários. Tais definições referem-se às formas de captação de informação, com a participação ou não do entrevistador.

⁸ Cinema direto é o estilo adotado pelos Estados Unidos para a realização de produções documentais, onde o equipamento é leve e móvel e possui como características marcantes a ausência do cineasta e de narração (Winston *apud* Mourão & Labaki, 2005: 16).

⁹ *Cinéma Vérité* (cinema de verdade) tem sua origem na França simultaneamente ao surgimento do cinema direto nos Estados Unidos (Nichols, 2005: 155). É marcado por uma equipe enxuta e a permissão do cineasta e de seu equipamento nas imagens, como pode ser percebido em “Cabra marcado para morrer”, de Eduardo Coutinho.

Com o tempo, ainda na década de 1920, o documentário passa a ganhar um ar poético consistente, o que possibilita ao gênero uma nova voz. As produções documentais passam a ter um caráter de entretenimento, além de ser responsável por registros históricos e informativos. Mas, como define Nichols (2005: 123), “o potencial poético do cinema, no entanto, continua quase totalmente ausente no ‘cinema de atrações’, em que a ‘exibição’ tem prioridade sobre a ‘fala poética’”. Grierson influenciou diversos movimentos documentaristas, inicialmente na Inglaterra e posteriormente no documentário canadense, apesar de estar paralelo, cronologicamente, ao russo Dziga Vertov e os movimentos artísticos audiovisuais que seu país vivia.

John Grierson tornou-se o principal inspirador dos movimentos britânico e, mais tarde, canadense, no campo documentário. Apesar do exemplo valioso de Dziga Vertov e do cinema soviético em geral, foi Grierson quem assegurou um nicho relativamente estável para a produção de documentários. (Nichols, 2005: 119)

Ao mesmo tempo em que a poética chega ao documentário, o gênero ganha um caráter educativo, como as obras realizadas entre 1922 e 1931 pelo brasileiro Canuto Mendes (Saliba, 2003), seguido por Humberto Mauro, que esteve à frente do INCE¹⁰, criado em 1936. Segundo Leite (2005: 39):

O novo órgão começou a funcionar no mesmo ano, com a colaboração do mais importante diretor de cinema nacional, Humberto Mauro, que, na condição de funcionário do órgão, produziu e dirigiu *Brasilianas*, uma das principais séries de documentários realizadas no país.

¹⁰ O INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo foi fundado em 24 de fevereiro de 1936. Seu primeiro diretor foi Roquete Pinto.

Outro estilo, dentre vários, empregado e fortemente presente no documentário é o jornalístico ou expositivo, o mais comum, onde o documentarista utiliza-se de técnicas jornalísticas para produzir sua argumentação. Tal estilo pode ser comprovado nos primórdios do Globo Repórter, que contou com a participação de Eduardo Coutinho, dentre outros cineastas brasileiros. O documentário expositivo possui a objetividade característica das apurações jornalísticas, assim como seu distanciamento com relação ao julgamento do que está sendo falado, assim como a lógica e o caráter informativo. Nichols (2005: 143) defende que “os documentário expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente”, ou seja, a presença do entrevistador e de seus entrevistados.

1.1.2. Percalços do documentário brasileiro

Apesar da força do cinema internacional, o documentário sobreviveu, até mesmo por causa dos movimentos internacionais, que preferiam explorar a produção ficcional. Um dos grandes polos que foi Hollywood, que se dedicou fortemente ao gênero, restando ao cinema nacional apenas o documentário. Por outro lado, a produção de documentários requer menos investimentos devido à sua estética e sua narrativa.

Neste período, um dos métodos de produção foi intitulado como “método da cavação”, onde cineastas se dedicavam à produção de obras encomendadas por governantes ou empresários com fins de fortalecimento perante a opinião pública. Com o lucro da obra “vendida”, o cineasta dedicava-se às produções que realmente queria realizar, de forma ficcional. Com isso, o cinema nacional sobreviveu à força de Hollywood. Como revela Leite (2005: 32):

Ao longo dos anos 1920, a produção de cinejornais e documentários foi fundamental para manter o cinema nacional. No entanto, a situação não era confortável, pois faltavam apoio

e estrutura. O cinema brasileiro continuou a sobreviver por meio de ações desconexas, fruto da dedicação de alguns abnegados que descobriram o “método cavação” para continuar a desenvolver seus projetos. A cavação consistia em realizar filmes institucionais e cinejornais, denominados filmes naturais, e, com os lucros obtidos nesses projetos, realizar projetos cinematográficos pessoais: os filmes de ficção.

Tal estilo assemelha-se à obra *O triunfo da vontade*, de Leni Reifensthal, encomendado por Hitler para mostrar à nação e aos seus oponentes o poderio e o convencimento que o movimento nazista possuía naquele momento. A obra foi financiada pelo governo alemão, que buscava naquele momento apoio da população aos planos preparados por Hitler. No Brasil, o mesmo efeito ocorreu com o “método da cavação”, que contou com diversas produções, dentre elas a de José Medina, que produziu diversos cinejornais retratando as realizações do governo paulista, de 1921 a 1930, e no Rio de Janeiro pelos irmãos Alberto e Paulinho Botelho (Leite, 2005: 32).

1.2. Uma nova era para o documentário brasileiro

1.2.1. O DOCTV abre espaço para documentários na televisão

O fomento à produção audiovisual no Brasil não segue, simplesmente, uma tendência natural, apesar de alguns acreditarem ser esse um movimento resultante de mudanças na linguagem dos filmes de realidade. Diversos projetos, dentre eles o DOCTV, empurram a produção documental para a ascensão.

O DOCTV, um projeto lançado em agosto de 2003 através de uma parceria entre a TV Cultura de São Paulo (Fundação padre Anchieta), o Ministério da Cultura e a ABEPEC - Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, nasceu com o objetivo de incentivar documentaristas de todo o Brasil em produções regionais

que retratassem os Estados brasileiros. Sob a coordenação do secretário do Audiovisual, do Ministério da Cultura, Orlando Senna, o projeto beneficiou projetos escolhidos com verba de produção e estrutura.

Logo no primeiro ano, o projeto recebeu apoio da ABED – Associação Brasileira de Documentaristas e conseguiu finalizar o ano com 26 documentários produzidos, em coproduções de emissoras públicas e produtoras independentes. Dessa forma, regiões até então desconhecidas pelo resto do país, evidentemente fora do eixo audiovisual Rio–São Paulo, ganharam espaço no arsenal de informações de pessoas que puderam assistir às suas exibições na televisão aberta, pois, com as obras em mãos, foi programada uma série documental pra exibir todos os filmes. A série “Brasil Imaginário” apresentou os 26 filmes de 20 Estados diferentes durante o ano, estendendo a programação para a maioria das emissoras públicas do país. Através desse projeto, diversas regiões puderam ser retratadas em massa, transformando-os em novas informações para o resto da população, realizando, assim, o principal objetivo do filme documentário: o de documentar.

Não é senão à base do documentário, tratando de temas utilitários, que o nosso cinema representará o seu papel na vida do Brasil, como devem representar a imprensa, o rádio e a televisão. (...) Sem o cinema, não pode existir, hoje, uma grande nação (Cavalcanti, 1972: 75).

O projeto acabou sendo considerado uma saída para o fomento do documentarismo brasileiro, e repetiu-se em 2004 com o mesmo número de produções finalizadas. A iniciativa se assemelha bastante com a produção audiovisual francesa, que recebe o envolvimento da TV5 e de órgãos governamentais no financiamento, na produção e, posteriormente, na exibição.

1.2.2. Kiko Goifman e o tele-documentário brasileiro

Mineiro de Belo Horizonte, Kiko Goifman revolucionou o olhar documental brasileiro da atualidade com a obra *33*, um documentário multimídia que teve como aporte o jornalismo, a televisão e a Internet.

De forma sublime, Goifman relata seus 33 dias à procura de sua mãe biológica, uma luta contra o tempo, marcada por frustrações e ilusões. Enquanto isso, imagens e situações reais são registradas, com enquadramentos que lembram, em alguns momentos, de um voyeur, um observador. E, a todo o momento, o objeto observado por Kiko Goifman é ele mesmo à procura de seu passado.

Um filme como *33* supõe --por parte do documentarista-- um risco grande, porque realmente ele não sabe que filme ele vai poder fazer. É só no final da filmagem que ele vai conhecer o resultado de seu material. É um documentário que trabalha com o princípio da incerteza. O que é diferente do documentarista tradicional, que opera sobre situações estáveis e que vai dispor delas -- documentários sobre um quadro, o ateliê de um pintor, pessoas na rua etc.-- durante todo o tempo da realização do seu filme. (Bernardet, 2004)

Mas o que Kiko Goifman realiza, além de uma nova linguagem que mistura a ficção com a realidade, claramente misturada, está na estrutura tecnológica utilizada. A obra possui fatores interessantes que servem como um divisor de águas dentro do documentarismo brasileiro. Goifman utiliza durante todo o período de filmagem uma câmera digital, algo que vai se chocar com as tradições documentais no Brasil, que ainda alimentam o romantismo da película. Outra novidade que Kiko Goifman traduz na obra é a secundagem. O documentário, de caráter híbrido, foi produzido pensando em salas de cinema, mas com a possibilidade de ser exibido na televisão. Para isso, Goifman, além de projetar um filme com captação limitada a 33 dias, finalizou a edição

com exatos 52 minutos, o que possibilitou a exibição em canais de televisão aberta com uma hora de programação. Ou seja, enquanto todos os grandes documentaristas constroem seus roteiros com secundagem livre graças à intenção de exibí-los em salas alternativas de cinema, Goifman pensou em dividir a obra com as pessoas que não possuem acesso a essas salas, restritas às capitais e que atingem pouca bilheteria.



Imagem 4 – Imagens de *33* com estética do *film noir* aproximam a narrativa à ficção

Esse formato cada vez mais presente na produção audiovisual de documentários resulta de uma movimentação do mercado de produção audiovisual da década de 70, impulsionado pela British Broadcast Corporation (BBC), passando a utilizar equipamento analógico com sistema de vídeo Hi8, antecessor do atual HDV.

Os ecos da experimentação continuam soando até os dias atuais. Em setembro de 1994, a British Broadcast Corporation (BBC) concordou com a produção de uma série intitulada *Russian Wonderland* que merece um destaque pela inovação tecnológica introduzida. Adam Alexander elaborou contrato de produção com a BBC, baseado nas potencialidades do sistema de vídeo Hi8, um equipamento analógico com uma fita de 8 mm de largura, compacto e com grande possibilidade.(...) Tecnicamente, é possível perceber os ecos da década de 70, agora nas transformações trazidas pelos sistemas digitais. (Souza, 2001: 258)

Apesar dessa nova visão, *33* acabou sendo aceito pela comunidade cinematográfica brasileira da mesma forma que seria se tivesse sido captado em película. Venceu concursos importantes, como o Festival É Tudo Verdade, na edição de 2003, concorrendo com diversas obras captadas em 35 mm de igual para igual. A obra, no entanto, foi finalizada com um custo inferior às produzidas em película, o que viabilizou a produção com poucos apoios financeiros e permitiu que suas experiências fossem transmitidas na totalidade. O documentário “33” foi, certamente, um divisor de águas para o documentarismo nacional.

Chego a ter a impressão --possivelmente errada-- de que talvez "33" seja a única produção brasileira que realmente realize isso. Dessa forma, eu o vejo um pouco como um filme-manifesto que deve ser levado em conta pelos outros documentaristas. Para mim, *33* representa novos horizontes para o cinema documentário. (Bernardet, 2004)

Sua obra foi financiada por empresas, com o apoio das leis de incentivo à cultura, do Ministério da Cultura. Mas a maior condição de viabilidade do projeto está no suporte de captação digital, que proporcionou a Goifman uma maior mobilidade na produção, além de uma melhor

edição final dentro dos custos possibilitados pelas leis de incentivo. Como um de seus destinos foi a televisão, a produção digital não representou, em momento algum, obstáculo para exibição, pois estava dentro da qualidade esperada pelo meio.

Provavelmente deve haver alguma diferença em termos de filmes eletrônicos (vídeo), principalmente considerando-se que existem diferenças significativas de preços entre os diferentes formatos de sistemas de vídeo, bem como entre as formas de finalização escolhidas (linear ou não-linear). (Souza, 2001: 267)

A iniciativa de Kiko Goifman em produzir um documentário tendo em vista a tela da televisão foi tão louvável quanto a transparência em expor sua intimidade familiar, e em utilizar-se da mídia para envolver ainda mais os futuros espectadores, numa produção multimídia que envolveu produção digital, Internet, jornal impresso e televisão, todos em busca de sua mãe biológica, ou de pistas que pudessem aproximá-lo da revelação.

1.2.3. As leis de incentivo e os resultados na prática

O incentivo à cultura tem movimentado o mercado audiovisual no Brasil. Desde a publicação das leis de incentivo à cultura¹¹, o cinema nacional ganhou novo aporte de financiamento. Através dessas leis, o Governo Federal promove uma renúncia fiscal de parte dos impostos a receber, e as empresas interessadas em apoiar projetos deixam de pagar parte de seus impostos à Receita Federal, direcionando essas cifras a projetos previamente aprovados pelo Ministério da Cultura.

Uma das vantagens vistas pelas empresas, ao financiarem um projeto cultural, é a visibilidade da marca. Ao invés de investir em

¹¹ Esse benefício apóia-se nas Leis no. 8.685/93, Art. 39 e 41 da Medida Provisória no. 2.228-1/01, Lei no. 10.179/01 e na Lei no. 8.313.

espaços publicitários convencionais, a visibilidade fica estampada, de certa forma gratuitamente, em produtos culturais, ou seja, em produtos que agregam valores, de fato. Porém, essa realidade é combatida por críticos da lei, que consideram uma apropriação de valores e imagens. Segundo Leite (2005: 134):

Os críticos da Lei do Audiovisual advertem que empresas privadas investem no cinema brasileiro por meio de mecanismos de renúncia fiscal, ou seja, dinheiro público. Assim a produção de filmes é feita com capital oriundo de impostos que são direcionados pelas empresas, as quais emprestam apenas a sua grife. Além desse fato, grande parte do patrocínio ao cinema nacional vem de empresas estatais, como a Petrobras.

Apesar dessas críticas, o Ministério da Cultura, por intermédio de relatório de projetos ativos ¹² publicado em seu site e desenvolvido pela ANCINE – Agência Nacional do Cinema apresenta dados que fortalecem as leis de incentivo à cultura como um agente propulsor do cinema nacional na fase em que vive. Segundo dados apresentados, entre 1995 e 2005, período pesquisado, foram aprovados 689 projetos audiovisuais, sendo que 58,2% ainda estão em fase de captação, o equivalente a 401. Esta etapa é considerada, aliás, uma das mais difíceis, pois envolve contatos, propostas e experiências na tarefa. Em palestra na agência sede do Sebrae São Paulo, em julho de 2003, representantes do Ministério da Cultura declararam que o momento da captação é o mais crítico do processo, pois exige do representante da obra uma maior visão mercadológica, ao invés de um entusiasmo cultural. Para isso, empresas paulistanas se especializam em formatação de projetos e captação de recursos para produtos culturais, a fim de atender essa demanda de mercado.

¹² Disponível em <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3243&sid=811>. Acessado em 13/07/2011.

Outra estatística que reforça esse problema refere-se aos valores aprovados. Desde 1995, foram aprovados projetos que somam uma renúncia fiscal de R\$ 1,4 bilhão de reais. Porém, desse total, apenas 23,4% foram captados. O restante ainda disputa empresas que se interessem pelas oportunidades oferecidas pelas leis de incentivo à cultura.

Dados apresentados no relatório também reforçam que a maior parte dos projetos é constituída por longas-metragens, o equivalente a 79,5% do total. Além disso, o gênero de maior participação dentre os projetos ativos, que totalizam 297, atualmente, o equivalente a 59,9% são do gênero ficção, contra 36% do gênero documentário e 4,1% constituído de animações. Esses números refletem um crescente interesse pela Rede Globo de Televisão, através da Globo Filmes, pelo cinema nacional. Tal interesse é comentado por Leite (2005: 136), para quem:

O cinema nacional vive uma nova fase. Neste contexto, pode-se afirmar que experimenta uma etapa peculiar no processo de retomada que teve início com as leis de incentivo fiscal. Depois de um período de “deslumbramento” em relação ao mercado, isto é, uma fase em que qualquer um poderia fazer cinema, desde que conseguisse obter patrocínio, emergiu um novo contexto: de um lado o cinema que necessita sobreviver num mercado enxuto de investimentos da iniciativa privada, de outro, um cinema de sucesso e grande bilheteria, produzido principalmente pela Globo Filmes.

Apesar desse crescimento de mercado e da participação da Globo Filmes, empresa ligada à Rede Globo de Televisão, neste processo, apenas uma pequena parte das produções nacionais utiliza recursos tecnológicos digitais. O restante utiliza estrutura cinematográfica destinada a salas de cinema, ao invés de apostar e experimentar uma convergência tecnológica. Segundo dados apresentados no relatório, dos 110 projetos já finalizados no período analisado, apenas 17 foram

destinados a televisão ou home vídeo. O restante, a maioria de 93 obras, destinou-se a salas de cinema, o que demonstra, de certa forma, uma resistência às novas tecnologias oferecidas.

As estatísticas apresentadas representam um monopólio nas produções audiovisuais, que beneficia os que possuem aproximação com os novos “detentores do poder cultural” no Brasil: os homens do marketing das empresas, como cita Leite (2005: 134):

É esse profissional que decide o projeto que deve ser aprovado. O que condiciona a sua decisão é, principalmente, a imagem institucional da empresa – esta nem sempre caminha lado a lado com um bom filme. Alguns casos são reveladores: Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, não consegue financiamento para produzir seus filmes e Arnaldo Jabor não só não consegue como desistiu de fazer filmes. O “homem do marketing” substituiu, na prática, a figura do produtor, uma peça da indústria cinematográfica fundamental para que ela exista como tal.

No período estudado pela ANCINE, o correspondente a 24,5% do montante captado foi destinado a obras de apenas cinco empresas, que lideram o ranking financeiro do relatório.

Mas esse monopólio também pode ser visto no que se refere à concentração de produções geográficas do cinema nacional, atualmente. De acordo com o relatório divulgado pela Ancine, 89,7% dos projetos com valores captados são provenientes da região sudeste, transformando o cinema nacional em um cinema da cultura sudeste. Desse total, 62,3% corresponde a obras realizadas por produtores do Rio de Janeiro, seguido de 27,4% correspondente às obras de São Paulo.



Web-cinema

2.1. Reflexos da mudança

O MUNDO vem sofrendo modificações substanciais desde o surgimento da rede internacional de computadores, a Internet. O que era considerado espaço vinha ao lado de uma delimitação física, visível ou não, mas de forma existencialista. Com as mudanças, o que era delimitado passou a ser virtual, apenas imaginável, discutido. Esse espaço imaginário recebeu o nome de ciberespaço, algo ainda estudado, mas com uma definição praticamente consolidada. Essa definição parece óbvia para os que nasceram na geração multimídia, e de fato é, pois essas pessoas desconhecem o espaço sem a cibercomunicação. Segundo Lévy (1999: 92):

Eu defino ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores. Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização. Insisto na codificação digital, pois ela condiciona o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo.

Para compreender o ciberespaço, deve-se pensar num mundo sem a rede de computadores, sem a tecnologia binária conectando pessoas, culturas e mensagens. Um mundo que vivia uma relação de comunicação tradicional, onde as mensagens transmitidas pelos meios de comunicação conseguiam, no máximo, uma lenta ou limitada interatividade (refere-se a uma interatividade parcial e precária, conseguida pelo telefone). Para se obter maiores recursos de comunicação, o melhor era a televisão, um dos maiores inventos da humanidade (Vilches, 2001).

Mas a busca incessante do homem pela superação fez com que um novo ambiente de comunicação surgisse. Um meio em que a rapidez nas mensagens, a dupla, tripla e, muitas vezes, polidireção serviriam a humanidade de uma estrutura mais rápida, avançada e eficaz de envio e recepção de informações e dados. Um espaço em que a realidade tomou uma dimensão maior do que ela mesma, quando o real tornou-se possível em tudo o que estivesse dentro das limitações tecnológicas e da crescente necessidade humana. Como defende Vilches (2001: 134):

Ao contrário do que muitos pensam e divulgam, o ciberespaço não é apenas o território dos sonhos das tribos ciberpunks, nem se origina exclusivamente das tecnologias e da informática; trata-se, sim, de um novo espaço social de comunicação, que afeta a concepção do eu e do outro. Esse novo espaço de pensamento (o contexto da ubiquidade informática) e a percepção da dimensão humana estão delimitados pelo discurso dos meios e pela coabitação com as novas formas, ou hiper-realidade.

O ciberespaço provém do sonho humano. Quando se pensava em ficção científica, em tele-transporte, na comunicação audiovisual em tempo real de dentro da própria casa o homem já expunha suas maiores expirações, seus maiores desejos. Filmes como *2001: uma odisséia no espaço* mostram de forma clara o que o homem esperava, e ainda espera, da

evolução tecnológica. E tudo isso demonstra que a sociedade ainda tem muito o que descobrir deste novo espaço de vida, desse campo virtual.

Percebem-se dificuldades atuais de se compreender o que é o ciberespaço, um mundo novo, virtual, hiper-real, presente em diversos momentos. Uma viagem aparentemente sem fim por fios condutores, ondas provenientes das teorias de Hertz e Maxwell, presentes na comunicação *wireless*. Um mundo novo e aparentemente semelhante aos já existentes e presentes no cotidiano. Mas de que forma o receptor decodifica as informações binárias que navegam por esse emaranhado de circuitos, isso ainda não se sabe ao certo.

A compreensão imersiva do ciberleitor difere de todas as outras. Uma leitura não sequencial, livre, de mão dupla. Uma comunicação interativa, exigida pelo usuário do mundo digital. Essa nova forma de se comunicar construiu um perfil moderno, ajustado de acordo com as exigências da rede. Nela, mente e corpo trabalham juntos, realizando diversas tarefas ao mesmo tempo, como ouvir música, se alimentar, ler um livro digital e, simultaneamente, responder a um contato feito em tempo real por janelas virtuais de comunicação interpessoal. O novo receptor/emissor passou a ser multimídia. Para Santaella (2004: 33):

Não é mais tampouco um leitor contemplativo que segue as sequências de um texto, virando páginas, manuseando volumes, percorrendo com passos lentos a biblioteca, mas um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multidisciplinar multi sequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, música, vídeo etc.

Tal versatilidade exige novos caminhos para se conseguir realizar processos de comunicação. E, para burlar as dificuldades de se comunicar nesse versátil ambiente, surge a interatividade. Com ela, o usuário passa a interagir no processo de forma mais observada, com decisões que podem modificar a condução dos sinais. A interatividade é

uma característica nata do usuário digital, que espera participar de todo o processo, expressando desejos e decisões.

Mas não basta, para o usuário, um processo interativo que se utilize apenas dos recursos tradicionais textuais. É preciso imagem, áudio, audiovisual. É preciso ter opções que integrem todas essas ferramentas de comunicação natas do ciberespaço. Através delas, o usuário constrói sua leitura e responde de sua própria maneira, participando ativamente do processo da informação. Com o audiovisual na Internet, aumenta-se a possibilidade de aproximação do real, do reconhecido pelo usuário em seu ambiente natural, da vida.

2.2. Traços tecnológicos

O processo é novo e evolutivo e ainda pouco se conhece desse novo usuário, naturalmente multimídia. Ao mesmo tempo, convive-se com limitações tecnológicas que determinam a utilização ou não dos recursos existentes. Segundo definições do português Deusdado¹³, “a Internet como plataforma de integração, incorpora, cada vez mais, uma miríade de equipamentos estruturais e terminais que vão respondendo, quase sempre em déficit, às necessidades de computação e mobilidade da sua comunidade”.

Apesar da difusão da banda larga, ainda se convive com complicadas conexões tradicionais via telefone, com altos custos e lentos processos. Além disso, depara-se com equipamentos obsoletos sendo utilizados pelos usuários, ainda excluídos da alta tecnologia oferecida.

Um vídeo de dois minutos, salvo na extensão WMV, a mais utilizada, chega a possuir quase 4mb de tamanho. O mesmo vídeo, em

¹³ Disponível em:

<http://wiki.di.uminho.pt/wiki/pub/Doutoramentos/SDDI2004/SergioDeusdado-SimposioDoutoraldoDIjan2005.pdf> Acessado em 22/05/2011.

Quicktime, que oferece melhor qualidade de áudio e vídeo, apesar de pouco comum, chega a obter 6mb. Arquivos como esses, transmitidos via banda larga de 128 kbps, demoram algo em torno de seis minutos para que o processo seja completado. Obras de 26 minutos inviabilizam, hoje, o seu processo de recepção devido ao tamanho de arquivo.

A tecnologia de transmissão *streaming*, por sua vez, limita o processo, apesar de agilizar a recepção do arquivo. Tal tecnologia ainda não é oferecida por todas as empresas de hospedagem. Com a tecnologia *streaming*, o *download* é realizado, mas ao mesmo tempo em que a imagem é exibida.

Uma das aplicações que, no passado recente, mereceu maior atenção da indústria e da academia foi o *streaming* de vídeo, com aplicações diversas desde a Internet TV, as videoconferências e o *video-on-demand* (VOD), e que se coaduna completamente com os fundamentos das comunicações *multicast*¹⁴.

Outro grande fator limitador está na tecnologia de produção. O áudio de materiais produzidos em extensões para a Internet costuma ser de baixa qualidade, perdidos no processo de renderização do material, aliado ao vídeo, também limitado pela definição de imagem.

2.3. Novos espectadores

2.3.1. O homem e a comunicação invisível

A lembrança do dia em que a Internet apareceu é marcada pela sala de bate-papo. Como era estranho e, ao mesmo tempo, fascinante conversar com alguém que não conhecia. Aquela forma de relacionamento era nova e, ao mesmo tempo, promissora. A partir daquele momento o

¹⁴ Disponível em:

<http://wiki.di.uminho.pt/wiki/pub/Doutoramentos/SDDI2004/SergioDeusdado-SimposioDoutoraldodIjan2005.pdf> Acessado em 22/05/2011.

homem iniciava um ciclo de descobrir coisas, lugares, pessoas, enfim, ganhava uma extensão de seu espaço de vida.

A reação foi comum a de muitas outras pessoas que viveram o mesmo momento, ou de outros momentos da humanidade, pois a tecnologia provoca surpresa e fascínio com suas constantes reformulações. O novo já surge obsoleto, tamanha a velocidade da evolução tecnológica, fazendo com que cidadãos de um mundo mecânico ou elétrico sejam “atropelados” por tais mudanças nas formas de agir e pensar, ou mesmo de medir distâncias, se é que elas existam a partir de um pensamento virtualmente claro e, muitas vezes, com relativa realidade. Tal rapidez é definida por McLuhan (2005: 12), para quem:

Hoje, as tecnologias e seus ambientes consequentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia.

No final do século XIX, com a criação da cadeia de “rádios”, chamada *Wireless Telegraph and Signal Company*, do italiano Guglielmo Marconi (Briggs; Burke, 2004: 190), o mundo passou a se comunicar em tempo real a distâncias cada vez maiores, passando, assim, a obter os primeiros contatos com uma relação virtual que substituíria as tradicionais cartas, que demoravam a chegar. Através da rede de rádios impulsionada por Marconi, as pessoas ficaram próximas e começaram a viver virtualmente, criando e imaginando os personagens do rádio e suas vozes de ouro.

Tempos depois, em 1948, com a chegada da televisão (Straubhaar; LaRose, 2004: 93), essa comunicação virtual ganhou imagem e movimento, desconstruindo alguns sonhos e “materializando” outros. A partir da televisão, a sociedade passou a ter contato, mesmo à distância, com realidades ou sonhos presentes no cotidiano. Através dela, a comunicação ganhou movimento, cor e vida, diferente, inclusive, à

proporcionada pelo meio antecessor, o cinema, impossibilitado de exibir imagens em tempo real. Apesar disso, os receptores da comunicação televisiva daquela época, mesmo com tantos avanços, eram capazes apenas de imaginar a comunicação em apenas uma via e, claro, com as limitações de interatividade e de recursos.

O desenvolvimento tecnológico causou medo e deslumbre nas gerações que assistiam seu surgimento, ao mesmo tempo em que conviviam naturalmente com as novas gerações, que cresciam simultaneamente. A árvore adulta não consegue se acomodar facilmente à disputa espacial, enquanto as duas mais novas se ajustam e convivem entre si com maior elasticidade. Da mesma forma, a televisão foi inicialmente motivo para pessoas relutarem em aceitá-la, desconfiadas sobre seus efeitos e suas consequências, como é ilustrado no filme *Quiz Show – a verdade dos bastidores*¹⁵, em que um dos mais importantes escritores daquele contexto recusa-se a sequer assistir à televisão numa mistura de medo e desconfiança com relação àquela caixa de imagens que surgira para invadir seu cotidiano mais íntimo: a sala de estar.

Com o surgimento da televisão a cabo no fim da década de 1970 (Straubhaar; LaRose, 2004: 99), outra revolução foi criada, desta vez com menor intensidade. A partir disso, surgiram nas telas imagens e culturas provenientes de outras nacionalidades, intervindo no cotidiano do espectador com mais força que a tradicional televisão aberta, por mais importado que fosse seu conteúdo. Ainda assim, a relação homem/máquina existia de forma limitada, e a transmissão de dados estava próxima de um salto quase tão violento quanto à descoberta da energia elétrica: a descoberta dos poderes do silício e seu subproduto, o *chip*.

Com essa minúscula peça, capaz de armazenar milhões de códigos binários, a sociedade passou, gradativamente, a conviver de forma

¹⁵ O filme *Quiz Show - a verdade dos bastidores*, de 1994, retrata os bastidores de um programa de televisão e como ele se relacionava com os cidadãos da época. Dirigido por Robert Redford, a obra também faz uma crítica às práticas excessivamente manipuladoras que atingiam a sociedade, assustando-a em alguns casos mais conservadores.

necessariamente íntima com o computador, suas ferramentas e possibilidades.

Do simples equipamento pessoal e seus disquetes enormes, surgiu a comunicação intercomputadores pessoais, com a inicial utilização da linha telefônica e interfaces cada vez mais diferentes, adequando-se através de múltiplas tentativas ao olhar humano e sua capacidade de busca num novo campo. Graças a esta interligação de equipamentos, surgia a comunicação virtual entre civis que, a bordo de seus computadores pessoais, passaram a navegar e se inter-relacionar com pessoas na outra, ou nas outras pontas, do canal comunicacional criado pela rede internacional de computadores. Aqui se quebra o contrato estabelecido pela comunicação face-a-face definido por Thompson (1995:78). O indivíduo se vê dentro de outro espaço, virtual, que não depende do espaço ou do tempo, virtualmente ilimitados, assim como o direito de ir e vir, virtualmente, para os que possuem acesso à Internet. Acompanhando o dinamismo o indivíduo cria uma nova língua, repleta de abreviações e de novas combinações de letras que agilizam a comunicação. Em meio a essa nova onda cultural nasce, perpetuando-se em uma nova geração de cidadãos, agora mundiais, a geração multimídia.

2.3.2. A tecnologia e o homem

O homem vem se relacionando com a tecnologia desde que deixou de ser a presa para se tornar o caçador, quando descobriu que um bastão poderia derrubar seu adversário e que a madeira ou a pedra, quando friccionadas, poderiam provocar uma chama luminosa capaz de aquecer o ambiente. O espanto esteve presente, junto ao fascínio de ver o novo surgir. Do contrário, todas essas acidentais invenções teriam sido deixadas de lado, e o homem talvez estivesse fugindo de seus predadores.

Quando pensamos em tecnologia, temos em mente algo transformador, diferente e que sirva para substituir ou aliviar determinada tarefa antes executada pelos seres humanos de forma

rudimentar. A tecnologia funciona como se substituísse ou fosse relacionada ao corpo humano. Como define Wiener (1956: 33), “(...) são máquinas para realizar alguma tarefa ou tarefas específicas, e, portanto, devem possuir órgãos motores (análogos aos braços e pernas dos seres humanos) com os quais possam realizar essas tarefas”.

Tanto Wiener quanto McLuhan (2005) definem a tecnologia como extensões do corpo humano. O homem descobriu tais tecnologias para substituí-lo ou capacitá-lo a fazer algo que suas limitações naturais o deixavam incapazes de executá-las. Podemos aqui incluir o computador, já que, com ele, as pessoas podem chegar a lugares distantes, “materializar” algo virtual ou antever cenas que ainda inexistem. Ainda não conseguimos fazer com que estas máquinas possam substituir a emoção, o raciocínio ou o livre arbítrio, características marcantes que, provavelmente, foram responsáveis pela evolução humana. Mas a evolução da tecnologia já é capaz de simular tais características. Para McLuhan (2005: 17):

Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda a sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através dos diversos meios e veículos.

A tecnologia cibernética a qual parte da sociedade está diretamente ligada é correlacionada constantemente com o sistema nervoso, não somente quando comparadas por seu funcionamento lógico, mas também no mapeamento de redes, ou da grande rede internacional de computadores, a Internet. Nela, os nós do caminho, como ocorrem nas ligações neurais, são citados como estrutura básica de uma ligação em rede, onde cada nó é a bifurcação do caminho por onde percorre a informação. O computador foi criado para ser semelhante ao cérebro humano. Segundo Morais (1988: 143):

Na verdade o computador é um meio artificial de pensamento, criado que foi para ser o apêndice mais veloz da mente humana. Ele não está limitado a apenas calcular, mas raciocina também. (...) Contudo, todos os ciberneticistas são unânimes em afirmar que não se deve admitir a ingenuidade de se supor a máquina de pensar feita para substituir o homem.

A tecnologia não veio para substituir, e sim para somar, integrar valores e facilidades. Da mesma forma, se relacionarmos tal citação de McLuhan (2005) com nosso cotidiano e a realidade tecnológica em que vivemos, podemos perceber que somos realmente “estendidos” pela tecnologia. Os sentidos podem ser, até certo ponto, expostos, quando entramos numa sala de bate-papo com câmera e som, ou quando nos relacionamos virtualmente com uma comunidade virtual. Porém, descobertas revolucionárias sempre provocaram revoltas e rejeições, com a formulação da teoria da evolução da espécie de Charles Darwin, desmistificando a teoria bíblica de Adão e Eva, ou a teoria de Cristóvão Colombo de que o planeta Terra era arredondado, e que navegar pelos mares longínquos não era motivo de temor. Mesmo nos dias atuais, para alguns teóricos, a tecnologia não é vista com olhos amistosos. Santos (1999), por exemplo, nos faz interpretar o século XX como o período das promessas não cumpridas. Para ele:

O século XX ficará na história (ou nas histórias) como um século infeliz. (...). Eu próprio escrevi que o século XX corria o risco de não começar nunca ou, em todo o caso, de não começar antes de terminar. Com outras palavras e metáforas a mesma convicção ou preocupação tem estado presente, consciente ou inconscientemente, nos muitos balanços do século que, um pouco por toda a parte, se tem vindo a fazer. (Santos, 1999: 75)

Tal insatisfação pode ser proveniente, em parte, de uma expectativa não correspondida referente à democratização da comunicação. Porém,

outro motivo possível do descontentamento de Santos pode ser resultado de uma incompreensão dessas “promessas”, ou mesmo de uma inabilidade para conviver com o cumprimento já existente. A mesma crítica não ocorre com as novas gerações, que nasceram em meio às novas tecnologias, e que convivem naturalmente com elas. A democratização gradativa aconteceu com a televisão, que no começo estava ao alcance de poucos, mas hoje marca presença na maioria das casas como parte da família.

2.3.3. A geração multimídia

As brincadeiras de rua ficaram esquecidas, o shopping é o parque preferido, a melhor paquera é a do MSN. Assim pode ser percebida a geração multimídia, um grupo formado por pessoas que nasceram numa época de mudança, onde valores foram alterados, gostos e hábitos reconstruídos e ferramentas criadas. Cidadãos que não viram, ou eram pequenos demais para terem percebido, a difusão do celular, a mudança da televisão de tubo para as novas de tela plana, ou mesmo de plasma. Computador com mais de 2 gigabytes de disco rígido ou mesmo um *pen drive* com a capacidade de quase mil disquetes juntos não são motivo de surpresa para essas pessoas, que convivem naturalmente com tudo o que vimos atualmente, e veremos em breve.

Por outro lado, é estranho e difícil para os que não nasceram nesta geração conviverem com uma tela de computador à frente e diversas janelas do mensageiro instantâneo abrindo, com várias pessoas querendo conversar ao mesmo tempo e, claro, ouvindo música, lendo, escrevendo e comendo ao lado do teclado, vivendo “no computador”. A cognição dos nascidos em tempos passados, os que viram a televisão colorida ser popularizada ou mesmo utilizaram com prazer os celulares enormes que invadiram o Brasil nos anos 90, é naturalmente limitada para estes recursos. Não se consegue integrar tudo ao mesmo tempo, sem que algum resultado fique comprometido, o que não acontece com os pertencentes à geração multimídia, onde isso é um simples exercício

do cotidiano, pois estes cidadãos cresceram convivendo com essa pluralidade de ações.

Num texto publicado na revista Superinteressante, Perillo (2005) constrói uma cena que demonstra com clareza tal situação, bastante comum na geração multimídia. Uma situação de harmônica convivência do celular, fonte multimidiática, com seu usuário. Segundo Perillo (2005: 14):

Numa danceteria qualquer, o celular vibra. Ele olha, vê a foto da mulher dos seus sonhos. Eles se encontram. Conversam. Saem. Ele pega o celular e paga a conta. Sem tirar o aparelho das mãos, programa as músicas que vão tocar ao som do carro, abre a porta da casa, controla o DVD e, mais tarde, tira uma foto da mulher incrível para ele poder gabar-se com seus amigos. E, enquanto ela toma banho, ele joga Dragon Quest em rede.

Parece simplista, mas mostra o quanto a geração multimídia está ligada diretamente e naturalmente com as tecnologias atuais. Uma geração que não ficou impressionada com a criação ou mesmo a evolução do chip. Para ela, o chip é tão comum quanto o palito de dente ou a escova de cabelo. Já para gerações anteriores, tudo isso causou, e ainda causa outras impressões, como é descrito por Siqueira (1987), quando o mesmo relata uma experiência pessoal de descoberta tecnológica e da existência de uma nova geração, integrada com os novos recursos disponíveis. Segundo o autor:

No Japão, eu vi crianças de 3 a 5 anos brincando como computador em jardins da infância e escolas maternas, descobrindo as funções das telas e comandos que dão respostas alegres, musicadas com canções de roda a diversos tipos de perguntas ou jogos coloridos. Milhares de garotos com menos de 10 anos de idade já sabem programar

microcomputadores, e não apenas operá-los (Siqueira, 1987: 23).

Essa realidade que tanto impressiona os nascidos em gerações anteriores, ou mesmo intermediárias, é fruto de uma convergência não somente tecnológica, mas também comportamental. Mas, antes de tudo, é preciso entender o que é essa convergência tecnológica para, em seguida, compreender como a mudança comportamental está presente nos jovens cidadãos multimidiáticos. Tal integração tecnológica ocorre em um ambiente comum, e tem o poder de selecionar entre os cidadãos, dividindo-os em dois grupos básicos: os que têm e os que não têm acesso à tecnologia digital.

Estudos apresentados pela vice-presidente da *Sun Microsystems*, a norte-americana Kim Jones e realizados por sua empresa, revelam uma realidade daquele país com relação à utilização dos recursos multimidiáticos que demonstra o quanto eles fazem parte dessa nova geração, denominada por ela de geração participativa. Segundo os estudos, atualmente, 92% dos jovens estudantes norte-americanos acessam a Internet regularmente, e 69% possuem telefone celular. Ainda de acordo com Jones, fazem parte deste grupo os nascidos entre meados de 1985 e que têm hoje entre 19 e 20 anos, são eles, parte da geração mais conectada, indivíduos responsáveis pela nova era. A era da participação. Tal realidade outrora foi percebida por McLuhan, (2005: 11), para quem “hoje, o jovem estudante cresce num mundo eletricamente estruturado. Não é um mundo de rodas, mas de circuitos, não é um mundo de fragmentos, mas de configurações estruturais. O estudante, hoje, vive miticamente e em profundidade”.

Ainda, segundo os estudos, os jovens ficam em média quatro horas em frente aos computadores, conectados a um ou mais *sites*, e exigem ferramentas que possibilitem interatividade nestes endereços eletrônicos, o que demonstra uma geração não somente multimídia, mas também exigente de participação no processo comunicacional. Mas, com a convergência tecnológica, essa situação tem se modificado.

A realidade brasileira é um pouco diferente da norte-americana. Em pesquisa publicada pelo Inep/MEC (Enade 2004)¹⁶, revela-se que 94,4% dos alunos de universidades privadas brasileiras concluintes têm acesso à Internet e que 93,4% dos alunos de universidades públicas brasileiras concluintes têm acesso à rede. Com o crescimento do contato com o ciberespaço nas escolas, os processos interativos passam a fazer parte de um número ainda maior de cidadãos. Ao mesmo tempo, tais processos comunicacionais que empregam a interatividade passam a fazer parte cada vez mais do cotidiano dessa geração, através de programas de entretenimento exibidos por canais de televisão ou emissoras de rádio e, algumas vezes, através de endereços eletrônicos publicados por jornais e revistas. Tais processos de interatividade passaram, com isso, a serem compreendidos naturalmente pelos usuários. Segundo Vilches (2003: 23-24):

No computador, a interface permite que a máquina se apresente ao usuário de modo que ele possa compreendê-la. Aqui começa a ação interativa. O modo humano de aproximar-se da máquina permite uma experiência de gestão, por meio de uma série de objetos visualizáveis, preparados para interagir. A interface não é um complemento do ato de ver, como o controle remoto; é o centro da interação a verdadeira zona de produção das novas relações sociais que regeram o uso da comunicação digital. Desse modo, a interatividade permite aos usuários usarem as mídias para organizar seu espaço e seu tempo, e não o inverso, como acontecia com os meios tradicionais baseados na manipulação das imagens e dos sons, a partir de um centro emissor.

Agora, com a interatividade, a comunicação de mão dupla se ampliou e a hegemonia monopolizadora dos processos comunicacionais tende a sofrer danos. Os usuários possuem acesso aos blogs, aos fóruns e a

¹⁶ Disponível em <http://www.inep.gov.br/informativo/informativo104.htm>. Acessado em 06/09/05.

diversas outras formas de comunicação para grandes grupos. Essas novas mudanças remetem à ideia apresentada por Eric McLuhan (2005), durante sua conferência magistral na V Bienal Ibero-americana de Comunicação, realizada na Cidade do México, México. O autor definiu o tempo em que vivemos como mais um período de renascimento. Para ele, um dos maiores da história da humanidade. Um período em que se tornou desnecessário o contato face a face para que haja interatividade, comunicação de mão dupla. Sabe-se, apenas, que os nascidos na geração multimídia terão seu lugar garantido.

2.3.4. A dependência da participação

A tecnologia digital está fortemente presente em nosso cotidiano. Não podemos mais evitar sua penetração em nossa vida, se transformando, inclusive, num critério de seleção entre quem convive com ela ou não consegue compreendê-la. Porém, para os que nasceram nesta geração, tudo é mais fácil. Eles já nasceram com a tecnologia como extensão do corpo, e os recursos multimidiáticos como extensão do cérebro.

Ouvem-se críticas de pesquisadores em congressos, questionando o futuro da fotografia, por exemplo, com o advento da captação e do armazenamento digital. Segundo eles, graças à facilidade de apagar e selecionar as imagens, fazendo com que os mesmos deixem de existir. O mesmo acontece com certas correntes do pensamento educacional que acreditam no videogame como o responsável pela violência ou mesmo à alienação dos jovens, questionando sobre as consequências futuras que tais ferramentas poderão provocar.

Ao mesmo tempo, existem estudos acadêmicos que tentam provar os poderes da Internet na evolução cognitiva, responsável pela amplitude do conhecimento. Através dela, podem-se visitar museus do outro lado do planeta, por exemplo, e isso ocorre com naturalidade na geração multimídia. Ela sabe procurar, navegar e absorver o que as tecnologias multimidiáticas oferecem. McLuhan (2005: 13) dizia que “nós estamos entrando na nova era da educação, que passa a ser

programada no sentido da descoberta, mais do que no sentido da instrução”.

Sabe-se, porém, que a alteração, senão evolução, é inevitável. Já vivemos num mundo em que o *delivery* de compras é comum, e que diversos setores da sociedade já adotaram a virtualidade como algo fundamental. Percebemos, através de ambientes como *Facebook* ou do *Google Talk*, *Skype* ou *Messenger*, o quanto a geração multimídia consegue criar, alimentar e participar de comunidades virtuais, muitas vezes possibilitando um relacionamento real, tanto profissionalmente quanto culturalmente. E conseguem realizar tudo isso ao mesmo tempo, como se estivesse participando de uma real discussão coletiva.

Ainda não se sabe os limites dessa geração multimídia. Porém, deve-se estar atento, e não arredio a essas mudanças, pois elas são inevitáveis, e já fazem parte do cotidiano. O certo é que devemos nos ajustar a essas alterações, adotando-as ao nosso comportamento, colhendo os frutos desta realidade.



Convergência audiovisual

É COMUN um novo processo sofrer barreiras para ser implantado, pois sugere novas situações e, conseqüentemente, a necessidade de adaptações a elas. Isso tem ocorrido com a comunicação desde a chegada da tecnologia digital, seja através da Internet, seja pelos meios de registro de imagens estáticas (fotografia) ou em movimento (vídeo). Discussões são alimentadas em congressos com o objetivo de tentar compreender o destino desses temas, pois agora é preciso conviver com novos suportes tecnológicos e, conseqüentemente, inovadores recursos. Sebastião Squirra (2005) define a convergência tecnológica como o surgimento de novas oportunidades de ação. Para o autor:

A convergência tecnológica deve ser entendida como a chegada de um vasto cenário de instrumentos, sobretudo digitais, que desempenham -ou podem desempenhar- funções técnicas assemelhadas ou complementares. Nascida na área tecnológica, logo recebeu amplitude com o linguajar deslumbrado e futurista dos tecnólogos comunicacionais e das empresas midiáticas. Encontra-se hoje razoavelmente assimilada nos distintos cenários científicos e comerciais pela concordância de que as tecnologias -sobretudo as da comunicação- devem se enxergar, possibilitar conexões e acoplagens e trocar dados entre si, permitindo que os consumidores tenham pleno e fácil

acesso aos enlaces digitais que passaram a ser disponibilizados .
(Squirra, 2005: 80)

As definições de Squirra com relação ao real entendimento do termo convergência tecnológica estão diretamente ligadas às características do site Porta Curtas, como será visto adiante no capítulo 6. Nele, o usuário escolhe o que quer assistir dentre o acervo do site, e ainda pode comentar o que achou da obra com a curadoria do Porta Curtas ou mesmo com o diretor da obra. Essas condições de não escravidão de uma programação audiovisual são comentadas por Squirra (2005), que acredita numa alforria com a chegada da convergência tecnológica.

(...) a “mão única” da emissão -com a formatação unilateral dos seus estilos e conteúdos- não permite a seleção e muito menos a interação com o que está sendo transmitido. Neste mundo de autoritarismo e uni direcionamento programático-televisivos, assiste-se ao que o dono da emissora (e seus setores de marketing) entende ser bom para todos, de forma massificada. No universo tecnológico da máxima convergência, isto não mais atrofiará os desejos já que se anteveem amplas possibilidades de pleno atendimento das vontades individualizadas dos usuários. (Squirra, 2005: 83)

Porém, é inevitável que momentos de convergência sofram resistências, historicamente. Tal resistência ocorreu com a chegada do som sincrônico ao cinema, em 1929, ou mesmo a sonorização e o filme colorido, em 1939, apesar de uma reagente massificação da mídia (Luca, 2005: 182). Com a televisão, na década de 50, novas mudanças, desta vez nos hábitos do público. Acostumados a sentarem em confortáveis poltronas em uma sala de projeção com sua grande tela, os espectadores passaram a assistir obras audiovisuais em suas salas, com a comodidade de receber a diversão sem custo, rompendo com os padrões até então vigentes. Segundo Luca (2005: 191):

Se, como veículo de comunicação, a televisão viria a se firmar como mais uma alternativa de transmissão de filmes, como alternativa da exibição coletiva, ela representou uma ruptura dentro do sistema tradicional da indústria cultural. Primeiramente, a exibição do filme passou a ser dividida, mesmo que para um veículo nascente e de baixa qualidade.

Novamente inovando, a indústria da tecnologia lança o vídeo-cassete, no final da década de 70 (Luca, 2005: 194). Considerado o cinema doméstico, ele veio a alterar novamente o comportamento do espectador, agora se acostumando também a interagir com a programação, definindo-a ele próprio. Esse era um grande passo para alcançar o que se tem hoje: o computador pessoal, funcionando com tecnologia digital, que oferece ao usuário/espectador a oportunidade de definir a sua programação e ainda armazenar suas obras preferidas.

Com a chegada da tecnologia digital, houve uma expansão dos meios de comunicação de massa, além de sua aceleração, tornando determinadas formas comunicacionais instantâneas e acopladas a recursos e ferramentas que facilitaram a comunicação, como o e-mail. Hoje é possível enviar dados, documentos, informações, fotos ou mesmo vídeos por e-mail, e o destinatário recebe instantaneamente, substituindo, assim, a tradicional carta. Da mesma forma, tornou-se possível delimitar e monitorar uma gama de usuários de determinado veículo. A publicidade e o jornalismo tiveram de aprender a conviver com essa mudança, descobrindo, inclusive, novas formas de operacionalizar seus serviços.

Hoje é inimaginável, como define Squirra (1998) a existência de um jornalista ou publicitário atuante no mercado que não conheça um mínimo de recursos tecnológicos relacionados ao computador pessoal ou mesmo à Internet, pois desde o surgimento destes o mercado foi adaptado ou selecionado. E, com a chegada desses recursos, críticas foram dirigidas à tecnologia, simultaneamente aos elogios. Como defende Luca (2005: 19):

Se substituições de aparelhos domésticos por modelos que sucedam com concepções tecnológicas que alteram a lógica analógica pela digital são encaradas pelos consumidores tradicionais como de difícil entendimento, mais complexas elas se manifestam quando se processam no âmbito das utilizações profissionais.

Squirra (1998), em seu livro *Jornalismo Online*, revela um contentamento pela tecnologia oferecida na ocasião, válido até os dias de hoje, quando a convergência tecnológica está mais presente no cotidiano. Como diz o pesquisador:

As fantásticas conquistas tecnológicas na área da informática têm proporcionado crescentes – e cada vez mais rápidas – condições de expansão aos diversos meios de comunicação de massa. Boa parte do globo está conectada e isto proporciona aos meios eletrônicos primazia na divulgação de eventos e na conquista – a distancia – dos espectadores. (Squirra, 1998: 7)

Da mesma forma que Squirra demonstrou-se entusiasmado com relação às inovações tecnológicas conhecidas durante pesquisas internacionais, outros teóricos, ou mesmo cidadãos comuns, sem relações às buscas do conhecimento, ficaram impressionados com as constantes novidades tecnológicas que surgiram. Porém, muitas dessas tecnologias surgiram com tamanha rapidez e com tal teor inovador que determinados grupos sociais tiveram dificuldades para se acostumarem com elas, ou mesmo aceitá-las, como ocorreu com a invenção da prensa por Gutenberg, o cinema falado ou mesmo a chegada da televisão.

Dentre as inovações surgidas nos últimos anos, a que interessa à pesquisa em questão é a do campo do audiovisual. Uma delas, de grande importância, relaciona-se com a transmissão de dados via Internet. Segundo dados apresentados por Squirra (1998: 43-44), cada segundo

exibido na televisão, o equivalente a 30 quadros no cinema, são enviadas 240 megabits de informação digital. Complementando essas informações, Luca (2005: 60) apresenta dados referentes ao armazenamento e à compressão de vídeos digitalizados. Segundo ele, o MPEG-1 possui, para vídeos padrão NTSC, uma resolução de 352 linhas por 240 pontos a 30 quadros por segundo. Já o MPEG-2 apresenta soluções mais avançadas de captura e compressão de imagens, podendo transformar duas horas de vídeo de alta resolução, o equivalente a 144 GB de memória, em apenas 4,7 GB de memória, produzindo, assim, uma compressão equivalente a 32:1.

Outra inovação com relação ao audiovisual na era digital está na transmissão de dados. Segundo Luca (2005), o crescente desenvolvimento da tecnologia de transmissão de dados tem provocado um aumento de aquisição de obras audiovisuais, piratas ou não, através da Internet. E apresenta dados contundentes:

Jack Valenti, o então todo-poderoso presidente da MPA (Motion Picture Association), instituição que congrega todos os setores da indústria cinematográfica, expôs no Showest de 2004, em seu discurso de aposentadoria do cargo ocupado por quase trinta anos, que a atividade está em risco de extinção, caso não ocorra um rápido e efetivo esforço de conscientização do consumidor, estimando que um número intermediário entre 400.000 e 60.000 filmes está sendo “baixado” ilegalmente na Internet. (Luca, 2005: 78)

Tais números revelam uma significativa mudança nos hábitos dos admiradores de obras audiovisuais, e isso graças a uma inevitável convergência tecnológica do analógico para o digital. Porém, essas novas plataformas possuem uma identidade histórica com o usuário. Como argumenta Vilches (2003: 17), “essa nova fronteira, que alguns chamam de ciberespaço, é um novo espaço de pensamentos e de experiências humanas, formado pela coabitação de antigos meios e novas formas de

hiper-realidade”. Essas novas formas de hiper-realidade são, para Vilches (2003), a interatividade.

A interatividade, contudo, pode ser real e efetiva, ainda que, obviamente, não se circunscreva à televisão. Sua função no âmbito audiovisual é o ponto de arranque da nova comunicação. No computador, a interface permite que a máquina se apresente ao usuário de modo que ele possa compreendê-la. Aqui começa a interatividade. (Vilches, 2003: 23-24)

A interatividade definida por Vilches (2003) vai além, e compara um provável resultado da convergência tecnológica que envolve tanto a televisão quanto a Internet, ambas com processos interativos presentes, com as previsões de McLuhan (2005), que dizia serem os meios de tecnologia extensões do nosso corpo. Vilches defende um discurso semelhante, porém atualizado, com relação ao que será dos meios de comunicação audiovisuais no adiantar do processo de convergência. Para ele:

O modelo que se seguirá na convergência da televisão e da Internet será parecido ao que se desenvolveu nas redes comerciais dos produtos materiais. Com a diferença de que, agora, as empresas de redes irão produzir, encaixotar e comercializar o tempo e as experiências dos próprios usuários. A mercantilização das experiências humanas, por meio de formatos midiáticos, significará que cada usuário poderá ter uma extensão de seu tempo na rede. Por sua vez, a rede será a extensão dos usuários. (Vilches, 2003: 43)

Tais argumentos revelam uma expressiva alteração nos hábitos e nos valores dos usuários com a convergência tecnológica. Essas mudanças

poderão contribuir com o desenvolvimento cultural e, conseqüentemente, uma globalização dessas culturas, através do audiovisual. Para Vilches (2003: 101), a digitalização de informações escritas e visuais, como o audiovisual, possibilitará o acesso generalizado e universal a conglomerados culturais, existentes, que segundo Luca (2005: 67), ocorre graças à capacidade atual de armazenamento de imagens no computador.



Novas telas

4.1. Porta-curtas: o cine-clube da web

4.1.1. Uma breve história

NO DIA 8 de abril de 2000 abria-se o caminho para o surgimento do site Porta Curtas, especializado em disponibilizar curtas-metragens na Internet. O que motivou inicialmente o projeto foi uma encomenda da UOL – Universo Online, o maior provedor de conteúdo do Brasil, para a empresa Synapse Produções, especializada em comercializar produções nacionais e internacionais audiovisuais para canais de televisão. Na ocasião, em homenagem ao ex-goleiro Barbosa, falecido naquele período, o provedor de conteúdo e acesso acertou com a Synapse a veiculação online do curta-metragem Barbosa, dirigido por Ana Luíza Azevedo e o premiado Jorge Furtado, diretor de Ilha das Flores, por uma semana. O valor investido pela UOL foi de R\$1.000,00, exibindo um link logo abaixo do *lead* da matéria (1º parágrafo). O resultado impressionou Julio Worcman, representante da Synapse, que se encantou com as 27.654 exibições contabilizadas nos sete dias de exposição¹⁷. Como citado no projeto oficial do Porta Curtas¹⁸, “comprovou-se assim o potencial da Internet para difusão do curta-

¹⁷ Dados publicados no projeto Porta Curtas, disponibilizado no site da empresa em http://www.portacurtas.com.br/relatorios/files/portacurtas_3.pdf. Acessado em 07/07/2011.

¹⁸ Idem: 02.

metragem brasileiro, e a grande vantagem de se explorar sua distribuição através de promoção localizada e segmentada”.



Imagem 5 – Documentário Barbosa no Porta Curtas

Logo após a experiência, os idealizadores do projeto Porta Curtas, o jornalista Julio Worcman e o cineasta e especialista em Internet Bruno Vianna, começaram a pensar no projeto como algo maior, que pudesse oferecer ao internauta cultura e entretenimento gratuitamente, tudo financiado por patrocinadores que teriam seu retorno devido à alta visibilidade da marca através das exibições, provenientes de acessos nacionais ou internacionais.¹⁹

A partir da experiência relatada anteriormente [a comercialização com a UOL], refletindo sobre maneiras de

¹⁹ *Ibidem*: 03.

potencializar a difusão de filmes curtos via Internet, e acompanhando experiências diversas ao redor do mundo, chegamos ao projeto Porta Curtas, um poderoso instrumental de marketing para atrair e instigar o espectador em potencial ao contato sistemático e participativo com o curta-metragem brasileiro.

Para eles, a visibilidade dos curtas-metragens poderia estar em diversos momentos através de links, desde uma matéria sobre os indicados ao Oscar de melhor curta-metragem até em sites específicos e segmentados, como de história, onde seriam ofertadas exibições sobre a temática discutida no texto.

O site Porta Curtas, que já contava com o apoio da Petrobras Cinema graças às leis brasileiras de incentivo à cultura, ofertou aos usuários apenas alguns recursos. Um deles foi a busca de filmes no site, utilizando-se filtros por título, por diretor, por autores ou algum dos nomes constantes nas fichas técnicas, pelas premiações, palavras-chave ou mesmo frases presentes nos textos dos filmes (o diálogo ou a narração do roteiro é arquivado na íntegra nos bancos de dados do Porta Curtas).

Além disso, foram oferecidos aos usuários os recursos de pré-seleção de filmes e a difusão viral das obras, ou seja, por indicação boca-a-boca. O usuário pôde assistir filmes pré-selecionados e armazenados em sua própria pasta dentro do site Porta Curtas, criando, assim, um vínculo de interatividade e fidelidade. Ao mesmo tempo, o usuário teve a possibilidade de enviar obras por e-mail, provocando, assim, uma difusão viral do Porta Curtas, processo conhecido como marketing viral.

Os filmes, distribuídos no menu do site em editorias por gêneros, foram oferecidos, ainda, no formato VHS para os usuários que se interessassem por quaisquer dos disponibilizados para exibição. Nem todos os títulos estavam disponíveis, como ainda ocorre, pois muitos estão arquivados apenas sob a forma de sinopses. Porém, o Porta Curtas possui um canal aberto com o usuário para receber sugestões de títulos destinados à exibição. Esse canal faz parte desde a criação do site de seus processos interativos, que se ampliam à formação de comunidades,

publicação de comentários sobre as obras, podendo ser respondidos pelos idealizadores das mesmas.

O projeto ofertou para exibição cerca de 100 filmes curtos, a maioria de reconhecimento nacional e internacional, premiados em festivais e concursos ou mesmo lançamentos, devido ao interesse do público pelos mesmos.

Inicialmente, os diretores das obras foram remunerados para que seus filmes fossem disponíveis no site. O valor inicial ofertado foi de R\$ 500,00 por filme, adiantando 60% do valor e concluindo a operação proporcionalmente ao sucesso da obra no site²⁰. Dessa forma, o diretor era remunerado de acordo com a “bilheteria” alcançada por IPs²¹ diferentes, evitando, assim, fraudes de acessos.

Logo no primeiro relatório consolidado entregue ao patrocinador²², a Petrobras, que avaliou o período de 26 de agosto de 2002 a 30 de junho de 2003, o total de 336.193 visitas ao site Porta Curtas,, numa curva de acessos crescente. No período, o mês com menor acesso foi o inicial, agosto de 2002, com 6.741 visitas, e o de maior acesso foi o mês de abril de 2003, totalizando 53.784 acessos, um crescimento considerável num curto espaço de tempo, com o ápice de permanência em 18,36 minutos por usuário²³, também em abril de 2003.

Na ocasião, já estavam catalogadas aproximadamente 1.500 obras, todas encontradas pelos recursos disponibilizados pelo site, como trechos de frases de diálogo ou mesmo dados da obra, como nome do diretor ou autor. O site foi programado originalmente em PHP (Linux) e

²⁰ Valores publicados no projeto Porta Curtas.

²¹ IP é o endereço virtual de uma máquina na internet, identificada por códigos numéricos.

²² Dados publicados no tópico visitação ao site e exibição de filmes do primeiro relatório consolidado entregue ao patrocinador. Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/relatorios/consolidado1ano/6-exibicaoervisitas.html>. Acessado em 07/07/2011.

²³ Idem.

mySQL, alterando em seguida para ASP e SQL por motivos de custo operacional²⁴.

Os serviços de conversão das obras para as tecnologias Windows Media e Real Media, utilizadas pelo Porta Curtas, foi adquirido uma unidade tecnológica específica para o processo, composta de uma máquina Betacam SP, um computador de alta performance e uma placa de captura Osprey 220, além de contratada uma consultoria para a realização da tarefa²⁵.

Segundo dados fornecidos pelo Porta Curtas²⁶, existem atualmente 75.902 usuários cadastrados, sendo 55.389 assinantes do informativo Curta-Clube. Até o momento, o site conta com um total de 5.702.767 exibições de curtas, a maior parte acessada diretamente do Porta Curtas (3.535.716). Foram enviadas 104.161 obras por e-mail e realizados 122.492 votos aos curtas pelos usuários. Dentre as pesquisas de busca respondidas aos usuários, um total de 5.040.012, destacam-se a busca por obra completa pelo nome, somando-se 4.132.159 consultas, seguida das buscas genéricas, com 780.576 consultas. Foram realizados 62.937 downloads de roteiros para leitura, o que revela interesses diversos pelo site além do produto audiovisual. Hoje, estão disponíveis para consulta os dados de 3.880 curtas. Deste total, estão disponíveis para exibição 410 obras divididas nos gêneros animação, documentário, experimental e ficção.

O site Porta Curtas possui hoje uma equipe de dez pessoas e seus dados estatísticos são auditados pela empresa Darse & Arimatéia Auditores LTDA. O patrocínio continua a cargo da Petrobras Cinema, departamento da estatal responsável pelo apoio a projetos culturais de caráter audiovisual.

²⁴ Dados publicados no tópico tecnologia e desenvolvimento do primeiro relatório consolidado entregue ao patrocinador. Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/relatorios/consolidado1ano/10-tecnologia.html>. Acessado em 07/07/2011.

²⁵ Idem nota 20.

²⁶ Dados publicados na estatística on-line do serviço Porta Curtas. Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/estatisticas1.asp>. Acessado em 07/07/2011.

Outra estatística que demonstra bons resultados no projeto refere-se ao papel pedagógico do site Porta Curta. Segundo o mais recente relatório fornecido ao patrocinador²⁷, já se somam 24.829 acessos pedagógicos, com a adesão de 200 novos cadastros de professores no mês de abril de 2006.

Além de oferecer obras audiovisuais para exibição gratuita, o site Porta Curtas disponibiliza aos usuários indicações de diversos sites que discutem a mesma temática audiovisual e notícias sobre o assunto. Também possibilita que os vídeos disponíveis em seu acervo possam ser exibidos por outros sites através de recursos hipertextuais.

4.1.2. Os gêneros oferecidos

No audiovisual existem diversos gêneros, que por sua vez dividem-se em subgêneros. Um grupo de filmes pode pertencer ao gênero ficção, subdividindo-se em western, aventura, romance, suspense, etc. Da mesma forma, os documentários se dividem em subgêneros, como defende Nichols (2005: 135):

No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

²⁷ Dados publicados no relatório estatístico de 1 de dezembro de 2005 a 31 de março de 2006. Disponível em http://www.portacurtas.com.br/relatorios/2006_1/5-aplicabilidadespedagogicas/5-3-resultados.htm. Acessado em 07/07/2011.

Ainda, segundo Nichols (2005), esses estilos não possuem uma estrutura inflexível, pois cada documentarista impõe em sua obra o seu estilo próprio, além de não conseguir definir totalmente um formato, pois o resultado vai além de um roteiro previamente definido. Sabe-se o que produzir e qual o argumento da obra, mas desconhecem-se as reações dos entrevistados.

No Porta Curtas, são oferecidos quatro gêneros cinematográficos de curtas metragens, cada um com a sua participação quantitativa de forma desproporcional. Estão disponíveis para exibição 61 obras do gênero animação, 25 do gênero experimental, 192 do gênero ficção e o montante de 119 obras do gênero documentário, o segundo na lista dos mais ofertados, totalizando um acervo para exibição de 401 obras audiovisuais²⁸.

O ambiente é bastante propício à exibição de documentários, como já foi defendido neste trabalho anteriormente (vide página 49), por sua utilização tanto no entretenimento quanto no conhecimento, e de forma gratuita. O site Porta Curtas tem sido utilizado como ferramenta pedagógica, totalizando 24.829 acessos, segundo dados apresentados pelos auditores do site²⁹.

4.1.3. O acesso aos documentários

As formas de acesso aos gêneros no site Porta Curtas são iguais para todos, porém o que interessa a este trabalho é a forma de acesso às obras do gênero documentário, que por sua vez possui, como foi visto no subcapítulo anterior, seis estilos de produção.

²⁸ Dados publicados no relatório estatísticas on-line do serviço Porta Curtas. Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/estatisticas1.asp>. Acessado em 07/07/2011.

²⁹ Dados publicados no relatório estatístico de 1 de dezembro de 2005 a 31 de março de 2006. Disponível em http://www.portacurtas.com.br/relatorios/2006_1/5-aplicabilidadespedagogicas/5-3-resultados.htm. Acessado em 07/07/2011.

No Porta Curtas, o usuário pode encontrar documentários específicos pelas ferramentas de busca interna. Localizado no campo superior da página, o campo de busca oferece pesquisa pelo nome da obra, de forma completa ou incompleta, diretamente. Para isso, basta informar o nome ou trecho deste e clicar em OK.

No mesmo campo, logo abaixo e à esquerda, pode-se definir a busca por trechos de diálogos. Por esse caminho, o usuário consegue encontrar uma obra através das narrações e diálogos cadastrados no site. Muitas vezes, lembra-se apenas uma cena de um filme, ou mesmo busca-se uma obra que fale sobre tal temática. Através dessa ferramenta, consegue-se encontrar uma relação de opções a respeito.

Ao lado do campo, oferece-se a opção da busca detalhada. Para isso, basta clicar na opção, destacada em negrito, e uma diversidade de opções de filtro abre-se abaixo, na mesma tela. Nesta opção, são ofertados seis espaços de busca detalhada, cada um com espaços para escolher o campo, a relação e o termo, além de definir se os três estão correlacionados um com o outro (e) ou se são seletivos (ou). No espaço campo, as opções dividem-se em:

Ano – Neste campo, o usuário pode selecionar obras produzidas em determinado ano. Com isso, podem-se analisar obras resultantes de reflexos sociais e políticos, ou mesmo para delimitar correntes de produção.

Bitola - Neste campo, pode-se selecionar as obras pelo suporte de produção. Com isso, separa-se em grupos as produções realizadas em formato 8 mm, 16 mm, 35 mm ou em vídeo. Dessa forma, as produções podem ser selecionadas de acordo com a tecnologia empregada na produção.

Copyright Holder – Através desta possibilidade de busca, pode-se filtrar obras de acordo com seu copyright, ou seja, por seu registro de direitos autorais, inclusive de acordo com o país de origem de produção.

Cor – No Porta Curtas, as obras podem ser selecionadas por qualidade de imagem em preto e branco ou coloridas. Com isso, os admiradores das cenas em dois tons (preto e branco) podem definir as obras a serem assistidas ou consultadas.

Cotação – Esta opção oferece uma consulta de acordo com a quantidade de estrelas recebidas pela obra, tanto pelos curadores do site Porta Curtas quanto pelos usuários que votam nos filmes assistidos. Dessa forma, a crítica do filme recebe a participação de quem assiste também.

Diálogos – Por essa opção, o usuário pode encontrar obras informando apenas trechos de diálogos. Todos os filmes do Porta Curtas possuem cadastrados o roteiro e a narração na íntegra, o que permite tal consulta³⁰.

Disciplinas/Tema – Neste campo de consulta, o usuário pode filtrar obras que abordem determinado tema ou que possuam vocação para determinada disciplina pedagógica.

Diretor – A busca por diretor é uma das mais usuais. Através desta opção, pode-se descobrir a filmografia disponível de determinado diretor, tendo a oportunidade de assistir sua trajetória e os diferentes momentos de sua carreira.

Duração – Através dessa opção de busca consegue-se filtrar obras de acordo com o tempo de exibição. Dessa forma, o usuário pode escolher entre as obras que estão dentro de sua disponibilidade de assistir.

Elenco – Pode-se, através desta opção de busca, selecionar as obras disponíveis que tiveram a participação de determinado ator no elenco. Com isso, é possível observar a trajetória profissional destes.

³⁰ Dados publicados no projeto Porta Curtas, disponibilizado no site da empresa em www.portacurtas.com.br. Acessado em 07/07/2011.

Faixa etária – Não se trata de uma censura, mas de uma observação importante, pois determinados filmes não são apropriados para determinadas idades, tanto com relação á discussão quanto ao ritmo ou à história desenvolvida.

Festival – Com essa opção de filtro é possível selecionar as obras disponíveis que tiveram premiações em determinado festival, pois pode ser somente essa a informação para encontrar um determinado título.

Ficha técnica – Dessa forma, é possível encontrar obras através de qualquer informação constante na ficha técnica do filme, que reúnem dados a respeito da equipe de produção, edição, participantes em depoimentos (no caso de obras do gênero documentário), realização e produtora, dentre outras.

Gênero – Com essa opção de busca pode-se relacionar todas as obras do gênero documentário disponíveis no Porta Curtas, oferecendo ao usuário objetividade no processo de busca.

Nível de ensino – Essa opção relaciona-se diretamente com o caráter pedagógico do site Porta Curtas, facilitando o processo de consulta do usuário professor, que pode utilizar o acervo como apoio em sala de aula.

Parecer pedagógico – Com essa busca, é possível descobrir obras com pareceres pedagógicos específicos, que as tornam indicadas ou não á utilização em sala de aula.

Prêmios – O quesito premiação é outra forma de filtro das obras disponíveis no site Porta Curtas. Através dessa busca, o acervo passa a ser destacado de acordo com determinado prêmio, tanto nacional quanto internacional.

Relatos de professores – Filtra-se, também, o acervo de acordo com os relatos de professores. Para isso, utiliza-se o mesmo procedimento da

busca por diálogo, escrevendo trecho ou palavra que deva ser encontrada dentre os relatos publicados.

Sinopse – Muito comum na escolha de filmes, a busca por sinopse também está disponível no campo de busca do site Porta Curtas. Para isso, é preciso definir palavra ou frase para que o filtro seja utilizado.

Tema/palavra-chave – Através da palavra-chave ou do tema é possível selecionar obras dentro do acervo do site Porta Curtas.

Título – Essa opção de busca é indicada para obras em que o nome é conhecido pelo usuário. A mesma opção pode ser realizada na busca direta, acima da página do Porta Curtas (vide página 56).

Com essas opções de busca, encontrar uma obra dentre o acervo do site Porta Curtas, que soma um total de 3.880 curtas para pesquisa³¹, tornou-se simples e direto.

4.1.4. Um inventário do acervo documental

O acervo do site Porta Curtas possui hoje 1238 obras do gênero documentário cadastradas, onde se misturam obras para exibição e consulta. Mas, apesar de possuir este total, a maioria é composta de sinopses sem obras disponíveis para exibição. Neste acervo, apenas 119 obras podem ser assistidas pelo usuário, de onde foram extraídas aleatoriamente 30 obras para serem analisadas no trabalho.

Neste grupo, encontram-se séries de obras de curtíssima duração, como o Som da Rua, de Roberto Berliner, e vídeos mais extensos, como *A figueira do inferno*, de 25 minutos, eleito o melhor documentário na

³¹ Dados publicados no relatório estatísticas on-line do serviço Porta Curtas. Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/estatisticas1.asp>. Acessado em 07/07/2011.

Curta Cinema 2004, e apresenta um registro etno-botânico da flora nordestina, com seus nomes e suas indicações.

Barbosa, a obra que deu origem ao Porta Curtas, possui 12 minutos e conta com a presença do próprio ex-goleiro Barbosa, à frente do gol da Seleção brasileira na copa de 1950, no Brasil. Dirigido por Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado (Ilha das Flores), o documentário possui cenas de ficção interpretadas por Antonio Fagundes intercaladas por cenas documentais e entrevistas com o próprio Barbosa. O áudio atende as limitações da Internet, mas as legendas são ilegíveis em alguns momentos.

Belmonte, documentário de 11 minutos disponível no Porta Curtas, retrata a história do cartunista de mesmo nome, um dos mais importantes do país na década de 1920. A obra conta com fotos de Renata Falzoni e direção de Ivo Branco. Criador do personagem Juca Pato na Folha da Noite, em 1925, Belmonte foi perseguido pelo Estado Novo. A obra apresenta bom áudio e legenda compatível.

Cartas da Mãe, de 28 minutos, conta a história da vida do cartunista Henfil e as cartas que o mesmo enviou para sua mãe. A obra conta com a narração de Antonio Abujamra e com depoimentos descontraídos de amigos do cartunista, dentre eles o atual presidente da República Luis Inácio Lula da Silva. Apesar de produzida em 35 mm, a obra não apresenta limitações de exibição, como legendas reduzidas. Ele é produzido em preto e branco, o que melhora ainda mais a qualidade das imagens na Internet.

Coruja, um documentário de 15 minutos, conta a história de Bezerra da Silva e sua relação com os compositores descobertos por ele. Produzido em 35 mm, a obra possui limitação de áudio quando o entrevistado aparece. Porém, quando as músicas do mesmo são executadas, a qualidade melhora. Lançado em 2001, o documentário é dirigido por Márcia Derraik e Simplício Neto.

Criaturas que nasceram em segredo, lançada em 1995, conta a história de cinco anões que moram na cidade de São Paulo. A obra, que possui limitações de áudio no computador, revela em 21 minutos de produção em 16 mm as dificuldades que os anões convivem na capital paulista.

Enquanto a tristeza não vem, dirigida por Marco Fialho, revela pensamentos de Sérgio Ricardo, compositor brasileiro que participou de festivais com irreverência e compôs trilhas para o cinema novo. Na obra, Sérgio Fialho conta sobre os bastidores que viveu na música popular brasileira. Produzida em vídeo no ano de 2003, a obra possui qualidade de áudio e vídeo em sua exibição no site Porta Curtas.



Imagem 6 – Documentários disponíveis por diretor

Uma obra de grande valor cinematográfico e pedagógico encontrada no acervo do Porta Curtas é o documentário *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Produzido em 1989, tendo 13 minutos em película 35 mm, o filme possui qualidade suficiente para atender às necessidades impostas atualmente para exibição na Internet, não apresentando, inclusive, problemas com legenda ou áudio.

Lotado, de Luanda Lopes, produzido em vídeo no ano de 2004, discute em 18 minutos a questão da superlotação nas penitenciárias do Rio de Janeiro. Na obra, a diretora utiliza depoimentos de um ex-presidiário, dois ex-diretores do DESIPE, de mulheres de presos, um

agente penitenciário e um jornalista policial. Como se tivesse sido produzido para atender à Internet, o vídeo não apresenta problemas de áudio ou de legenda, que precisam ser maiores do que na televisão ou no cinema pelo tamanho e a definição da imagem, inclusive.

Em *Maracatu, maracatus*, de 1995, Marcelo Gomes apresenta em 14 minutos produzidos em película as diferenças culturais entre as gerações dos integrantes de grupos de maracatus nordestinos. A obra apresenta limitações de áudio e legenda, apesar da qualidade de produção, pois foi produzida para outros ambientes de exibição, como televisão e cinema.

Mestre Humberto, produzido em 2005 por Rodrigo Savastano, apresenta nos 20 minutos captados em 35 minutos a vida de mestre Humberto, que fala de questões culturais, religiosos e musicais de sua vida. Possui qualidade de conteúdo e de exibição.

Nelson Sargento, produzido em 35 mm por Estevão Ciavatta Pantoja no ano de 1997, é uma biografia do músico, que viveu no morro da Mangueira, no Rio de Janeiro. Na obra, Sargento conta suas histórias e recebe a participação de Carlos Cachaca e Paulinho da viola. Apesar de ter problemas de áudio, a obra conta com legendas apropriadas para a exibição na Internet, atualmente.

O dia em que o bambu quebrou no meio, produzido em vídeo no ano de 2005, revela em 10 minutos como foi o velório de Bezerra da Silva. A obra, apesar de ter sido produzida recentemente, apresenta limitações com relação ao tamanho de legenda. O áudio, por outro lado, atende as necessidades da exibição, oferecendo ao usuário uma coerente qualidade.

O jaqueirão do Zeca é um documentário que apresenta os bastidores do compositor Zeca Pagodinho, que em sua casa, sob uma jaqueira, organiza rodas de samba para escolher repertórios e promover seus parceiros de samba raiz. Os 20 minutos obra, produzida em 35 mm no ano de 2004, apresentam boa qualidade de áudio e de imagem. Mas suas legendas são ilegíveis, pois foram formatadas para outros ambientes de exibição, como a televisão e o cinema.

O documentário *O mundo é uma cabeça*, produzido no ano de 2004 em 35 mm, apresenta 17 minutos o movimento Manguebeat, em Recife,

com a interrompida trajetória de Chico Science, seu maior líder. Na obra não há limitações de áudio. Produzido por Cláudio Barroso e Bidu Queiroz, a limitação encontra-se novamente na legenda, que possui configuração pequena.

A obra *Por longos dias*, produzida em 1998 por Mauro Giutini, apresenta em 16 mm um lado poético do Movimento dos Sem Terra e da Marcha Nacional pela Reforma Agrária, tendo como inspiração os textos de José Saramago. Com boa fotografia e áudio de qualidade compatível com a Internet, o documentário apresenta problemas na legenda, legível nos créditos iniciais mas sem leitura durante a exibição da obra.

O Museu Christiano Câmara é protagonista do documentário *Rua da escadinha 162*, produzido em 2003 por Márcio Câmara, que utilizou suporte 35 mm para a obra. Na narrativa, o diretor apresenta a coleção de fotografias, discos de vinil, enciclopédias e revistas que transformaram o endereço num verdadeiro museu. Nela, Christiano Câmara discute questões de cultura brasileira. A obra apresenta excesso de volume nas falas do entrevistado e problemas de legenda, apesar de uma fotografia apropriada.

De forma inusitada, Petrônio Lorena e Tiago Scorza apresentam em *Santa Helena em Os Phantasmas da Botija* uma interessante discussão que revelam as histórias da cidade de Santa Helena–PB e de seus fantasmas sobre a busca do outro, o imperialismo americano e a rica poesia de cordel. A obra, produzida no ano de 2004 em 35 mm, utiliza 18 minutos para esboçar as histórias da cidade, com bom áudio e legendas apropriadas.

Senhoras, de Alan Ribeiro, é uma obra que discute questões da Terceira Idade feminina na cidade do Rio de Janeiro. Produzido em 2001 com o apoio da Universidade Federal Fluminense, o vídeo de 17 minutos apresenta soluções, propositais ou casuais, que contornam limitações de legenda. Os créditos são dados pelos próprios entrevistados, que contam com uma boa qualidade de áudio para a Internet.

Caju e Castanha, da série Som da Rua, foi produzido em 1997 e conta com três minutos de película 16 mm. A obra, de Roberto Berliner, conta o surgimento da dupla que fez sua história com a embolada nordestina. A obra utiliza boa qualidade de áudio e legenda compatível com a qualidade da Internet, apesar de não foi produzida para esse ambiente.

Carnaval em Angola, também da série Som da Rua, apresenta em dois minutos o carnaval dos angolanos. A obra possui áudio de qualidade e não enfrenta problemas com legenda, pois utiliza-se de recursos artísticos que apresentam os créditos em destaque. Produzido por Roberto Berliner no ano de 1997 em 16 mm, o documentário adota uma linguagem própria, sem a intervenção do documentarista, salvo na edição.

Maracatu estrela brilhante é outra obra da série Som de Rua, produzida em 1997 por Roberto Berliner. A obra, também em 16 mm, possui 3 minutos de história contada por Olga Santana Batista, que assim como seus antepassados lidera um grupo de maracatu. Berliner utilizou a mesma estética em suas obras da série Som da rua, o que solucionou acidentalmente os problemas de legenda apresentados por diversas obras do Porta Curtas.

Com outro olhar africano, o documentário *Operários*, produzido em Angola por Roberto Berliner para a série Som da Rua, apresenta nos dois minutos produzidos em 16 mm as músicas dos irmãos Jacinto, Paulo e Miguel, da aldeia Melanje, que se transformaram de agricultores a operários. A obra possui áudio compatível com a exibição pela Internet e segue a mesma estética da série, o que soluciona problemas de legendas.

Praças da Paraíba, outra obra da série Som da Rua, apresenta artistas de rua que se apresentam nas praças da capital daquele Estado. De forma divertida e alegre, o documentário de Roberto Berliner, de 1997, produzido em 16 mm e três minutos de duração, não possui problemas de legenda ou de áudio, pois utiliza o mesmo padrão adotado nas outras produções da série.

Outro da série Som da Rua, *Samba de véio*, segue o mesmo padrão estético das outras obras de Roberto Berliner. O roteiro apresenta cantorias tradicionais da ilha de Massangango, no Rio São Francisco. O samba de véio é tradicionalmente cantado pela comunidade da ilha no dia de Reis, visitando propriedades e é acompanhada por Maria da Conceição do Nascimento Souza, que canta, dança e toca tamborete.

Canoa veloz, produzido por Joe Pimentel e Tibico Brasil no ano de 2005, apresenta 14 minutos de filme em 35 mm sobre a comunidade pesqueira do município de Icapuí, no litoral do Ceará, e seus jangadeiros. Na obra, o áudio oferecido é de boa qualidade e não há créditos de legenda. Os nomes dos entrevistados são colocados em claquetes que aparecem antes dos depoimentos.

O documentário *Copacabana*, de Flávio Frederico, foi realizado em 1999 em bitola 35 mm. Os treze minutos da narrativa apresentam os festejos de fim de ano nas areias da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Diversos personagens do último dia do ano são despertados na obra, com entrevistados sem legenda, imagens em preto e branco e uma linguagem leve, sem intervenção de narração. A história é contada pelos personagens.

O documentário *Na cama com King* revela conceitos de um cidadão da cidade de Itu e pensa em concorrer a prefeito. Durante desfile da parada gay de 2002, King apresenta suas idéias nada convencionais sobre sexualidade, racismo e comportamento. Na obra, a diretora Paola Prestes apresenta 13 minutos em vídeo o cidadão King e sua diversidade de depoimentos. Apresenta áudio com qualidade compatível com exibição na Internet, mas possui problemas de leitura das legendas.

O documentário *Rota ABC*, de Francisco César Filho, apresenta em 11 minutos as perspectivas dos jovens do subúrbio do ABC, chegando à banda punk Garotos Podres. A obra, concluída em 35 mm no ano de 1991, carrega problemas de áudio e de legenda para exibição na Internet.

Em *Adão ou somos todos filhos da Terra*, de 1999 com bitola 35 mm, o quarteto formado por Walter Salles, João Moreira Salles, Kátia Lund e Daniela Thomas apresenta Adão Xalebaradã, morador da favela de

Cantagalo, no Rio de Janeiro, que possui mais de 500 músicas de sua autoria que nunca foram gravadas. O áudio e as legendas utilizadas são compatíveis com a exibição pela Internet, e o ritmo da obra é ideal para tal exibição.

Em *Território vermelho*, Kiko Goifman apresenta a reação de pedintes e vendedores que ao verem câmeras pedem para serem entrevistados nos cruzamentos de São Paulo. De flanelinhas a personagens gays, Goifman se diverte e passa para esses cidadãos a tarefa de entrevistar os motoristas. O áudio e as legendas atendem às limitações da atual exibição na Internet. São 12 minutos produzidos em 35 mm no ano de 2004.

4.1.5. Problemas observados na atual exibição

A transmissão de dados via Internet vive um rápido processo de desenvolvimento, com novas tecnologias surgindo a cada momento. Segundo Luca (2005: 67), “a melhoria das características das memórias de computação, principalmente no que se refere à capacidade de armazenamento de dados, tem ocorrido de forma rápida e gradativa”. Porém, os recursos tecnológicos disponíveis atualmente para o usuário comum, pertencente à grande massa de conectados, ainda são acompanhados de limitações de memória e transmissão de dados, assim como as tecnologias disponíveis para estes no que se refere a equipamentos de visualização (monitores) e utilização.

Com a pesquisa, observou-se uma relação de características que prejudicam a qualidade de acesso e exibição dos vídeos disponíveis no site Porta Curtas. Tais problemas podem, em um curto espaço de tempo, ser solucionados. Porém, no momento de desenvolvimento desta pesquisa tais limitações existem. Limitações no que se refere à qualidade de imagem ou mesmo na transmissão de dados via tecnologia *streaming* (vide página 38).

Sabe-se que a qualidade de definição das imagens transmitidas pela Internet a usuários da grande massa possui uma limitação de definição

tanto do áudio quanto do vídeo por questões de tecnologia disponível. O vídeo, para que o arquivo possua uma extensão menor, possui uma qualidade mais baixa, o que provoca uma pigmentação ou um embaçamento da imagem. O áudio, por sua vez, sai muitas vezes com a qualidade diminuída e de certa forma com a compreensão prejudicada pelos mesmos motivos do vídeo. As pesquisas sobre transmissão de vídeos pela Internet não são recentes e acompanham o desenvolvimento e a popularização da Internet. No Brasil, uma das primeiras experiências sobre transmissão de vídeo foi realizada pelo jornal O Estado de São Paulo, com exibição de curtas-metragens pela Internet. Segundo Luca (2005: 67), “a todo o instante, eram anunciados testes operacionais da exibição de filmes na Internet, seja na Inglaterra, na Suécia e ou nos Estados Unidos. Até no Brasil anunciava-se a exibição de curtas-metragens no site Estadao.com.br”.

Outro problema de transmissão refere-se à plataforma disponível. Apesar do sistema operacional Windows ocupar a maior parte do mercado e do Porta Curtas oferecer versão do Windows Media Player para computadores com o sistema operacional Mac OS, percebe-se uma tendência inversa ao mercado internacional, que tem adotado vídeos em plataforma Quicktime, por possuir melhor qualidade audiovisual, apesar de uma extensão maior que a do Windows Media Player num mesmo arquivo. Também existem aplicativos que lêem as duas linguagens, e outras mais, como o FLV. Por fim, com a chegada do YouTube, passou-se a exibir vídeos a partir de arquivos em Flash, o que ampliou o alcance das obras audiovisuais, independente da plataforma adotada.

Por fim, percebe-se que determinados vídeos apresentam uma estética destinada às telas do cinema ou da televisão, diferentes das telas de computador. Algumas obras exploram o uso de legendas e créditos com tamanho que se tornam ilegíveis no monitor de computador, e isso em alguns casos compromete o resultado final da exibição.

4.1.6. Opiniões de quem acessa

A proposta do estudo apresentado neste sub-capítulo não abrange análise de recepção, mas considerou-se que um breve relato de um pequeno grupo de entrevistados sobre o Porta Curtas poderia contribuir com o resultado desta e a elaboração de pesquisas futuras. Para tanto, foram apresentadas cinco perguntas fechadas, mas com espaço para comentário, se considerado oportuno. Para que os entrevistados pudessem responder às questões, foi preciso que os mesmos assistissem obras escolhidas aleatoriamente no acervo do site Porta Curtas. Com essa experiência, as respostas foram enviadas, revelando algumas características consideradas problemáticas.

Apesar dos problemas levantados por essa pesquisa, apresentados anteriormente no inventário do acervo, percebe-se nos dados estatísticos divulgados nos relatórios do site Porta Curtas que diversas opiniões de usuários contrariam a existência dessas limitações, o que ocorreu também na pesquisa aplicada aos 20 alunos do curso de pós-graduação a distância Máster em Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação, participantes da disciplina Produção e Transmissão de Cinema e Vídeo I, proposto na metodologia. O grupo de alunos do curso de pós-graduação é composto por cinco jornalistas, dois publicitários e 13 engenheiros de computação.

O site Porta Curtas recebeu elogios da maioria dos 20 participantes da pesquisa sobre qualidade de transmissão das obras audiovisuais. Dos entrevistados, apenas três participantes não utilizavam banda larga para conexão à Internet, e destes apenas um entrevistado reclamou sobre qualidade de conexão discada, o que representa 15% de descontentamento com relação à conexão ao site Porta Curtas (figura 1).

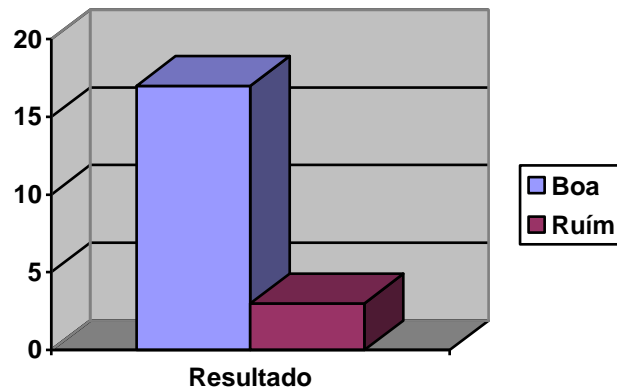


Figura 1 – Qualidade de transmissão

Outro questionamento apresentado ao grupo abordou a qualidade audiovisual das obras, tendo em vista as limitações tecnológicas existentes atualmente. Apesar de todos comentarem sobre a limitação da qualidade, comparando a exibição oferecida com a da televisão convencional, apenas dois entrevistados consideraram a qualidade prejudicial, o que representa apenas 10% do universo entrevistado (figura 2).

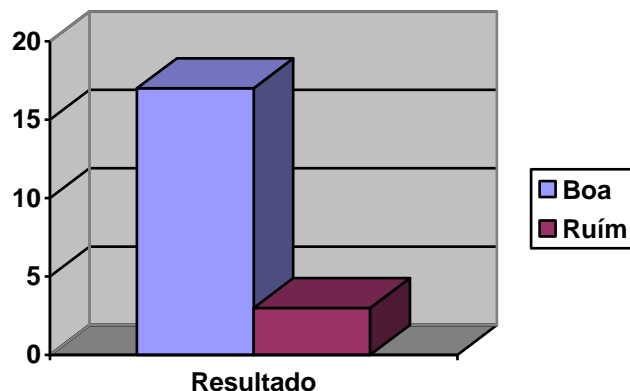


Figura 2 – Qualidade estética das obras

O terceiro questionamento referiu-se ao acervo apresentado. A aprovação foi uniforme, atingindo 100% dos entrevistados, que comentaram, inclusive, que nunca poderiam ter acesso a tais obras pelos meios convencionais (cinema, televisão e vídeo-locadora), mesmo para

os que tiveram opiniões negativas nas duas perguntas anteriores (figura X).

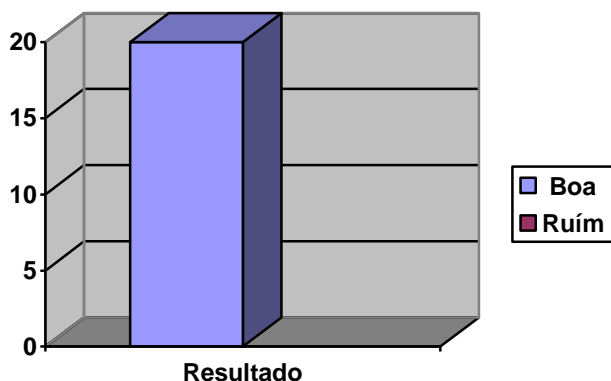


Figura 3 – Acervo Porta Curtas

O quarto questionamento sobre o site Porta Curtas abordou as ferramentas disponíveis no mesmo. Apesar de importantes, dos 20 entrevistados, 11 disseram que as opções de acesso existem em excesso, e que isso prejudica a escolha e a busca. Tal opinião contrária à gama de ferramentas de busca oferecidas representou 55% dos entrevistados, que responderam considerar a qualidade ruim (figura 4).

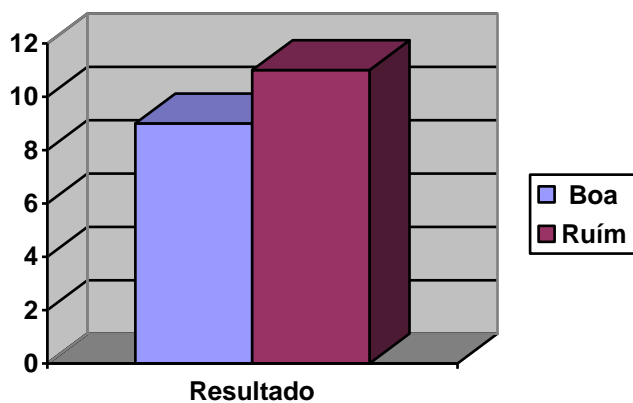


Figura 4 – Ferramentas disponíveis

Por fim, a quinta pergunta dirigida aos participantes da pesquisa on-line referiu-se á importância do gênero documentário na Internet como ferramenta pedagógica. O resultado foi diversificado, porém a maioria

colocou-se a favor do documentário como recurso pedagógico na Internet. Dos 20 entrevistados, três consideraram a Internet como um veículo limitado e para alguns, com a observação de que a tecnologia não está disponível para todas as escolas, o que transforma-a em uma ferramenta ineficaz pedagogicamente. O resultado deste questionamento representou 15%, contra 85% a favor do gênero documentário na Internet como recurso pedagógico (figura 5). Vale ressaltar que o grupo participante da entrevista não relaciona-se profissionalmente com educação, tampouco academicamente. Trata-se de um grupo heterogêneo no que diz respeito à formação acadêmica, porém todos atuam no mercado de trabalho nas áreas práticas de suas profissões, não possuindo, assim vivencia pedagógica.

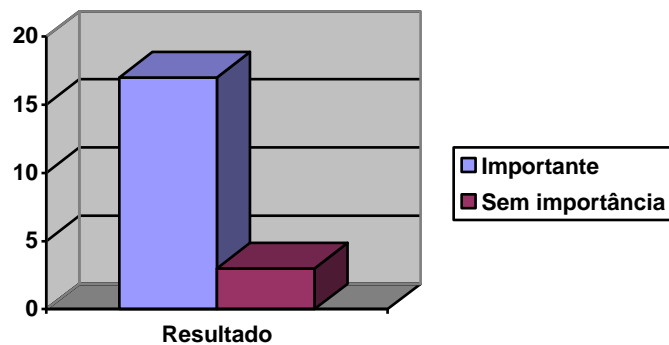


Figura 5 – Importância do gênero documentário

Com relação aos elogios apresentados no último relatório Porta Curtas Petrobras referente ao período de 01 de dezembro de 2005 a 31 de março de 2006, observou-se um total de nove elogios referente ao uso pedagógico do site selecionados entre especialistas convidados e professores usuários. Destes, apenas um não pertence a cursos de ensino superior ou pós-graduação, que considera inicialmente os curtas oferecidos destinados ao ensino fundamental, e comenta que precisa descobrir como usar tais obras no ensino médio, área em que atua. Tais resultados demonstram uma necessidade de reflexão dos curadores do Porta Curtas com relação à aplicabilidade do acervo como recurso

pedagógico, ou a oferta de um treinamento on-line aos professores no que se refere à essa aplicabilidade. Porém, os números de acesso apresentados por usuários cadastrados como professores neste relatório representam uma evolução na aceitação do ambiente por educadores, o que demonstra uma possível futura reversão no que se refere à utilização das obras audiovisuais de curta-metragem em outros níveis educacionais e/ou acadêmicos, assim como a aplicabilidade desse recurso em instituições de ensino público.

4.1.7. O Porta Curtas por seu gestor

Conhecer o site Porta Curtas em detalhes foi fundamental para a realização desta pesquisa. Para isso, foram enviadas perguntas para o gestor do projeto, o produtor audiovisual Julio Worcman, idealizador do Porta Curtas e à frente desde então. As perguntas, enviadas por e-mail, revelam detalhes e conceitos adotados pela equipe, e revelam o compromisso do mesmo com a difusão do audiovisual para um maior número de pessoas, com a melhor qualidade possível. Da mesma forma, Worcman expõe uma preocupação com a difusão de obras até então “esquecidas na prateleira”, pois o mercado limitava a circulação das mesmas.

Na primeira pergunta, sobre a Internet como ambiente exibidor de conteúdo audiovisual, Worcman foi categórico ao responder que pela web consegue-se um relacionamento direto com o espectador final. Sua trajetória no audiovisual, anteriormente ao Porta Curtas, foi no campo de distribuição. Agora, com o Porta Curtas, segundo Worcman, o contato passou a ocorrer sem o intermédio de salas de cinema, distribuidores de DVD ou mesmo canais de televisão.

Em seguida, indagado sobre quais os critérios de seleção dos filmes para o acervo Porta Curtas, Julio Worcman declarou que existem critérios específicos no que tange quesitos técnicos, narrativos e conceituais para a escolha de uma obra. A qualidade é um quesito fundamental, assim como a categoria da obra, que deve ser necessariamente curta-metragem. Por fim, um critério seletivo é o

tecnológico, que deve suportar o ajuste de áudio e vídeo para as condições da Internet, ou seja, deve proporcionar ao usuário condições de compreensão devido ao tamanho da área de projeção (240x180 pixels) e às limitações de áudio.

Sobre a importância do documentário no acervo do Porta Curtas no que se refere a conteúdo, Worcman disse que o gênero tem crescido consideravelmente no cinema brasileiro, inclusive na categoria curta-metragem. Com isso, torna-se fundamental a presença de documentários curtos no site Porta Curtas, pois faz parte das ações de difusão da categoria. Para isso, é tomado o cuidado de semanalmente, quando ocorre a atualização da página principal do site, disponibilizar ao menos um documentário como atração principal. A aprovação do gênero, segundo o gestor, já foi mensurada em pesquisas diversas.

Worcman ainda declarou que a Petrobras financia apenas 57% do projeto. O restante do valor de financiamento é captado através de acordos e permutas realizadas, o que tem garantido ao site a sua sobrevivência. Uma das fontes de renda do Porta Curtas é a comercialização das obras audiovisuais existentes, em qualidade Betacam ou em DVD. Dessa forma, o Porta Curtas tornou-se também uma vitrine audiovisual.

Indagado sobre o tempo de duração do projeto do Porta Curtas, que possui apoio de leis de incentivo à cultura, Worcman justificou o tempo de permanência desses incentivos, assim como o patrocínio da Petrobras, com a publicação trimestral de relatórios de acessos e de resultados. Além disso, justifica-se pelo fato do Porta Curtas ser um dos poucos portais do Brasil que enfoca o curta-metragem e, segundo ele, o que realiza a tarefa com maior compromisso qualitativo com o espectador/usuário. Julio Worcman também acredita que a permanência do projeto deve-se ao fato de exibir seus filmes por diversos sites, e não somente em seu endereço, através de parcerias e em alguns casos por cessão de direitos.

Quando perguntado sobre o valor do projeto, Worcman disse que a Petrobras prefere não divulgar o valor do patrocínio. Sabe-se, porém,

que a Petrobras é um dos mais importantes financiadores de projetos audiovisuais no Brasil.

A última pergunta da entrevista abordou o futuro do audiovisual com a disponibilidade dos recursos multimidiáticos na Internet, apesar de ainda em movimento. Worcman foi otimista para ambas as extremidades do mercado audiovisual. Para ele, o mercado profissional não sofrerá impacto, continuando a existir como sempre. Porém, não foi comentada pelo entrevistado a questão estética do audiovisual, que sofre limitações em comparação com a tela do cinema, e isso foi percebido durante a análise dos vídeos exibidos no Porta Curtas.

Julio Worcman citou a importância do YouTube e do Vimeo no desenvolvimento de espaços de exibição audiovisual, mas destaca diferenças entre o Porta Curtas e estes espaços, como a especificidade do primeiro como um cine clube na internet, enquanto os outros são abertos e programados pelos próprios usuários.

Para ele, apesar da “competição” entre profissional e amador, o vídeo *on-demand* poderá oferecer aos espectadores uma programação audiovisual profissional. Com isso, as obras audiovisuais poderão ser distribuídas de forma mais democrática, gratuitamente, como ocorre no Porta Curtas. Esse desenvolvimento no campo da produção multimídia provocará, para Worcman, uma adoção do audiovisual pela publicidade.

Para finalizar, Julio Worcman se coloca numa posição diferente do *mainstream*, que olhou para as inovações tecnológicas com preocupação e pessimismo. E, para ele, as mudanças acontecem no suporte, mas o conteúdo continua intacto.

4.2. Micro-telas e telefones celulares

4.2.1. Discussões

O papel da mídia, atualmente, está sendo estudado por um grande número de investigadores. Nos estudos, estão sendo desenvolvidas temáticas sobre linguagem, sobre conteúdo e, inúmeras vezes, sobre ideologia. Mas ainda não existem estudos expressivos que apresentem o

papel da sociedade na produção audiovisual, especialmente pela blogosfera e a partir de dispositivos de telefonia móvel. Além disso, ainda não se desenvolveram estudos que reproduzam um panorama da produção audiovisual exclusivamente a partir de telefones celulares.

A área tem vivido diversas mudanças desde o surgimento da tecnologia digital, e de suas conseqüentes evoluções. A internet, a telefonia celular e os recursos digitais provocaram na sociedade singularidades que contemplam uma característica fundamental e pós-moderna (Bauman, 2001).

Através de dispositivos de telefonia móvel, por exemplo, a produção midiática ganhou força, pois agora é mais acessível. Assim, como captura imagens, alguns aparelhos de telefonia celular oferecem ao cidadão comum a possibilidade de editar seus conteúdos audiovisuais e publicar tudo em ambiente de distribuição midiática pela internet, com especial atenção à blogosfera, como apresentam os conceitos de Dan Gillmor (2005), onde nós somos os mídia, e Henry Jenkins (2009), dedicado à narrativa transmídia. Mas a característica mais importante destes meios é a mobilidade, discutida de forma expressiva por Marc Augé (2007).

Soma-se a isso uma crescente corrente de produtores audiovisuais que buscam os telefones celulares como dispositivos de produção e exibição de obras de ficção e documentários. A mobilidade e a facilidade em distribuir conteúdos por estes equipamentos favorecem ao crescimento deste cenário.

O objetivo deste capítulo de investigação é analisar, apurar e avaliar o dos telefones celulares a respeito da produção de conteúdos audiovisuais. É possível produzir obras a partir destes “computadores de mão”? Para tanto, foram produzidos duas obras audiovisuais: um documental de roteiro linear e um de roteiro interativo, todos realizados exclusivamente a partir de um telefone celular iPhone 3GS, o mais avançado na época do experimento. Além disso, este estudo tem como proposta a definição de uma linguagem para a produção de conteúdos audiovisuais a partir destes dispositivos. Creio que seja fundamental este

estudo, pois o audiovisual é produzido para o público, e agora também pode ser produzido pelo público, de acordo com Gillmor (2005).

4.2.2. Novos espaços

A comunicação referente aos espaços para difusão de conteúdo, ganhou um novo aporte desde a web 2.0., especificamente com a chegada dos blogs e de sites como o YouTube, pela criação de canais comunicacionais particulares, mas também abertos ao público em geral. A partir desta arquitetura comunicacional é possível que uma pessoa ou grupo possa ter seu próprio canal de comunicação composto por conteúdo audiovisual, com interface específica e uma oferta de conteúdo de acordo com seus interesses e necessidades.

Mas este novo espaço também mudou o modelo dos visitantes como usuários ou participantes, ao apresentar a possibilidade de intervir nas discussões dos conteúdos, que resulta na interatividade. Através disto, há uma participação envolvida dos grupos interessados, que acabam por direcionar discussões de conteúdos.

Com este suporte técnico tem sido viável a exibição ou criação de canais com conteúdos audiovisuais pessoais, institucionais ou por grupos na rede, que permitem criar seus espaços e exibir seus conteúdos, ideias e necessidades sem custo algum, ou seja, sem ter que criar um espaço virtual com sua própria tecnologia. Uma destas possibilidades é a blogosfera, que, para Gillmor (2005), é considerada uma forma de repercussão da informação por parte das redes de usuários, até porque agora a sociedade tem vontade de transformar-se em mídia.

Outra possibilidade, o YouTube, é viável não somente para a criação mas também pela mecânica do site, que propõe uma distribuição do conteúdo naturalmente, fazendo parte de um macro cenário das redes sociais. É simples compartilhar vídeos do YouTube em blogs e microblogs, por exemplo, permitindo, assim, criar mensagens midiáticas, de acordo com George Landow (2009). Inclusive, para Lorenzo Vilches

(2003), a web 2.0. tem proporcionado um cenário que podemos chamar de “a nova televisão”, onde os receptores são também autores e programadores de seus próprios canais informativos.

A blogosfera é o caminho de uma nova realidade para as produções informativas pessoais, independentes. E dentro destas produções, destacam-se os documentários. Sem dúvida, os espaços virtuais abertos pela blogosfera e a web oferecem uma destacada difusão das informações, assim como as idéias desenvolvidas por eles. A partir desta realidade, é possível crer que a blogosfera é responsável por um novo cenário do audiovisual no mundo, pois agora é viável criar um espaço e difundir produções, abrindo, com isto, a possibilidade para os comentários e avaliações pelo público. A partir deste cenário, podemos dizer que o papel da sociedade mudou, e o poder da mídia não é o mesmo, pois agora existem outras formas e reproduzir a informação, sem dependência da mídia tradicional.

Mas esta realidade consolidou-se somente a partir da web 2.0., que apresentou à sociedade a possibilidade de ter uma mais expressiva condição de interatividade e participação na elaboração de conteúdos para a internet. Estes conteúdos são produzidos pela sociedade que se organiza de acordo com seus interesses compartilhados.

As redes de usuários são criadas de acordo com os desejos de seus usuários envolvidos. Estes desenvolvem seus conteúdos em plataformas digitais, proporcionados pelas tecnologias emergentes, que agora possibilitam a participação direta de seus usuários nos processos de produção. Sites, como o YouTube, oferecem aplicativos de edição de vídeo em linha, e o produto final é automaticamente publicado.

Outro importante espaço de encontro entre usuários está nas diversas redes sociais disponíveis, especialmente o Facebook e o microblog Twitter, que possuem pertinente capacidade de difusão e oferecem recursos diversos para sua utilização, inclusive a partir de dispositivos móveis. Estes espaços denominados não-lugares por Augé (2007) são o ponto de encontro dos cidadãos que constroem uma estrutura comunicacional denominada por Jenkins (2009: 384) de

narrativa transmídia, inclusive pelos conceitos de mobilidade e distribuição de conteúdo pelas redes sociais.

As redes sociais possuem como característica a construção de espaços “customizados”, seja no aspecto visual ou nas informações. A utilização destes espaços para publicar fotografias também é frequente, pois desta forma o ambiente fica como um espaço pessoal, como a sala de uma casa com as fotografias em exposição. Entretanto, os recursos superam isto, como a publicação de vídeos e o desenvolvimento de diálogos entre os amigos virtuais, ampliando mais ainda a sensação de um lugar real-virtual (Augé, 2007). Na verdade, o leitor, por sua vez, assume o papel de colaborador, ou coautor do conteúdo (Renó, 2010). Assim, ele também é detentor do espaço midiático.

4.2.3. Novas estéticas audiovisuais

Produzir conteúdos a partir de telefones celulares é algo que exige uma revisão de estética do audiovisual, fundamentalmente. Há um novo composto de possibilidades para trabalhar a imagem em movimento e, para isto, novos aplicativos destinados a estas tarefas. Neste grupo, estão aplicativos específicos para a produção audiovisual, como o *Reel Director*, especializado em edição de vídeos, e o *Adobe Photoshop Express*, uma versão condensada do software de tratamento de imagens. É possível produzir todo o documentário a partir de telefones celulares, tanto pelos recursos disponíveis como pela vantagem de produzir a obra com mobilidade, ou seja, o dispositivo portátil apresenta melhor condição de produção de documentários.

Mas é muito importante considerar as limitações do dispositivo. Para tanto, temos que levar em conta que o microfone existente no telefone celular é aberto, não direcional, o que significa que pode captar todos os sons do ambiente, e não somente do objeto em questão. Além disso, a imagem a partir do telefone celular tem limitações de tamanho, quando é par exibição em micro-telas, o que define uma estética ideal para produção por estes dispositivos. Por isto, o ideal é que se faça a produção com enquadramento em primeiro plano, ou em plano detalhe,

para que a imagem apresente conteúdo visível a partir destes dispositivos, enquanto um plano aberto dificulta ou impossibilita a compreensão de determinados objetos constantes no interior da cena.



Imagem 7 – *Timeline* do aplicativo *Reel Director*

Outra definição estética, esta justificada pela qualidade de som (salvo se a captação de imagens seja realizada em conjunto com um microfone de lapela), refere-se ao movimento de câmera. Para que se produzam obras audiovisuais com qualidade de conteúdo é necessário que seja adotado o movimento de câmera *travelling* do tipo *tracking in*, ou seja, com uma aproximação física, e não ótica, pois o *zoom* tradicional oferece uma aproximação de imagem com um distanciamento do som.

Uma questão necessária é sobre o tamanho do vídeo, em termos de secundagem. O ideal é que se produzam obras de não mais que 10 minutos, pois não sabemos onde vamos exibir o material, além de desconhecer completamente a qualidade de conexão disponível. Claro que se é uma produção específica para exibição em canais de televisão podemos seguir outra secundagem. Mas se a idéia é uma exibição

multimídia teremos que seguir este formato limitador. Isto é justificado por Ricardo Bedoya e Isaac Leon Frias (2004), para quem se deve desenvolver enquadramentos que atendam às limitações existentes sobre exibição e produção que ofereçam ao espectador uma visualização da obra.

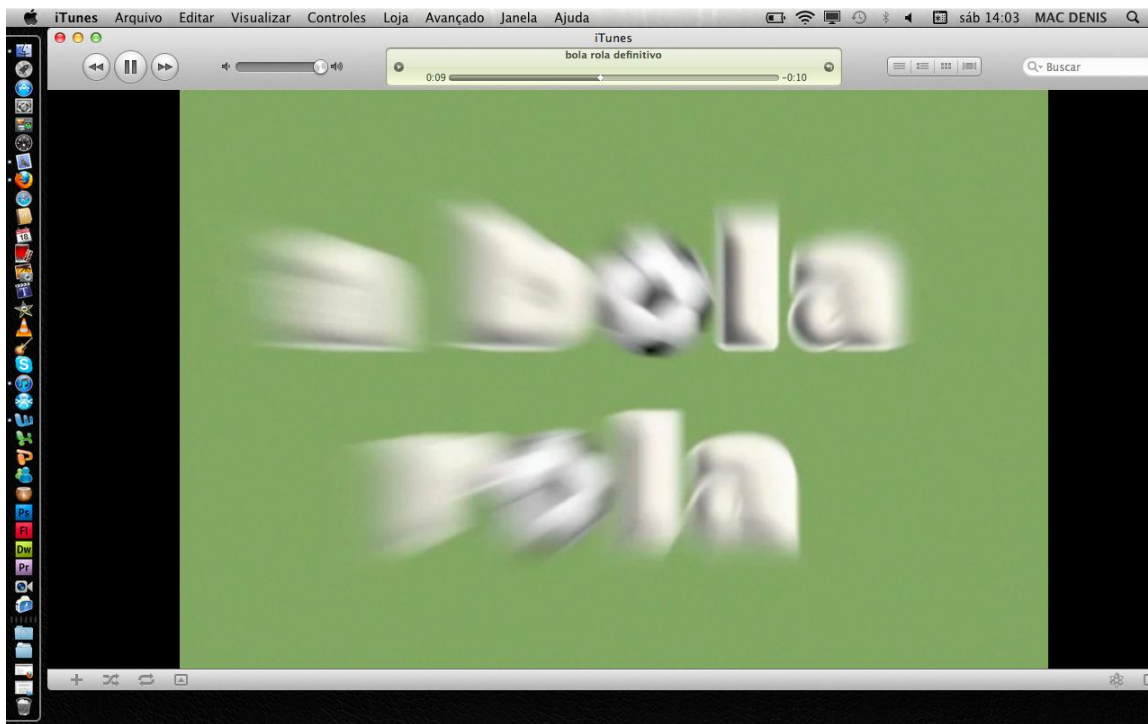


Imagem 8 – Documentário *A bola rola*, de Denis Renó, produzido a partir de telefone celular

O audiovisual agora vive realidades distintas das vividas antes destes dispositivos e espaços de exibição. Mas estas mudanças são históricas no cinema, desde seu surgimento, sempre mudando com a chegada de novos equipamentos, novos espaços e renovados hábitos de exibição.

A produção de conteúdo audiovisual agora vive uma nova realidade de produção e exibição. É possível produzir todo o vídeo pelo telefone celular, desde a produção do roteiro até a finalização e envio às redes sociais, especialmente o YouTube. Mas para isso é fundamental considerar novas realidades estéticas, como apresentado neste capítulo.

Outra representação de que é possível produzir documentários a partir de telefones celulares é o documental *A bola rola*³², desenvolvido na etapa de estudo experimental desta investigação. Na ocasião, foram realizados os procedimentos apresentados aqui, inclusive no quesito enquadramento. Ao final, chegou-se à conclusão de que o enquadramento ideal é sempre o primeiro plano, especialmente no gênero documental, onde o personagem tem expressiva importância no testemunho do fato.

4.3. Documentários interativos

As novas tecnologias têm possibilitado ao mercado audiovisual o seu franco desenvolvimento, em todos os gêneros. O baixo custo e as facilidades de produção aliadas aos resultados finais apresentados alavancaram a produção do setor, que oferece produções finalizadas, e muitas vezes captadas, em sistema digital, combatendo, assim, a quase inviabilidade econômica de se produzir uma obra em película. Mas todo esse desenvolvimento encontra uma lacuna tecnológica, aparentemente tecnocêntrica, relacionada ao cinema interativo, ou às narrativas que possibilitam ao espectador uma participação na obra apresentada.

O espectador também sofreu mudanças. Acostumado a ser somente o receptor, com as novas tecnologias ele aprende a produzir suas próprias obras, o que cria o hábito de participação. Segundo Renó (2011)

Através desta tecnologia, os vídeos passaram a contar com maior qualidade e uma diversidade de recursos, até então impossibilitados pelas câmeras analógicas. O mesmo aconteceu com os programas de edição, que passaram a compor sistemas operacionais de fácil obtenção, como o

³² Disponível em <http://ojosenelmundo.blogspot.com/2010/10/bola-rola-por-aqui-tambem.html>. Acessado em 15/05/2011.

Windows XP, que traz em seu pacote básico o programa de edição de vídeo Windows Movie Maker, gratuitamente.

Agora ele pode ser chamado de espectador/usuário, pois o mesmo está sempre disposto a “navegar” pelas tecnologias oferecidas, mas o cinema não possibilita essa atuação, tecnologicamente. Tal situação irá se intensificar em breve, com a implantação da TV digital, que promete diversas inovações, dentre elas a interatividade. Qual será a possibilidade de se interagir no cinema quando este estiver sendo reproduzido na TV digital? Ainda não se definiu, ao menos no Brasil, como isso vai funcionar. Apesar dos diversos pólos de investimento de conteúdo promovidos pelo Ministério das Comunicações nos últimos anos, ainda não se chegou a um resultado animador. O mesmo ocorre em outros países, onde o investimento em pesquisas existe a um tempo maior, e um dos motivos que impossibilitam esse desenvolvimento, atualmente, é a tecnologia de software e de hardware. Mas a solução para o cinema interativo, ou a sinalização para um novo caminho, pode estar na narrativa, e não somente na tecnologia. Desprendimento do tecnocentrismo, onde a tecnologia é o suficiente para a maioria das inovações, é se faz necessário. Neste momento, passa-se a valorizar mais a capacidade e a participação humana no processo cinematográfico, realizado pelo homem desde sua invenção no século XIX.

Corroborando com essas novas realidades, reforça-se cada vez mais a necessidade da utilização dos novos meios nos processos educacionais, com o crescente advento da educação a distância e a adoção de ferramentas multimídias e virtuais nestes processos. Por isso, definiu-se o gênero documentário para este estudo, por acreditar na importância do mesmo nos processos de difusão do conhecimento, historicamente. O formato proposto pode ser aplicado a obras do gênero ficção, mas este trabalho definiu como prioridade de estudo o cinema documentário.

4.3.1. Conceitos de montagem audiovisual e hipertexto

Antes de discutir sobre possíveis processos interativos existentes na montagem audiovisual é preciso compreender a sua importância no produto audiovisual, assim como suas origens. Tais discussões são abertas por Aumont (2004) de forma esclarecedora. O teórico defende consideráveis mudanças sobre conceitos de montagem cinematográfica e discute seu significado. Para ele:

O cinema, com efeito, conheceu outra forma de síntese, conceitual, abstrata, aquela cujo protótipo é o Eisenstein das *Notas sobre O Capitão*; é com essa síntese no horizonte que se dá toda a argumentação clássica sobre a montagem, a tirania do sentido e o direito imprescindível do real de falar sobre si mesmo. Claro, na medida em que ela é clássica, a polêmica sobre a montagem (aquela que continuamos a descrever como um enfrentamento Bazin vs. Eisenstein) se viu, em data recente, consideravelmente deslocada, e a montagem enquanto objeto teórico, não é mais totalmente o que ela era. A “interdição” baziniana da montagem em nome de uma estética do plano – do plano como vestígio e revelação não passível de ser fragmentada – foi ultrapassada de uma só vez. (Aumont, 2004: 101)

Xavier (2005) também defende o valor e a importância da montagem no processo cinematográfico para diversos cineastas e teóricos, como Pudovkin (em Xavier, 1983: 60), para quem “a montagem constrói cenas a partir dos pedaços separados (...). A seqüência desses pedaços não deve ser aleatória e sim correspondente à transferência natural do observador imaginário (que, no final, é representado pelo observador)”, o que fortalece a possibilidade de comparação entre os efeitos da montagem audiovisual com os conceitos de hipertexto na Internet, onde o usuário também escolhe os “pedaços” textuais a serem lidos, não de

forma aleatória, mas como consequência do discurso produzido por eles. Nesta proposta também se adota o conceito de hipertexto, que para Aarseth (1997: 41-42) é validado por seu dinamismo, interdeterminabilidade, transitoriedade, manejabilidade y funcionalidade. Num olhar de caráter audiovisual, segundo Leone (2005: 25):

Entendendo-se a montagem como uma modalidade fundamental para a narrativa, ela estabelecerá uma interdependência de todas as expressões ao agir, através do corte, como transformadora das materialidades. Nessa perspectiva, o corte parece ser o fator que trabalhará o material fotográfico, como também o ordenamento do material sonoro, moldando relações e associações que integrarão a narrativa segundo as concatenizações lógicas.

A mesma atividade interativa, visualizada na montagem audiovisual, é defendida pelo mesmo autor como responsável por um processo compartilhado com outras expressões comunicacionais e suas ferramentas. A viabilidade de comparação entre a montagem e o hipertexto justifica-se novamente por palavras do mesmo autor, para quem:

Não é só a expressão cinematográfica que contribui, através da montagem, para as possibilidades narrativas das imagens. Depois dela, as mídias eletrônicas, o vídeo, o CD-ROM e o hipertexto. Todos acabam abrigando-se nas possibilidades abertas para edição, seja para narrar uma história, seja para navegar nos discos. Hoje é impossível pensar somente em uma só mídia. (Leone, 2005: 103)

Tais possibilidades são realizadas tanto pelo montador quanto pelo usuário das ferramentas interativas oferecidas pela Internet, realizando um novo roteiro de leitura das mensagens a cada hora, a cada opção

escolhida. A informação, tanto para um quanto para outro, é oferecida fragmentada, dividida e interligada por nós (Renó, 2006), oferecendo caminhos distintos. Esse conceito de decomposição da informação percebida com o hipertexto é semelhante ao do audiovisual, que seleciona seus fragmentos através da decupagem. Segundo Xavier (Xavier, 2005: 27):

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de seqüências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidades espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a decupagem como um processo de decomposição do filme (e, portanto, das seqüências e cenas) em planos.

Atualmente, as novas tecnologias sugerem uma migração do audiovisual, hoje no cinema e no vídeo, para a Internet, somando-se à possibilidade de interatividade no processo. Não uma migração como existe atualmente em sites específicos de exibição audiovisual, mas com uma estética que ofereça ao usuários processos participativos. Isso é discutido pelas pesquisas em desenvolvimento por Adrian Miles, Jeffrey Shaw e Peter Lunenfeld, ambos pesquisadores sobre o cinema interativo e suas vertentes de produção e linguagem. Segundo Lunenfeld (2005: 356):

Apesar de estarmos ainda no começo do processo, podemos identificar as características focais do domínio emergente do cinema digitalmente expandido [o cinema interativo]. As tecnologias dos ambientes virtuais apontam para um cinema que é um espaço de imersão narrativo, no qual o usuário interativo assume o papel de câmera e editor.

Também engajado com estes estudos, Miles (2005) foi um dos responsáveis pelo fundamento principal na estruturação do conceito de interatividade existente num produto audiovisual, de forma que fosse capaz de provocar novas experiências em quem o assiste, conceituando isso como a característica básica do cinema interativo. Para Miles (2005: 153):

Não desejo criticar a colonização do cinemático pelo hipertexto, mas, sim, alterar as regras de engajamento. Em vez de tentar pensar que o cinema pode oferecer ao hipertexto, o que já assume uma territorialização do hipertexto em termos do discurso escrito, quero propor que o hipertexto sempre foi cinemático.

Apesar de estudado com certa intensidade, o cinema com interatividade ainda não atingiu o seu maior objetivo, como declarado por Cameron (*apud* Shaw, 2005: 372), para quem o cinema interativo deve ser capaz de, através do material audiovisual, proporcionar ao público a construção de suas próprias experiências. Para ela:

Quando você percebe pela primeira vez que os computadores não são apenas ferramentas, mas uma nova mídia, por meio da qual a informação pode ser entregue de maneiras completamente novas, uma lâmpada se acende – certamente aconteceu na minha cabeça e vi acontecer na cabeça de uma porção de gente. Ao invés de sumos-sacerdotes em torres de marfim decidindo o que será um programa de TV, você pode oferecer o material do programa ao público e eles podem construir suas próprias experiências.

Ao mesmo tempo, segundo Miles (2005: 162), “uma edição ou link é, se quiser, uma manifestação da expressão dessa força”, referindo-se à interatividade. Percebe-se, teoricamente, com a ajuda destes autores, que

uma nova edição, mesmo que pela seqüência particular na abertura de links, pode-se obter uma nova experiência e, conseqüentemente, atingir o objetivo principal do cinema interativo, que propõe uma participação maior do espectador/usuário no processo narrativo, associando novamente a montagem audiovisual com o hipertexto adotado pela Internet.

Uma das discussões relacionadas com o tema refere-se à autoria de um produto audiovisual interativo. Quem é o autor deste produto: o diretor ou o espectador/usuário? As teorias atuais do cinema sugestionam um autor supremo de uma obra. Porém, existem outros autores responsáveis pelo resultado final de um produto audiovisual. Além do diretor, participam diretamente da obra o roteirista, o montador, o diretor de fotografia, dentre outros com menos importância. A participação do diretor de fotografia na construção narrativa, segundo Xavier (2005: 20), é explicada em:

A relação freqüente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou de corpos. A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço “fora da tela”. O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo.

Essa admissão, assim como a extensão para “fora da tela”, acontece de forma imaginária, ou seja, a mensagem pode ser reconduzida pelo diretor de fotografia, dando a ele poderes de autoria. O mesmo ocorre com o montador, que, segundo conceitos de André Bazin (Xavier, 2005: 88), o montador possui funções de direção, por mais simples que seja esta atuação. “A conclusão de Bazin é que, mesmo no nível mais imediato da apresentação dos fatos, a mais modesta montagem já impõe uma direção que tende a dar uma unidade de sentido para os eventos”. Mas Xavier (2005: 89) revela uma crítica de Bazin a esta

supervalorização do poder de direção em “o cineasta não é um juiz, mas uma humilde testemunha” por ser claramente favorável ao cinema direto, em contraposição à montagem cinematográfica. Já o russo Sergei Eisenstein (*apud* Xavier, 2005: 129) justifica a montagem quando diz que “diante de qualquer espetáculo, é preciso, ‘guiar o espectador na direção desejada’”. Com isso, estes passam a ser coautores da obra audiovisual.

Mas a panorâmica de autoria e coautoria fortalece-se nos dias atuais, onde a interatividade e a leitura hipertextual e não linear torna-se freqüente nos processos comunicacionais. Com o advento da hipertextualidade, o leitor/espectador passa a ser coautor da obra, como define Manovich (2005), numa leitura sobre as relações de autoria e coautoria em produtos comunicacionais hipermidiáticos, pois o usuário reconstrói a mensagem no momento da leitura, na escolha de novos caminhos e obtenção de uma nova experiência, como defendido por Cameron neste trabalho. Tal conceito é fortalecido por Picos & González (2006: 19), quando:

Segundo as teorias ao uso, a irrupção de uma literatura interativa e hipertextual nos põe diante de uma nova forma de escritura que joga contra a autoridade do autor: o autor cancelaria a polissemia do texto e, como o Deus da cristandade, deixaria pouco espaço para converter o leitor em intérprete promíscuo e criador de um texto aberto, de um organismo intertextual conectado até o infinito com outras mensagens e marcas em evolução constante, um texto de textos (literários, mas também fotográficos, fílmicos, pictóricos ou musicais), quem sabe o Livro dos Livros como sonhou Maomé.

Com a leitura hipertextual, o status de autoria ganhou mais um coletivo de concorrentes: o leitor/espectador. Vilches (2003: 20) discute a respeito dos novos poderes dos espectadores, agora usuários, no campo do audiovisual.

Com os novos conceitos de autoria e coautoria, provocadas pelo advento da hipertextualidade, o leitor/espectador não se contenta com a

passividade (Santaella, 2004). Essa necessidade da participação pode migrar para o cinema, quando interativo, tornando-os diretores ao lado dos tradicionalmente considerados envolvidos com a produção de uma obra audiovisual.

4.3.2. Conceitos de Lev Manovich

Para se compreender a tese proposta por este livro, é preciso pensar nos novos meios como um ambiente propício para a exibição de produtos audiovisuais. Porém, para isso, faz-se necessário ter como referência exemplos extraídos de produtores pertencentes à escola audiovisual adotada neste trabalho: a escola russa, que desde seu surgimento propunha a fragmentação estrutural de obras audiovisuais com seus procedimentos de montagem. Para isso, considera-se também necessário conhecer as teorias do russo Lev Manovich, considerado um dos expoentes teóricos sobre os novos meios como ambientes artísticos e comunicacionais.

Manovich (2005) propõe em sua obra um prólogo que compara a obra *O homem e a câmera*, de Vertov (1929), com as estruturas comunicacionais dos novos meios.

Assim como seu conterrâneo antecessor Dziga Vertov, o russo Lev Manovich revoluciona não somente através das relações que constrói na obra, mas também a partir de sua concepção estética. De forma criativa, o autor relaciona os atuais conceitos com o tradicional, mas sempre discutido, conceito estrutural do audiovisual russo, e coloca em xeque a identidade destes novos meios.

Quem são os novos meios? Poderíamos começar por responder a esta pergunta elaborando uma lista das categorias com que a imprensa popular insiste em abordar: Internet, os sites web, o multimídia, os videogames, os CD-ROM e o DVD e a realidade virtual. Estão todos os que são? E onde estão os programas de televisão produzidos em vídeo digital e editados em estação de trabalho informático? (Manovich, 2005: 63)

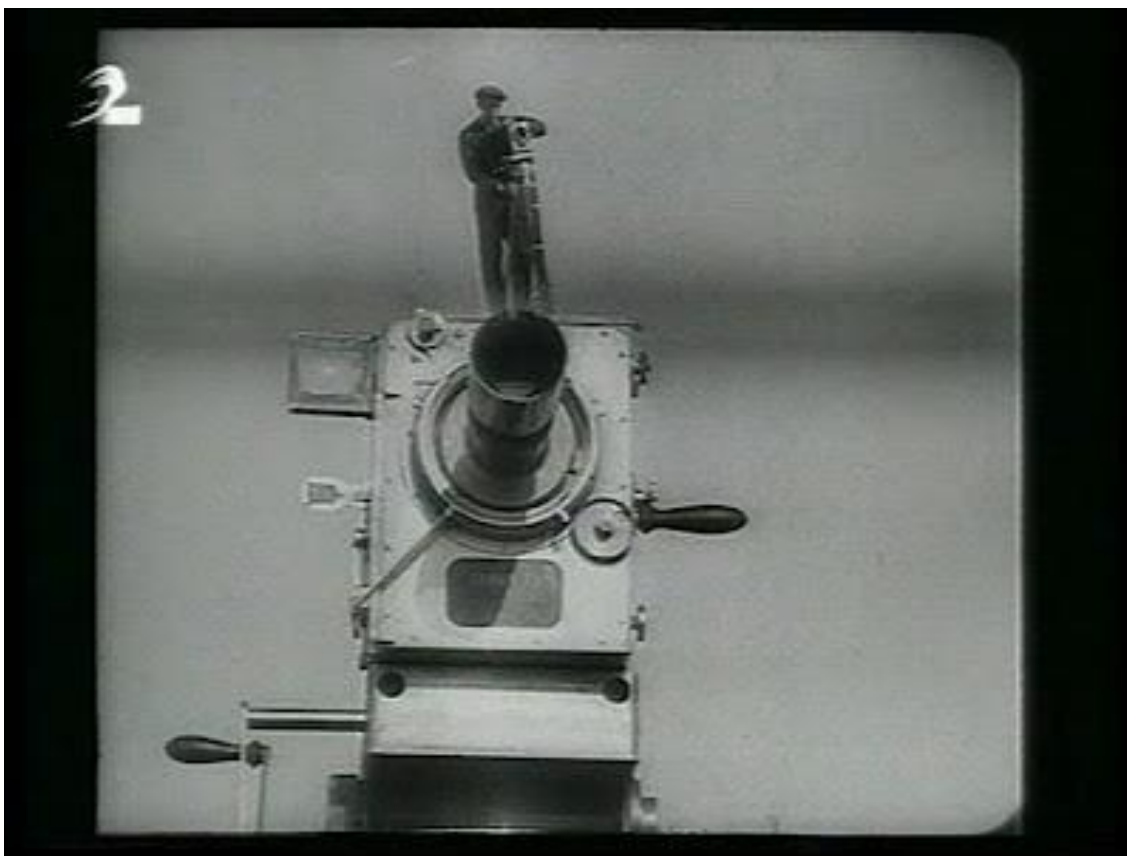


Imagem 9 – Documentário *O homem e a câmera*, de Dziga Vertov, que recria uma cena a partir da montagem audiovisual

Manovich (2005: 75) define a modularidade destes ambientes como uma “estrutura fractal dos novos meios”, ou seja, da mesma forma que uma estrutura fractal possui sempre uma mesma estrutura em diferentes escalas, os produtos dos novos meios apresentam sempre a mesma estrutura modular. E fortalece a proposta deste livro quando defende que “(...) a lógica dos novos meios corresponde à lógica da distribuição pós-industrial: ‘a produção a pedido do usuário’ e ‘em seu tempo’” (Manovich, 2005: 83).

Os conceitos apresentados pelo autor para os novos meios apóiam também a estrutura interativa proposta por esta livro. De acordo com Manovich (2005: 84), pode-se definir a proposta interativa deste trabalho como uma interatividade do tipo arbóreo, também chamada de

interatividade baseada em um menu. Segundo o autor, esta denominação provém do comparativo desta estrutura cognitiva com a de uma árvore e seus ramos. De acordo com o autor:

No caso da interatividade arbórea, o usuário desempenha um papel ativo ao determinar a ordem em que se acessam os elementos que já foram criados; trata-se do tipo mais simples de interatividade. Mas também é o mais complexo, onde tanto os elementos como a estrutura do objeto em seu conjunto podem modificar-se ou gerar sobre o sentido, em resposta à interação do usuário com o programa (Manovich, 2005: 86).

Os novos meios provocam uma interatividade que vão de uma simples acessibilidade aleatória à reestruturação de mensagens, o que pode provocar novas mensagens. De acordo com Manovich (2005), tais significações são uma responsabilidade moral para os novos autores, e o acesso aleatório é uma necessária possibilidade dos novos meios, o que se estende ao cinema interativo.

Os novos meios são interativos. Diferente dos velhos meios, onde a ordem de apresentação vinha fixada, agora o usuário pode interagir com o objeto midiático. Neste processo de interação pode escolher que elementos se mostram ou que rotas seguir, gerando assim uma obra única. Neste sentido, o usuário se transforma em coautor da obra (Manovich, 2005: 97).

As idéias de Manovich (2005: 293) em sua obra também reforçam a idéia de que a reorganização de fragmentos, que são bases de dados, é um processo criativo, como proposto neste livro. E complementa: “Agora, qualquer um pode converter-se em criador somente com o que proporciona um novo menu, ou seja, que faça uma nova seleção a partir do corpus total disponível” (Manovich, 2005: 181).

4.3.3. A não-linearidade

Pensar em cinema interativo significa compreender uma narrativa sem um fim pré-determinado. Para isso, é preciso acreditar na possibilidade de se desenvolver uma história com estrutura líquida, sem definição, que possibilite o desenvolvimento de uma nova estrutura pelo espectador/usuário. O mesmo ocorre na hipernovela, proposta por Colle (2008), para quem:

La hipernovela tiene la intención de saltarse el canon narrativo clásico y romper la linealidad del discurso literario. No es una novedad en el mundo literario: ya se conocen obras impresas que pueden ser leídas a través de diversas secuencias, como "El Aleph", de Borges; "Ulises", de Joyce, o "Rayuela", de Cortázar. "Rayuela", de Julio Cortázar, es una novela estructurada en 155 capítulos, que se pueden leer de forma lineal o siguiendo una carta de navegación que propone Cortázar, según el "Tablero de dirección" o tabla de instrucciones que precede a la novela.

Para o autor, a inexistência de um final definido é muitas vezes compartilhada com a total inexistência de final. Assim, o espectador/usuário pode propor seu final. E comenta que “además de cuestionar los conceptos de principio y fin determinados, el hipertexto cuestiona la noción de unidad o totalidad asociada a dichos conceptos, así como la de la secuencia fija” (Collen, 2008).

Mas o cinema interativo é dificultado por motivos tecnológicos. Espera-se que desenvolvimentos de hardware e de software ofereçam aos produtos idealizados como interativos a possibilidade de abertura de participação aos usuários. As idéias apontam para produtos que ofereçam interatividade na construção da história através da utilização de equipamentos que escolham dentro de um cenário (a imagem na tela) um novo caminho a seguir ou possibilidades a se desenvolver, com livre-arbítrio do espectador. Segundo Lunenfeld (2005: 369), uma reportagem publicada em Sidney sobre o primeiro Festival de Cinema

Interativo no programa Portugal Media 2001 supunha “uma tela de cinema ao seu redor, exibindo uma cena panorâmica na qual você pode escolher a ação que deseja ver, aplicando o zoom em certos acontecimentos e vendo algo diferente do que está sendo visto pela pessoa ao seu lado”.

Uma das obras que conseguiu alcançar os objetivos de interatividade a partir de uma reconstrução de história com base nos conceitos de montagem foi o documentário *Bogotá atômica*, realizado em 2009 para a realização de um experimento de doutorado (Renó, 2011). Aplicado a um grupo de 119 cineastas, investigadores e estudantes sobre cinema, o experimento teve como intenção descobrir se o formato narrativo proposto era realmente interativo. Com uma totalidade de participantes desenvolvendo estruturas narrativas diferentes das propostas pelo diretor, o documentário apresentou um resultado satisfatório no final.



Imagem 10 – Documentário *Bogotá atômica*, de Denis Renó

Porém, tais tecnologias estão ainda distantes de surgir, segundo Shaw (2005). O mesmo autor também discute as superações que o cinema deve enfrentar em breve, sendo que “o maior desafio para o cinema expandido digitalmente é a concepção e o planejamento de novas técnicas narrativas que permitam que as características interativas e emergentes desse meio sejam incorporadas satisfatoriamente”. (Shaw, 2005: 362)

Lunenfeld (2005: 369) define o cinema interativo como “um híbrido que foi um grande *hype*, mas que nunca deu certo”. Mas, em seguida, o autor indaga que apesar dos insucessos obtidos pelo cinema interativo, os entusiastas não deixaram de pesquisar e discutir a respeito, assim como oficinas para o desenvolvimento de ferramentas em diversas universidades norte-americanas (como MIT, Califórnia State University e University of Princeton) e espanholas (Universidad Autónoma de Barcelona e Universidad de la Andalucía).

Outro obstáculo do cinema interativo refere-se à autoria. Quem é o autor de um filme interativo? O produtor, que desenvolveu um produto que possibilita ao espectador/usuário a participação na construção, ou reconstrução, de uma obra final, ou esse espectador/usuário, que “dirigiu” a nova obra?

O tema autoria é freqüente no debate sobre os meios digitais. Mas não é tão recente. O próprio Paul Levinson, ao discutir sobre a inversão de papéis entre autor e leitor nos meios digitais, coloca a seguinte questão: “quem é o autor de um filme?” (Gosciola, 2003: 134)

Mas tal discussão é amenizada por Bogdanovich (2000: 21-22), que define o nível de autoria audiovisual de acordo com o quanto o filme revela da pessoa que o controlou, ou seja, se a obra revelar mais sobre o espectador, este pode ser considerado um autor. Como o cinema interativo ainda não foi efetivamente oferecido ao mercado, e ao público, pode ser prematuro discutir o tema.

Considerações

A pesquisa teve como ponto de partida a curiosidade em avaliar como o documentário se comporta na Internet e qual a sua participação neste ambiente. Para isso, escolheu-se como *corpus* da pesquisa o site Porta Curtas, ambiente virtual especializado em exibição de obras de curta-metragem, dentre eles os do gênero documentário. O site Porta Curtas é uma iniciativa nacional e foi idealizado a partir de 8 de abril de 2000, quando a empresa Synapse Produções foi procurada pelo portal UOL – Universo Online para fornecer o documentário Barbosa para exibição durante uma semana num especial de uma matéria em homenagem ao ex-goleiro da Seleção brasileira Barbosa, falecido naquele período. A partir deste momento, os idealizadores do Porta Curtas, Julio Worcman e Bruno Vianna, começaram a planejar a criação do site.

Para a pesquisa, classificou-se como objeto de estudo de caso o site Porta Curtas, de onde foram extraídas informações e observações a respeito de seu surgimento e dados referente à evolução do mesmo no mercado digital. Conseguiu-se, no próprio site, informações interessantes para contextualizar a pesquisa, como o projeto original do site Porta Curtas, apresentado em reuniões para captação de parcerias e para o apoiador máster do projeto, a Petrobras Cinema, empresa do Grupo Petrobras.

Mas, para que a pesquisa pudesse ser realizada, considerou-se necessário o levantamento de dados bibliográficos que fundamentaram a construção de um histórico sobre o documentário como gênero cinematográfico, no Brasil e no mundo, apoiando-se nos teóricos Leite (2005), Luca (2004) e Nichols (2005), especialmente. Através da pesquisa, desenvolveu-se um capítulo que discute o gênero como produto como vocação para atividades pedagógicas, inclusive, além de sua adoção no entretenimento. Num breve e superficial relato, delineou-se as diferentes escolas do documentário, suas definições e retratos do documentário brasileiro. Em seguida, num salto temporal proposital, pois não era o objetivo do trabalho aprofundar-se num panorama histórico do documentário, aborda-se uma nova fase do gênero no

Brasil, com projetos de incentivo à exibição do gênero na televisão, produções realizadas em sistema digital do cineasta Kiko Goifman e, por fim, dados estatísticos sobre resultados provenientes das leis de incentivo à cultura no Brasil divulgados em relatório oficial pelo Ministério da Cultura, entre 1995 e 2005 (anexo 13). Com esses dados, percebeu-se uma real vocação do documentário para fins pedagógicos, o que justificou a relevância da pesquisa realizada como fundamento para que pesquisas futuras possam ser direcionadas especificamente ao tema de educação digital, inclusive com a chegada da televisão digital no Brasil.

Num segundo momento da pesquisa, pesquisou-se sobre a Internet e as características de seus usuários, tendo como destaque as teorias desenvolvidas por McLuhan (2005), Squirra (1998) e Vilches (2003), que abordaram tanto questões tecnológicas quanto de comportamento humano. Nesta fase, fez-se um breve relato histórico sobre a Internet e o audiovisual e suas características tecnológicas, por considerar-se uma discussão importante, apesar de não pertencer diretamente ao objetivo proposto pelo trabalho. Também abordou, segundo preceitos fundamentados por McLuhan (2005), as características dos usuários conectados, apoiando-se em outros teóricos, como Siqueira (1987) e Jones (2005), que comentam sobre a independência do jovem conectado em suas atitudes e sua simultânea dependência à participação nos processos comunicacionais oriundos dos ambientes digitais. Percebeu-se, neste momento, que a Internet possui vocação para os processos comunicacionais voltados aos produtos que fomentam o aprendizado, como o documentário. Simultaneamente, a Internet pode vir a ser um importante ambiente de exibição dos produtos audiovisuais, o que novamente remete ao documentário como produto.

Em seguida, a pesquisa chegou ao ponto fundamental para a continuidade dos trabalhos: a convergência tecnológica, ou seja, a junção do audiovisual com a Internet, aparentemente diferentes, mas intimamente ligados, historicamente. Com o auxílio dos teóricos Luca (2004), Squirra (2005) e Vilches (2003), esse momento da pesquisa chegou à conclusão de que é inevitável a convergência tecnológica, seja

ela ligada ao equipamento ou ao comportamento, remetendo tais conceitos às teorias de McLuhan (2005) sobre a tecnologia e o homem. Percebeu-se também, nesta discussão, que novos produtos audiovisuais podem ser criados e novos ambientes para exibição, como o site Porta Curtas, podem ser criados, ampliando o acesso à cultura para a sociedade, restrito ainda aos conectados.

Num terceiro momento, aprofundo-se no estudo de caso, metodologia empregada na pesquisa em questão. Neste momento, foi fundamental conhecer a fundo o objeto de estudo, o site Porta Curtas, onde foi realizada uma minuciosa investigação. Dentro do próprio site, descobriu-se importantes informações, como relatórios estatísticos ou mesmo o seu projeto originário, o que possibilitou conhecer a fundo a sua história, ponto fundamental para se abordar na pesquisa. No que se refere a este estudo, chegou-se à conclusão de que o Porta Curtas surgiu com uma vocação direcionada à Internet, mas com objetivos iniciais que permearam a comercialização das obras audiovisuais exibidas. Vale ressaltar que essa é a atividade principal da Synapse Produções, e seu surgimento veio do caminho inverso, com o relacionamento comercial com o portal UOL. Mas, com o tempo, percebeu-se uma vocação destinada diretamente ao entretenimento gratuito, o que remete aos dados fornecidos por Luca (2004) com relação ao acesso a produtos audiovisuais pela Internet, que delimitam, ainda segundo o autor, como um forte concorrente das salas de cinema num futuro próximo. Também avaliou-se algumas características tecnológicas do Porta Curtas, percebendo-se inclusive, uma necessidade inicial de convergência tecnológica para a conversão de obras audiovisuais em cinema e vídeo para extensões digitais. Também se levantou estatisticamente os gêneros oferecidos pelo site, chegando-se à conclusão de que o documentário ocupa o segundo lugar no ranking do acervo, com 928 obras para pesquisa, pois o Porta Curtas possui cadastrados inúmeros dados de todas as obras disponibilizadas, o equivalente a 23,91% do total cadastrado (3.880 obras). Sua participação no quesito obras disponíveis para exibição assemelha-se à anterior, com 119 obras, o equivalente a 29,67% do total disponível para exibição (401 obras), ficando atrás somente do gênero ficção. Neste momento, chegou-se à confirmação

das vocações do Porta Curtas para fins pedagógicos, com a divulgação de dados referente ao acesso pedagógico e ao crescimento de cadastros de professores.

A observação descritiva seguinte abordou as formas de acesso às obras no Porta Curtas, inclusive para selecionar os documentários em meio ao acervo de obras cadastradas. Levantaram-se detalhadamente todas as formas de filtro disponíveis no site e descreveu-as na pesquisa, a fim de oferecer à comunidade científica subsídios para futuras pesquisas sobre o tema. Com esse levantamento, chegou-se à conclusão de que o Porta Curtas é destinado a usuários leigos, que muitas vezes desconhecem até mesmo o nome de um ator participante, informação que pode ser substituída apenas por um trecho do diálogo desenvolvido no filme, mas também se destina a um público especializado, que conhece informações técnicas, como a bitola do filme, informação irrelevante para o público em geral. Concluiu-se com esse levantamento, que o Porta Curtas possui um grande número de filtros de informações, e que o cadastramento de obras, por sua vez, é um processo cheio de detalhes e informações.

Em seguida, desenvolveu-se uma outra observação no site Porta Curtas, desta vez no acervo de documentários. Como existem 119 obras disponíveis para exibição, selecionou-se aleatoriamente 30 documentários e assistiu-se a todos, realizando uma seqüência de sinopses dessas obras e considerações referente aos problemas decorrentes da convergência da obra para a Internet. Do total analisado, apesar do trabalho não ter como objetivo análise estética, considerou-se que tais observações sobre a qualidade de áudio e de legendas nos créditos seria fundamental para fornecer a pesquisas futuras informações às limitações atuais do ambiente. Chegou-se à conclusão, com a observação, que 80% das obras apresenta boa qualidade de áudio, contra os problemas apresentados nos outros 20%. Apesar de o índice superior ter sido o de boa qualidade, conclui-se que a preocupação com a qualidade de áudio em obras audiovisuais deve ser reforçada para exibição na Internet. Com relação às legendas das obras, percebeu-se que 66,66% das obras apresenta boa qualidade de legenda, o que não ocorre com os 33,34% restantes. A legenda ilegível devido à obra ter

vido produzida para exibição no cinema e na televisão foi o problema mais comum na avaliação.

Ainda sobre o Porta Curtas, apresentou-se o resultado da pesquisa aplicada aos 20 alunos do curso de Produção e Transmissão de Cinema e Vídeo I, do programa de pós-graduação a distância da Universidade Interativa COC. O grupo, formado quase que em sua totalidade por profissionais não-ligados do segmento de produção audiovisual, avaliou o Porta Curtas de forma semelhante aos elogios apresentados pelo site em relatórios específicos (anexos à pesquisa). Percebeu-se, porém, que 55% dos entrevistados considera as ferramentas de busca ineficazes por sua exagerada quantidade de filtros. Isso, de fato, pode ocorrer, pois determinados filtros disponíveis são direcionados apenas a um pequeno grupo, o que pode vir a confundir o usuário comum.

Através da pesquisa, concluiu-se que o documentário pode ser exibido na Internet, apesar das limitações tecnológicas existentes atualmente. Tais limitações, porém, devem ser solucionadas num curto espaço de tempo, assim como diversos outros problemas de cunho tecnológico (LUCA, 2004). Percebe-se, também, que a exibição de obras no monitor de computador pode não ser desgastante quando se trata de curtas. Nestes casos, o tempo de permanência em frente ao monitor passa a se dividir em curtos espaços de tempo. As estatísticas apresentadas nos relatórios do Porta Curtas apresentam o tempo médio de 18,36 minutos de permanência no site para cada usuário, o que determina a exibição de uma ou duas obras numa seqüência única. Talvez seja esse o tempo médio que um usuário suporta para assistir a uma obra audiovisual no computador. Porém, com a criação de obras audiovisuais interativas, esse período de permanência pode aumentar, pois será atendida uma exigência cada vez maior entre os usuários, que se refere à interatividade. Deve-se, ainda, observar que os dados apresentados referem-se a levantamentos amplos, em que não se conhece o perfil do usuário, e que uma nova geração aproxima-se dos acessos ao Porta Curtas: a geração participativa.

Contudo, a tendência da comunicação é a convergência de ambientes e a Internet não se limita a computadores conectados, mas também a aparelhos multimidiáticos que podem oferecer num só espaço

diversas ferramentas, dentre elas a da navegação. Com isso, a exibição dos documentários disponíveis no site Porta Curtas poderão num curto espaço de tempo, estar ao alcance dos usuários do futuro Sistema Brasileiro de Televisão Digital através do controle remoto de uma televisão com conversor, ao menos. Com isso, a qualidade de áudio e a limitação de legenda passarão a inexistir.

Sobre cinema interativo e produção de documentários por dispositivos móveis, estamos prestes a viver essa realidade. Já é possível produzir conteúdos totalmente a partir de telefones celulares, e com excelente qualidade. O mesmo vale para documentários interativos, que adotam como filosofia de linguagem as estruturas hipertextuais mescladas com conceitos de montagem audiovisual. Com isso, oferecem à sociedade ambientes digitalmente expandidos (Renó, 2011).

A principal conclusão que se percebe, ao concluir esta obra, é que o documentário não será mais o mesmo com a chegada das tecnologias digitais e dos dispositivos móveis. O que antes se limitava às poucas salas de cinema que abriam espaço para o gênero documentário agora passa a ser uma distribuição *on demand* e a possibilidade autêntica de se adotar conteúdos documentais como apoio aos processos educacionais. São novas narrativas, novas telas e novas técnicas de produção. Sem dúvida, podemos considerar um renascimento do documentário.

Referências

- Aarseth, Espen (1997): *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore (EUA): The John Hopkins University Press.
- Aumont, Jacques (2004): *O olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif.
- Augé, Marc (2007): *Por una antropología de la movilidad*. Madri: Gedisa.
- (1998): *A guerra dos sonhos*. Campinas, SP: Papirus.
- Bauman, Zygmunt (2001): *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar Editores.
- Bedoya, Ricardo; Frias, Isaac Leon (2003): *Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial.
- Bernardet, Jean-Claude. “33” traz novos horizontes aos documentários. *Folha Online*. São Paulo, mar.2004. Seção Ilustrada. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42369.shtml>
. Acessado em: 23/09/2011.
- (2003): *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bogdanovich, Peter (2000): *Afinal, quem faz os filmes?* São Paulo: Companhia das Letras.
- Briggs, Asa; Burke, Peter (2004): *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. São Paulo: Jorge Zahar Editora.
- Castells, Manuel (1999): *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra.
- Carvalho, Maria Cecília M. de (1988): *Construindo o saber: técnicas de metodologia científica*. Campinas: Papirus.

- Cavalcanti, Alberto. Filme documentário. In Marques de Melo, José (org) (1972): *Jornalismo audiovisual: técnica do documentário*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes [Departamento de Jornalismo e Editoração].
- Colle, Raymond. Cómo construir hipernovelas. *Revista Latina de Comunicación Social*, 63. Disponível em: http://www.ull.es/publicaciones/latina/200801_Colle.htm Acesso do em 22/01/2011.
- Deusdado, Sérgio A. D. Um modelo para streaming de vídeo escalável usando multicast IP SSM com QoS adaptativa. Disponível em: <http://wiki.di.uminho.pt/wiki/pub/Doutoramentos/SDDI2004/SergioDeusdado-SimposioDoutoraldoDIjan2005.pdf>. Acessado em 22/05/2010.
- Escorel, Eduardo (2005): *A direção do olhar* In Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Gervaiseau, Henri. P. A. (2000): *O abrigo do tempo*. Tese de Doutorado em comunicação – ECO – UFRJ.
- Gil, Antonio Carlos (1999): *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas.
- Gillmor, Dan (2005): *Nós, os media*. Lisboa: Editorial Presença.
- Godard, Jean-Luc (1985) : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Édition de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- Gosciola, Vicente (2003): *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Jenkins, Henry (2009): *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Jones, Kim. Our digital journey. In V Bienal Ibero americana de Comunicação, 2005, Estado de México. Anais eletrônicos. 1 CD.

- Landow, George (2009): Hipertexto 3.0. Madrid: Paidós Ibérica.
- Leite, Sidney Ferreira (2005): Cinema brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Leone, Eduardo (2005): Reflexões sobre a montagem cinematográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ; Mourão, Maria Dora Genis (1987): Cinema e montagem. São Paulo: Editora Ática.
- Lévy, Pierre (1999): Cibercultura. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34.
- Luca, Luiz Gonzaga Assis de (2004): Cinema digital: um novo cinema? São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Fundação Padre Anchieta.
- Lunenfeld, Peter (2005): Os mitos do cinema interativo. en Leão, Lúcia (org.). O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC.
- Manovich, Lev (2005): El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital. Buenos Aires: Paidós.
- McLuhan, Eric Marshall. The renaissance around us, In V Bienal Ibero americana de Comunicação, 2005, Estado de México. Anais eletrônicos. 1 CD-ROM.
- (2005): Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media). 18ª ed. São Paulo: Cultrix.
- McLuhan, Stephanie (org.) (2005): McLuhan por McLuhan. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Miles, Adrian. Paradigmas cinemáticos para o hipertexto. en Leão, Lúcia (org.) (2005): O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC.

- Morais, Regis de (1988): *Filosofia da ciência e da tecnologia*. Campinas: Papyrus.
- Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs) (2005): *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Negroponete, Nicholas (1995): *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nichols, Bill (2005): *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus.
- Odin, Roger (1984): *Film documentaire, lecture documentarissante : cinemas et réalités*. CIEREC Paris; Université de Saint-Étienne.
- Perillo, Alexandre. *O melhor amigo do homem moderno*. Superinteressante, março de 2005, p.14.
- Picos, Ma. Tereza Villariño; González, Anxo Abuín (2006): *Teoría del hipertexto: la literatura en la era electrónica*. Madri: Arco Libros.
- Pudovkin, Vsevolod. *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)*. em Xavier, Ismail (org.) (1983): *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal.
- Renó, Denis (2011): *Cinema interativo e linguagens audiovisuais interativas: como produzir*. Tenerife: Editora ULL.
- YouTube, el mediador de la cultura popular en el ciberespacio. *Revista Latina de Comunicación Social*, 62. Disponível em: http://www.ull.es/publicaciones/latina/200717Denis_Reno.htm. Acessado em 22/01/2011
- Ciberdocumentarismo: tópicos para uma nova produção audiovisual. *Revista Ciências & Cognição*. Ano 03, v. 07, mar.2006. ISSN 1806-5821. Disponível em: <http://www.cienciasecognicao.org/>. Acessado em 29/11/2011
- Santaella, Lúcia (2004): *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus.

- Santos, Boaventura Souza (1999): *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez.
- Saliba, Maria Eneida Fachini (2003): *Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)*. São Paulo: Annablume.
- Shaw, Jeffrey. *O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme*. In Leão, Lúcia (org.) (2005): *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: SENAC.
- Siqueira, Ethevaldo (1987): *A sociedade inteligente*. São Paulo: Ed. Bandeirantes.
- Souza, Hélio Augusto Godoy de (2001): *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume.
- Squirra, Sebastião Carlos de Moraes. *A convergência tecnológica*. *Revista Famecos: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social*. Porto Alegre: PUCRS, vol. 27, p. 79-85, 2005.
- (1988): *Jornalismo Online*. São Paulo: Edusp.
- Straubhaar, Joseph; LaRose, Robert (2004): *Comunicação, mídia e tecnologia*. São Paulo: Thomson.
- Thompson, John (2004): *A Mídia e a modernidade: uma história social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 6ª ed.
- Vilches, Lorenzo (2003): *A migração digital*. São Paulo: Loyola.
- Wiener, Norbert (1956): *Cibernética e sociedade – o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Ed. Cultrix, Ed. original.
- Wolton, Dominique (2003): *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*. Porto Alegre: Sulina.
- Xavier, Ismail (2005): *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 3ª ed.
- (1983): *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal.

Sobre o autor

Denis Porto Renó é jornalista e documentarista, com experiência em televisão e internet. É diretor de diversos documentários reconhecidos, entre eles *Tradições paulistas, cadê?*, premiado na 18ª Mostra do Audiovisual Paulista (Brasil), no Festival Viaxes na Lusofonia (Espanha) e no Festival Golosina Visual (México), e *O quinto homem da AMAN*, prêmio exibição especial no Festival Internacional de Documentário Independente (Espanha). Como jornalista, atuou em telejornalismo e em jornalismo digital. No campo da investigação, desenvolveu mestrado e doutorado sobre Documentário e Novas Tecnologias Digitais no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (Brasil), e investigação pós-doutoral sobre Jornalismo transmídia pelo departamento Periodismo II da Universidade Complutense de Madri (Espanha).

Atualmente, desenvolve investigação pós-doutoral sobre *Touch* Hiperjornalismo pelo departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro (Portugal). Seus temas de investigação são Jornalismo, Narrativas Audiovisuais, Narrativa Transmídia e Jornalismo Cidadão. Apresentou conferências e publicou artigos e capítulos de livros publicados em revistas científicas de Brasil, Espanha, Portugal, México, Peru, Argentina, Equador, Colômbia, Cuba e Paraguai. É autor dos livros *Periodismo Transmedia: reflexiones y técnicas para el ciberperiodista desde los laboratorios de medios interactivos*, publicado pela Universidade Complutense de Madri, e *Cinema interativo e linguagens audiovisuais interativas: como produzir*, publicado pela Universidad La Laguna.

Como docente, é professor associado de carreira do Programa de Jornalismo e Opinião Pública da Escola de Ciências Humanas da

Universidade do Rosário (Colômbia), onde também é responsável pela coordenação do Grupo de Investigação Estudos sobre Identidade. Também é professor visitante da Universidade Complutense de Madrid (Espanha), da Universidade de Aveiro (Portugal) e da Universidade autônoma de Tamaulipas (México). Atua como membro do comitê científico de diversas revistas científicas internacionais. É membro-fundador da Red Transmediaticos, especializada em estudos sobre Narrativas Transmídia, e da Red INAV – Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales. Participa da RAIC – Red Acadêmica de Investigadores em Comunicação e da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

Colección Cuadernos Artesanos de Latina

Últimos libros publicados

- [] **18º** - *Conocer y pensar a Marshal McLuhan*
Octavio Islas y Claudia Benassini / Introducción de Amaia Arribas
| ISBN – 13: 978-84-939795-2-2
| Precio social: 5 €

- [] **19º** - *Periodismo es preguntar*
José Manuel de Pablos | ISBN – 13: 978-84-939795-3-9
| Precio social: 6,75 €

- [] **20º** - *Estudios sobre arte y comunicación social*
José Luis Crespo Fajardo (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-4-6
| Precio social: 6,75 €

- [] **21º** - *El fotógrafo en el cine. Re[presentaciones]*
Nekane Parejo Jiménez | ISBN – 13: 978-84-939795-5-3 | Precio social: 5,65 €

- [] **22º** - *Elegir dónde publicar. Transferencia de la investigación en el área de Comunicación*
Francisco Javier Herrero (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-6-0
| Precio social: 5,75 € / Precio librería: 7,50 €

- [] **23º** - *Los procesos de “financiarización” en los grupos de comunicación españoles y el caso Prisa-Liberty*
José Vicente García Santamaría (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-7-7
| Precio social: 5,75 € / Precio librería: 7,50 €

Distribuye: F. Drago. Andocopias S.L. c/ La Hornera, 41.
La Laguna. Tenerife - Teléfono: 922 250 554 |
fotocopiasdrago@telefonica.net