Documentário e contemporaneidade: uma reflexão sobre vídeos produzidos por telefones celulares

Documentary and contemporaneity: a reflection about videos produced by mobile phones

Ana Paula Oliveira

Pós-doutoranda e investigadora do grupo de pesquisa Telejornalismo e linguagens do programa de mestrado em Comunicação no Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Filosofia pela Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo. Jornalista formada pela Faculdade Cásper Líbero, SP. Pesquisadora do Research Group Aesthetics Politics and Art do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, Portugal. oliveira.or.anapaula@gmail.com

Recebido em 31 de outubro de 2013. Aprovado em 23 de março de 2014

Resumo

O objetivo desta comunicação é fazer uma reflexão a respeito da linguagem do *documentário* em novos meios a partir da análise de vídeos produzidos por celulares. Dessa maneira, torna-se necessário, pensar em um instrumental analítico para compreender o documentário. Uma possibilidade é entendê-lo a partir do conceito de voz, compreendida muito além do estilo, proposto por Bill Nichols. Pretende-se, assim, refletir sobre a linguagem do documentário em um meio de comunicação móvel e evidenciar o diálogo entre a linguagem do documentário e as novas tecnologias da comunicação.

Palavras-chave: documentário, celulares, novas tecnologias.

Abstract

The aim of this article was to discuss the language of the documentary in the new media based on the analysis of videos produced by mobile phone. A fundamental question guided this paper: thinking *documentary filmmaking* from Bill Nichol's "voice" problematic. Therefore, it is intended to highlight the dialogue between the language of a documentary and the new communication technologies.

Keywords: documentary, mobile phone, new technologies.

3_[Dos3].indd 35 06/11/14 16:20

Introdução

Com o intuito de fazer uma reflexão a respeito da linguagem do *documentário* em novos meios a partir da análise de *vídeos de não ficção* produzidos por celulares, torna-se necessário, em um primeiro momento, realizar uma discussão teórica que permita pensar o conceito de *documentário*. Atualmente, a análise e a reflexão sobre o *documentário* apresentam-o como um gênero impropriamente definido. No artigo "O que é Documentário?" (2000), Ramos descreve-o como um gênero marginal "vítima da discriminação ideológica, que favorecia a ficção" (RAMOS, 2000), pois lida diretamente com a interpretação e a reconstituição de um fato que teve a intensidade de presente no passado, na medida em que estabelece asserções sobre o mundo histórico. Ao buscar o que determina uma "nova fenomenologia da imagem documentária", salienta a impossibilidade de estabelecer conceitos, categorias e campos definidos por causa da sobreposição de fronteiras existente na contemporaneidade entre a realidade e a ficção.

Dessa maneira, reflete a respeito de alguns parâmetros para pensar o *campo não ficcional* através da compreensão das características que tornariam o *documentário* singular e, assim, o diferenciaria de outros gêneros: "Seria o documentário um gênero como outros, ou teria o documentário características imagéticas (e sonoras) estruturais que o singularizam deste outro vasto continente da representação com imagens-câmera que é a ficção narrativa?" (RAMOS, 2000, p. 192). Ao pensar em um instrumental analítico para compreender o documentário muito além dos lugares-comuns apresentados em várias discussões contemporâneas sobre o tema, uma possibilidade é entendê-lo a partir do conceito de voz proposto por Bill Nichols. A *voz* está diretamente relacionada ao modo que o filme fala do mundo que nos cerca e como faz isso através de todos os meios disponíveis (seleção e combinação de sons e imagens) para o realizador. "Quando um documentário defende uma causa ou apresenta um argumento, voz é como o faz" (NICHOLS, 2001, p. 116). Ao permitir que o ponto de vista social do realizador seja transmitido no ato da criação fílmica, esta *voz* torna visível o modo pelo qual relaciona-se com o mundo e, assim, pode ser compreendida muito além do estilo, uma vez que evidencia uma responsabilidade ética e política do realizador frente ao mundo. Pretende-se, a partir desse movimento de pensamento, compreender a linguagem do documentário em um meio de comunicação móvel que passa por novas configurações e evolução constante e, assim, evidenciar o diálogo entre a linguagem do documentário e as novas tecnologias da comunicação.

3_[Dos3].indd 36 06/11/14 16:20

Em busca de uma definição

No artigo "*First principles of documentary*" (1966), John Grierson considera a palavra *documentário* inadequada, pois nas primeiras vezes que essa noção foi utilizada na história do cinema, referia-se aos *travelogues* franceses que tinham por objetivo narrar viagens exóticas. Porém, Grierson salienta que, depois dessa experiência dos *travelogues*, o documentário passou para filmes dramáticos. Um traço distintivo essencial desse gênero diz respeito ao "material natural" com que é feito em oposição ao material de estúdio captado pelos filmes de Hollywood, pois "sempre que a câmera rodava no próprio terreno (…), era fato suficiente para o filme ser considerado um documentário" (1966, p. 145). O autor sublinha que os três primeiros princípios do documentário são:

> (1) Acreditamos que a capacidade que o cinema tem de se mover, observar e selecionar a partir da própria vida pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram amplamente esta possibilidade de abrir o ecrã ao mundo real. Fotografam histórias representadas em cenários artificiais. O documentário irá fotografar a cena viva e a história viva. (2) Acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação pelo ecrã do mundo moderno. Eles dão ao cinema uma reserva maior de materiais. Dão-lhe poder sobre mais de um milhão de imagens. Dão-lhe o poder de interpretar acontecimentos mais complexos e surpreendentes do mundo real do que o estúdio é capaz de conjeturar ou o técnico do estúdio consegue recriar. (3) Por isso, acreditamos que os materiais e as histórias extraídas em estado bruto podem ser melhores (mais reais, num sentido fido mund) do que o material representado. O gesto espontâneo no ecrã tem um valor especial (GRIERSON, 1966, p. 146).

Com o advento da tecnologia, esses princípios são questionados, pois, com a diminuição do tamanho dos equipamentos, é possível filmar em diferentes espaços, inclusive em estúdio. O autor destaca que uma das principais características do documentário é usar um "assunto vivo" que permite a realização de um trabalho criativo. Daí a definição clássica do *cinema documentário* como "o tratamento criativo da realidade". Problematizar o documentário a partir dessa definição implica entender o modo pelo qual o autor define a realidade. De acordo com ele, o ponto de partida e o de chegada do documentarista é a própria realidade, pois o realizador pode pronunciar-se sobre ela, comentar, explicar e transformar os modos como se relaciona com ela.

A questão da realidade é analisada por Bill Nichols a partir da relação com a noção de *representação* em sua obra *Representing reality:* issues and concepts in documentary

3_[Dos3].indd 37 06/11/14 16:20

(1991). O documentário como uma representação da realidade é o fio condutor de toda a obra deste autor.[1] Para Nichols,

> documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a "realidade"; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas (2005, p. 48).

Como sublinha Bill Nichols, a definição de documentário é sempre comparativa em relação a outros gêneros cinematográficos, o que permite defini-lo pelo contraste com os filmes de vanguarda ou experimentais e os filmes de ficção. O autor ressalta que o *documentário* compartilha muitas características com o cinema de ficção, mas existem importantes diferenças entre eles. Entre essas características tem-se a possibilidade do *documentário* ser entendido como uma ficção com tramas, personagens, situações e sucessos como qualquer outra, pois apresenta carências e dilemas na introdução, constrói tensões e conflitos cada vez maiores e de crescente dramaticidade e acaba com uma resolução e um fechamento. Contudo, salienta como diferença fundamental o acesso que o documentário tem a uma construção histórica comum, uma vez que permite o acesso ao mundo de uma maneira direta e imediata e, assim, dirige-nos ao mundo, mas também continua a ser texto, pois partilha todas as implicações do *status* construído, formal e ideologicamente modulado da ficção.[2] Pontua que os documentários não diferem das ficções na sua construção como textos, mas nas representações que fazem. Ao realizar esta distinção entre "o mundo imaginário da ficção" e o "mundo proposicional do documentário", enfatiza que a principal diferença está no fato de que o *documentário* aborda um mundo portador de proposições em que o acesso é permitido somente através da representação ou da exposição, ao contrário da ficção, em que essa entrada é realizada a partir da narração que constrói uma história.

1 Cf. NICHOLS, Bill. *Ideology and the image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981; *Representing reality:* issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991; *Introduction to Documentary.* Bloomington: Indiana University Press, 2001; "The Voice of Documentary". *In:* ROSENTHAL, Alan (Org). *New challenges for documentary.* Berkeley: University of California, 2005.

2 "Documentary film has a kinship with those other nonfictional systems that together make up what we may call the discourses of sobriety. Science, economics, politics, foreign policy, education, religion, welfare – these systems assume they have instrumental power; they can and should alter the world itself, they can effect action and entail consequences. Their discourse has an air of sobriety since it is seldom receptive to 'make-believe' characters, events, or entire worlds (unless they serve as a pragmatically useful simulation of the 'real' one). Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. Through them, things are made to happen. They are the vehicles of domination and conscience, power and knowledge, desire and will. Documentary, despite its kinship, has never been accepted as a full equal" (NICHOLS, 1991, p. 4).

3_[Dos3].indd 38 06/11/14 16:20

> Entramos num mundo de ficção através da narração, esse processo que faz com que uma narrativa se solte no tempo, permitindo-nos construir a história proposta. No documentário entramos no mundo através da entidade da representação ou exposição, esse processo que um documentário aborda algum aspecto do mundo, permitindo-nos reconstruir a argumentação que propõe (NICHOLS, 1991, p. 156).

Com o intuito de dar ao texto uma angulação ou história, tanto o documentário quanto a ficção utilizam provas materiais para construir a coerência textual e, assim, marcam uma diferença, uma vez que o *documentário* faz constantes referências ao mundo, ao contrário do cinema de ficção que estabelece uma relação metafórica com o mundo.

Em *Representing reality* (1991), Bill Nichols propõe uma teoria do *documentário* que seja mais do que um método crítico e tenha a capacidade de abarcar a estrutura, os elementos e a variedade das práticas cinematográficas documentais. Destaca que o *documentári*o não apenas reproduz a realidade, pois não é uma simples réplica ou cópia de algo já existente, mas *representa* o mundo em que vivemos e não aquele em que imaginamos viver. Nichols sublinha a importância de lembrar alguns dos múltiplos significados da palavra "representar", uma vez que todos eles se aplicam ao seu pensamento sobre o documentário. Salienta o sentido de similaridade, modelo e *representação* em si como o mais utilizado, mas também destaca o uso da *representação* em um sentido político quando se refere à representação de um determinado grupo por uma autoridade. Baseia-se na seguinte definição do Oxford English Dictionary: "a ação de expor um feito, etc., perante outro através do discurso; uma declaração ou narração que transmite uma ideia ou impressão concreta sobre uma questão com o objetivo de influir na ação ou na opinião" (NICHOLS, 1991, p. 111). O autor salienta que a representação é equivalente a defender uma postura de modo convincente e está mais relacionada com a retórica, a persuasão e a argumentação do que com a similaridade.

> Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo (…). Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros (…). Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que o advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas (NICHOLS, 1991, pp. 28-30).

Ao considerar que a *representação* é essencial para o documentário, salienta que o cineasta ao invés *do* mundo apresenta *um* mundo ou uma visão do mundo que

3_[Dos3].indd 39 06/11/14 16:20

permite acessá-lo a partir da interpretação e fazer crer que aquilo que mostra é o seu testemunho do que o mundo é, tornando-se possível, assim, orientar a ação do público sobre ele. Sob esta perspectiva, o objetivo do *documentário* é persuadir, convencer e oferecer um determinado ponto de vista do mundo real. Define o *documentário* como um veículo de expressão, uma construção, um produto de sistemas significantes, uma forma de implicação com o mundo a partir de uma visão particular que expressa diferentes perspectivas ou pontos de vista enraizados em uma capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade, o que possibilita a esse gênero ter uma *voz* própria.

Para Nichols, "a sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme" (1991, p. 64), uma vez que os espectadores de documentários tomam como certo que as imagens e sons a que assistem têm sua origem no mundo histórico em que vivem.

Definir o *documentário*, a partir do ponto de vista do realizador, implica compreender o controle centralizado em um único ponto de onde tudo se vê. Esse controle define, de um modo irônico, um elemento chave para a compreensão do documentário que diz respeito ao que o documentarista não pode controlar plenamente: a história. Nichols salienta que há uma "ética e política do encontro" marcadas, por um lado, por alguém que controla uma câmera de filmar e, por outro, por alguém que não a controla.

Nesse encontro, o realizador procura, de uma maneira peculiar, captar a atenção do público tanto para os modos e formas que os indivíduos têm para contarem suas histórias, como para as técnicas utilizadas ao selecionar e combinar falas e imagens que atribuem um sentido a sua narrativa. Torna-se necessário, então, discutir o *documentário* em termos discursivos e institucionais. Isso implica analisar a ética da reflexividade presente no discurso fílmico e as questões colocadas por essa ética: a impossibilidade de uma representação objetiva do real e o modo de representar um outro.

Para tal, propõe uma discussão a partir de um ponto de vista ético, político e estético, considerados pelo autor como "pedras estruturais" para pensar o *documentário*, o que implica em evidenciar o processo de representação, denominado pelo autor de **ética da reflexividade**. Nesse percurso, o "olhar da câmera" pode indicar as perspectivas ética, política e ideológica do realizador, pois mescla duas operações distintas: uma operação mecânica, caracterizada por um dispositivo que reproduz as imagens e registra o que entra em seu campo visual e uma operação humana que olha o mundo e revela não apenas este mundo, mas também a subjetividade e as preocupações de quem manipula a câmera. Esse olhar não apenas oferece um posicionamento ético, político e ideológico, mas também é um signo da superfície visível das

3_[Dos3].indd 40 06/11/14 16:20

coisas.[3] Essa "ética do olhar" proposta por Nichols salienta as consequências que as relações estabelecidas entre o realizador e o seu tema podem ter tanto para os indivíduos filmados quanto para o público, uma vez que o conhecimento dos espectadores é totalmente filtrado a partir da sensibilidade e do olhar do realizador.[4] Compreender o *documentário* a partir do ponto de vista do texto implica pensá-lo a partir de sua constituição em torno de uma lógica informativa que está relacionada a um "corpus de textos":

> Os textos são uma área da informação em que circulam diferenças e se deslizam significantes. E como ficções ou narrativas, os textos nos direcionam até mundos, convidando-nos a habitar de forma imaginária domínios misteriosamente similares ao nosso, em ocasiões radicalmente distintas, mas que em nenhum caso são o mundo que habitamos fisicamente (NICHOLS, 1991, p. 152).

Com o intuito de compreender os conflitos e tensões existentes entre o texto e o mundo que dá forma ao contexto e permite que seja apreendido, Nichols salienta duas questões: a *voz do documentário* e os *modos de representação*.

A *voz* do documentário e os modos de representação

A *voz*, entendida muito além de um mero registro verbal e sonoro, dirige-se a um modo especial de expressar uma perspectiva ou argumento, uma "lógica informativa" responsável por organizar o filme. Entendida a partir de uma "visão singular do mundo" do cineasta – encontrada na maneira pela qual representa um ponto de vista a respeito do mundo histórico – essa assinatura ou impressão digital atesta a marca

3 "To speak of the camera's gaze is, in that one phrase, to mingle two distinct operations: the literal, mechanical operation of a device to reproduce images and the metaphorical, human process of gazing upon the world. As a machine the camera produces an indexical record of what falls within its visual field. As an anthropomorphic extension of the human sensorium the camera reveals not only the world but it's operator's preoccupations, subjectivity, and values. The photographic (and aural) record provides an imprint of its user's ethical, political, and ideological stance as well as an imprint of the visible surface of things" (NICHOLS,1991, p. 79).

4 "As a final move in this discussion of axiographic space, it is important to place the ethical more squarely in relation to the political and ideological. I hold ethics in alignment with politics (and ideology) since the terms signify the same problematic within different conceptual frames. Ethical conduct can, on another level, be considered politically motivated, and vice-versa; both ethics and politics can be seen as instances of ideological discourse aimed at the constitution of the appropriate forms of subjectivity for a given mode of social organization. There is clearly a politics to ethics as there is an ethics to politics: both are ideological discourses not simply in the sense that they seek to affect individual conduct by means of rhetoric, but in the more basic sense that they establish and maintain a specific 'ensemble of social relations' that form the tissue and texture of a given cultural economy" (NICHOLS, 1991, p. 102).

3_[Dos3].indd 41 06/11/14 16:20

do gesto peculiar a este realizador, o que possibilita a cada documentário ter uma *voz* distinta. Nichols aponta a *técnica*, a *retórica* e o *estilo* como dimensões complexas e potencialmente contraditórias da representação documental. São elas que irão compor a *voz* do documentário:

> A técnica, o estilo e a retórica compõem a voz do documentário: são um meio através do qual uma argumentação se representa a si mesma perante nós (em contraste com os meios através dos quais se faz uma história na ficção). A voz do documentário expressa uma representação do mundo, uma perspectiva e um comentário sobre o mundo. A argumentação apresentada através do estilo e da retórica, a perspectiva e o comentário, por sua vez, ocupam uma posição dentro do contorno da ideologia. É uma proposição sobre como é o mundo – o que existe dentro dele, qual é nossa relação com estas coisas, que alternativas podem haver – que pedem nosso consentimento. "Isto é assim, verdade"? A função da retórica consiste em levar-nos até uma resposta. "Sim, é", tacitamente – em cujo caso se implantam uma série de suposições e uma imagem do mundo, que estão disponíveis para nossa orientação no futuro – ou abertamente – em cujo caso nossos próprios propósitos e crenças conscientes se alinham com os que nos propõe (NICHOLS, 1991, p. 140).

A *voz* está associada a questões de estilo ligadas ao modo como o realizador se envolve com o assunto tratado e traduz a sua perspectiva do mundo histórico visualmente e representa pontos de vista de instituições, grupos ou indivíduos. A partir de então, existem escolhas que não ficam restritas somente ao conteúdo dos depoimentos, nem somente à linguagem verbal e envolvem o processo de representação, a elaboração de argumentos e a criação de estratégias persuasivas que têm o intuito de fazer que as opiniões expressas sejam aceitas. Todos os elementos que irão compor a organização lógica do filme fazem parte desse processo: os sons, as imagens, os tempos destinados para cada plano e os *modos de representação*.

Para Bill Nichols, os *modos de representação* permitem compreender, juntamente com a *voz*, a maneira como o *documentário* é apreendido. De acordo com o autor, os realizadores são atraídos pelos modos de representação do documentário ao buscarem um envolvimento do público com as questões relacionadas diretamente ao mundo histórico. Nesse percurso, há uma ênfase na forma peculiar e original como vêem o mundo a partir do filtro da percepção individual do realizador que pode dar destaque tanto a sua fidelidade de representação quanto a sua autenticidade.

Os *modos de representação* apresentam características diferenciadas a partir da postura metodológica diante da realidade abordada, não são puros e cada um deles corresponde a uma maneira peculiar de representar o mundo: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático:

3_[Dos3].indd 42 06/11/14 16:20

Esses seis modos estabelecem uma moldura maleável de filiação dentro da qual os indivíduos podem trabalhar; determinam convenções que um certo filme pode adotar; e suprem certas expectativas que os espectadores creem que serão preenchidas. Cada modo possui exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos (NICHOLS, 2001, pp. 99-100).

Ao pensar esses diferentes *modos de representação* como transmissores de "uma nova perspectiva sobre a realidade", Nichols salienta que estão baseados em convenções, práticas institucionais e formações discursivas que servem, em parte, como um modelo heurístico. Por um lado, os filmes expositivos e de observação tendem a representar a realidade tal como ela é. Para tal, utilizam a mínima intervenção do cineasta, a ocultação de todas as marcas do processo de produção e uma postura em que a câmera apenas observa e registra fatos como se não estivesse ali. O realizador, dessa forma, passa a ser um observador discreto que não utiliza recursos de dramatização e encenação e procura evitar todos os indícios de sua presença. Por outro lado, os filmes interativos, reflexivos, poéticos e performáticos tendem a evidenciar as marcas do gesto de produção fílmica, pois ao tornar visível a presença da câmera, certificam sua presença no mundo histórico. No entanto, se a maior parte da produção documental utiliza modos de representação que realizam uma discussão sobre o mundo histórico, há uma modalidade que enfoca a questão de *como* falamos sobre esse mundo: o modo reflexivo. "O lema segundo o qual um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo do documentário questiona" (NICHOLS, 2001, p. 163).

Vídeos produzidos por celulares

Ao afirmar que "a voz é uma questão de como a lógica, argumento ou ponto de vista de um filme nos convence" (NICHOLS, 2001, p. 43), ressalta a importância de compreender o processo de construção do discurso e do significado de cada visão de mundo particular considerando-se, no filme, alguns aspectos: os gestos e os comportamentos das pessoas filmadas, a maneira como as personagens interagem com os realizadores do filme e o modo utilizado pelo realizador para conduzir a narrativa. A partir desse contexto, para refletir sobre os documentários produzidos por telefones celulares torna-se fundamental compreender de que modo as inovações tecnológicas tiveram importância no processo de criação, na estética e na linguagem.

Em seu ensaio intitulado "Colapso das fronteiras: algumas considerações sobre o filme documentário e suas relações com os suportes interativos da comunicação", Marcius Freire faz uma abordagem sobre a questão das inovações tecnológicas que

3_[Dos3].indd 43 06/11/14 16:20

tiveram importância na estética, na linguagem e no processo de criação do documentário a partir de dois momentos. O primeiro deles diz respeito à importância do aparecimento das câmeras portáteis acopladas a um gravador no início dos anos 1960 e o modo como esta descoberta mudou a linguagem do filme documentário. A partir de então, foi possível obter o som sincronizado com as imagens e possibilitar aos sujeitos filmados que expressassem livremente seus gestos diante da câmera, o que implicava em poder ouvi-los diretamente. Essa nova postura estabelece um novo diálogo, ou, nas palavras do autor, um "verdadeiro diálogo" (FREIRE, 1998, p. 4). O outro momento refere-se aos anos 1970 com o surgimento de novas possibilidades para pensar o documentário com o suporte magnético que permitia tanto que as imagens fossem registradas de modo mais autônomo e contínuo quanto a realização de uma projeção imediata após a gravação, o que mudou completamente a relação entre o realizador e as pessoas filmadas. De acordo com Marcius Freire:

> As facilidades trazidas pelo suporte magnético, notadamente seu menor custo e, consequentemente, maior facilidade de acesso aos equipamentos de produção, não só aumentaram o número de realizadores como autorizaram também o exercício de uma maior liberdade criativa por parte dos cineastas, agora também "videastas". No que diz respeito ao documentário, vimos acentuar-se uma tendência ao experimentalismo que o próprio cinema já vinha apresentando. Ou seja, a consciência de que diante da banalização das imagens em que vive a sociedade contemporânea já não basta tentar "reproduzir" ou, como queria Leroi-Gourhan, "devolver com exatidão" a realidade observada encontra, nesses instrumentos, novas possibilidades de expressão. O documentarista passa então a assumir plenamente que aquele "pedaço de vida" que está mostrando na tela é a sua interpretação dos fatos observados, e não os próprios fatos. Um outro tipo de documentário adquire forças e aparece como alternativa às fórmulas já consagradas, mas cuja eficácia é atualmente questionada (FREIRE, 1998, p. 4).

Liberdade criativa. Tendência ao experimentalismo. Novas possibilidades de expressão que os instrumentos de captação das imagens proporcionam. Embora o autor utilize esses termos para fazer referência ao surgimento do suporte magnético nos anos 1970, é possível pensar essas questões a partir da utilização de telefones móveis e a possibilidade do registro de imagens do cotidiano por qualquer pessoa que tenha um aparelho com uma câmera embutida.

Essas produções podem ser visualizadas nos diferentes festivais existentes pelo mundo. No Brasil, o festival anual de "micrometragens" Cel.U.Cine, que começou no ano de 2008, tem por objetivo descobrir novos realizadores a partir da produção, difusão e segmentação de conteúdos audiovisuais voltados para celulares. Os filmes apresentados

3_[Dos3].indd 44 06/11/14 16:20

neste festival podem ser de qualquer gênero e produzidos por profissionais ou amadores. Criados a partir de um tema proposto, devem ter a duração de 30 segundos a 3 minutos. De acordo com Marco Altberg, diretor geral do Cel.U. Cine, "o Cel. U. Cine representa uma ferramenta… um esforço de buscar formatos, um esforço de buscar talentos, criatividade para este futuro".[5] Contudo, esse festival exige que os filmes sejam criados para celulares a partir do uso de tecnologias digitais em constante transformação, o que implica não somente no uso de telefones móveis para a captação das imagens, mas também de câmeras digitais e de mini-DV.

Ao contrário do Cel.U.Cine, o *France Mobile Film Festival* contempla apenas vídeos produzidos por celulares com duração de até um minuto. Em nome da liberdade de expressão artística, não há a imposição de um tema. De acordo com Bruno Smadja, fundador do festival, as novas tecnologias, embora tragam algumas inovações em termos de linguagem por causa da facilidade de criar filmes com a utilização de um *smartphone*, não são fundamentais na hora de avaliar os filmes:

> A tecnologia é apenas um instrumento. Vamos dizer que agora eles têm nas mãos um instrumento que faz imagens mais elegantes, mais bonitas, estéticas, mas são sempre os autores das melhores histórias que ganham no fim. O celular ajuda a criar um filme mais bonito, editar planos mais complicados de imagens em movimentos com resultados interessantes. Isso mudou. E isso dá mais liberdade para o realizador. (…) Há muitos filmes que foram realizados com iPhone mas, sinceramente, não prestamos muita atenção no telefone com o qual o filme foi feito. Para nós o mais importante é o próprio filme.[6]

No entanto, um dos principais eventos que reúne e discute filmes realizados por e para celulares é o *Hong Kong International Mobile Film Awards*. Os trabalhos, previamente premiados em seus países de origem, são provenientes das seguintes mostras internacionais: *interfilm Berlim/Going Underground* (Alemanha), *Portable Film Festiva*l (Austrália), *Vivo Arte.Mov* (Brasil), *Seoul International Extreme* (Coreia), *Movil Film Festival* (Espanha), *France Mobile Filme Festival* (França), *Golden Flower Awards* (China), *SHOOT IT* (Grécia) e *Morocco Mobile Film Festival* (Marrocos).

5 NOSSA História. Acesso em: 20-10-13. http://www.celucine.com.br/2011/index.php?option=com_content&view=article&id=254&Itemid=82

6 Festival exibe filmes feitos pelo celular. Acesso em: 20-10-13. http://www.portugues.rfi.fr/geral/20110211-festival-exibe-filmes-feitos-pelo-celular

3_[Dos3].indd 45 06/11/14 16:20

Julho

Premiado entre os dez finalistas e como o segundo melhor drama da edição de 2011 do *Hong Kong Film Festival Awards*, o filme *Julho* do brasileiro João Krefer é o resultado de sua primeira experiência com mídias móveis. Realizado com seu telefone de uso pessoal, um modelo da marca LG com qualidade de imagem de 3 megapixels, este vídeo, que tem pouco mais de um minuto de duração, mostra como a baixa resolução da câmera do celular não é um problema para a criação de vídeos com esta mídia. De acordo com o realizador:

> O *Julho* é fruto de um sentimento ambíguo que eu tenho por Curitiba, onde nasci e sempre vivi. Por uma série de motivos, não vejo a hora de sair daqui, mas também não posso negar que aqui eu estabeleci um lar, no sentido mais amplo do termo. Esse frio que impregna a cidade já se tornou uma questão estética pra mim, faz parte da minha identidade. Mesmo que muitas vezes por uma relação de antítese. Curitiba é uma cidade bipolar, não tem meio-termo. Trazendo isso para os filmes que eu quero fazer, isso chega ao ponto de eu começar a ver beleza na contemplação da inércia, na diluição do mundo palpável em detrimento de um mundo composto basicamente por luz em movimento. Isso tudo se reflete no *Julho*, com esse olhar em primeira pessoa, ao mesmo tempo conformado e ansioso por uma mudança. A própria maneira como o personagem olha pra cidade se situa entre dois polos: por um lado, é um dispositivo pra lá de manjado, já foram feitas incontáveis imagens a partir do olhar-o-mundo-pela-janela; por outro, há um detalhe importantíssimo pra mim, que é o fato de a chuva sobre a janela servir como um filtro entre o observador e o mundo. Eu até diria que o *Julho* não é um filme sobre o olhar pela janela, mas para a janela, com a cidade lá fora servindo apenas como pano de fundo pra tranquilidade mórbida do indivíduo. Isso pra mim é a síntese perfeita de Curitiba (FELIZI, 2011, p. 1).

Pensar no cineasta e nas escolhas que faz referentes aos sons, as imagens e as posturas a serem adotadas durante as filmagens, remete ao conceito de *voz* proposto por Bill Nichols. De acordo com o autor, o *documentári*o não é uma reprodução da realidade, mas sim sua representação. Por meio dele é possível revelar uma forma de engajamento com o mundo histórico a partir de uma visão particular que expressa diferentes perspectivas ou pontos de vista. Por esse motivo, esse gênero tem uma voz própria.

Não existe em *Julho* uma voz que se dirija ao receptor diretamente e guia o que e como ver. O realizador prefere utilizar o que Nichols chama de voz de perspectiva, pois, por meio dela, não é possível afirmar, mas apenas inferir qual o ponto de vista do realizador. Cabe ao público ter seu próprio ponto de vista. Dessa maneira, o que essa *voz* revela

3_[Dos3].indd 46 06/11/14 16:20

não é uma mera reprodução da realidade, mas sim uma forma específica de representação com uma perspectiva peculiar.

Ao representar um dia frio na cidade de Curitiba, João Krefer busca fazer uma leitura da cidade a partir dos seus traços menos óbvios e, assim, por meio de reflexos, movimentos e texturas revela sua relação afetiva e subjetiva com a cidade que habita. A partir desta informação, é possível afirmar que o modo de representação predominante em *Julho* é o modo poético uma vez que, de acordo com Nichols: "Os documentários poéticos retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes" (NICHOLS, 2001, p. 140). João Krefer fala sobre o seu processo de criação e de que modo registra tons, sentimentos e impressões:

> Eu evito trabalhar com roteiro. O que aconteceu foi uma grande coincidência. Em Agosto do ano passado, eu resolvi captar algumas imagens no que foi considerado o dia mais frio de Curitiba nos últimos 12 anos. Estava em casa filmando as janelas transpirando com a cidade ao fundo. Tudo instintivo e nem um pouco planejado (…). Depois de várias sequências, eu vou refletir sobre o material colhido e como posso aproveitá-lo. Normalmente, o filme "acontece" durante a montagem (AZEVEDO, 2011, p. 2).

Essa *voz*, no sentido abordado por Nichols, ganha força por meio das músicas. A trilha sonora do filme *Julho* é uma peça do compositor mineiro Harry Crowl que é diretor artístico da Orquestra Filarmônica da UFPR. De acordo com o realizador: "inicialmente eu escolhi essa faixa pela noção estética. Fui descobrir depois que o conteúdo da obra é inspirado na ideia da contemplação de uma estátua, que aprecia o horizonte sem nenhuma pressa" (AZEVEDO, 2011, p. 2).

Considerações finais

Ao pensar no celular como um meio de comunicação que passa por novas configurações, está em evolução constante e em que imagens podem ser captadas com facilidade, pensa-se nas potencialidades e experiências de linguagem que este meio proporciona. Os recursos próprios dos dispositivos móveis como internet, telefonia móvel sem fio, memória para armazenamento de vídeos produzidos no próprio telefone, localização geográfica via GPS e as contínuas atualizações realizadas pelos fabricantes de celulares com modelos de câmeras com resolução cada vez melhor facilitam a produção e divulgação dos vídeos.

Neste contexto, tem-se nos festivais localizados em diferentes partes do mundo e voltados para conteúdos produzidos por e para dispositivos móveis, não só um incentivo

3_[Dos3].indd 47 06/11/14 16:20

para realizadores novos e profissionais, uma vez que permite que experimentem uma nova linguagem ao criar vídeos a partir de celulares, mas também um forte aliado para difundir, divulgar e disponibilizar este tipo de produção criando, assim, um amplo alcance por parte do público.

Uma outra possibilidade de pensar a linguagem dos dispositivos móveis está nas diferenças decorrentes do próprio contexto de exibição. Enquanto no cinema, o público está em uma sala escura, completamente isolado do mundo e parado durante algumas horas diante de uma tela, ao assistir um filme no celular, que está diretamente ligado ao cotidiano imediato, na palma da sua mão, este público está em movimento contínuo, o que pede que este tipo de filme obedeça a determinadas características como curta duração e imagens com menos detalhes, mas que consigam passar uma ideia de forma sintetizada.

Embora sejam apontadas algumas desvantagens nos vídeos produzidos por celulares como o tamanho da tela, a dificuldade de visualização de detalhes e a baixa qualidade das imagens (embora este último não pareça ser um problema, pois pode ser usado de maneira criativa pelo realizador, criando um estilo próprio, por exemplo, o que João Krefer fez com as imagens do filme *Julho*), é possível entender o celular não apenas como um mero dispositivo utilitário da comunicação, mas sim como uma potencial ferramenta de criação artística em que imagens imediatas e instintivas ajustadas à mobilidade do cotidiano possibilitam a criação de novos formatos de documentário.

Referências

AZEVEDO, Guga. "Hong Kong encontra Curitiba em curta feito com celular". In: *A Gazeta do Povo.* Disponível em: http://www.gazetamaringa.com.br/online/conteudo.phtml?tl=1&id=1107564&tit=Hong-Kong-encontra-Curitiba-em-curta-feito-com-celular. Acesso em: 30 out. 2013.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido:* tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FELIZI, Natasha. Cinema Móvel -- Uma Entrevista Com João Krefer. Disponível em: http://thecreators-project.com/pt-br/blog/cinema-m%C3%B3vel-uma-entrevista-com-joão-krefer. Acesso em: 30 out. 2013.

FREIRE, Marcius. "Colapso das Fronteiras: algumas considerações sobre o filme documentário e suas relações com os suportes interactivos da comunicação". In: Goifman, Kiko. *Valetes em slow motion. A morte do tempo na prisão.* Imagens e Textos. CD-ROM Interativo, São Paulo: Paleo Produção, 1998.

NICHOLS, Bill. *Representing reality:* Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

3_[Dos3].indd 48 06/11/14 16:20

_____. *Introduction to Documentary.* Bloomington: Indiana University Press, 2001.

RAMOS, Fernão. "O que é documentário?" In: RAMOS, Fernão; CATANI, A. (Orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2000, pp. 192-207.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

3_[Dos3].indd 49 06/11/14 16:20