

Documentário animado: tecnologia e experimentação

Índia Mara Martins

Doutoranda em Design, Puc-Rio

indiamartins@gmail.com

Resumo: O objectivo deste texto é investigar a premissa que o documentário sempre utilizou novas tecnologias, em especial, as que apresentavam maior facilidade de acesso à realidade. Em geral, podemos observar em cada 30 anos uma viragem tecnológica. Estas mudanças trazem novas formas de acesso à realidade. Assim, este texto defende que o documentário animado, que é uma tendência dos nos 90 e 2000, ajuda a reforçar a ideia que o documentário é o campo da experimentação. Para tal, iremos resumir algumas mudanças tecnológicas que permitiram ao documentário desenvolver novas formas, estratégias e estilos.

Palavras-chave: Documentário, tecnologia, experimentação.

Resumen: El objetivo de este texto es investigar la premisa de que el documental siempre utilizó las nuevas tecnologías, especialmente las que presentan mayor facilidad de acceso a la realidad. En general, podemos observar la presencia de un cambio tecnológico cada treinta años. Cada uno de estos cambios ofrece nuevas formas de acceso a la realidad. Así, este texto sostiene que el documental de animación -tendencia de los años noventa y del dos mil-, ayuda a reforzar la idea de que el documental es el campo de la experimentación. Con este fin, se resumen algunos cambios tecnológicos que permitieron el documental a desarrollar nuevas formas, estrategias y estilos.

Palabras clave: Documental, tecnología, experimentación.

Abstract: The objective of this paper is to investigate the premise that documentary has always made use of new technologies, especially those that allowed greater access to reality. Generally speaking, we can observe every thirty years a technological turning point. These changes bring new forms of access to reality. Therefore, the paper argues that animated documentary, which is a 1990's and 2000's tendency, helps to assert the documentary as a field of experimentation. In order to do so, it resumes some technological changes that allowed the documentary to develop new forms, strategies and styles.

Keywords: Documentary, technology, experimentation.

Résumé: L'objectif de ce texte est d'enquêter sur la prémisse selon laquelle les documentaires ont toujours utilisé les nouvelles technologies, en particulier ceux qui permettent d'accéder facilement à la réalité. En général, on peut observer tous les 30 ans un changement technologique. Ces changements apportent de nouvelles formes d'appréhension de la réalité. Ainsi, ce texte avance que le documentaire d'animation, qui est une tendance des années 90 et 2000, contribue à renforcer l'idée que le documentaire est le domaine de l'expérimentation. À cette fin, nous allons récapituler certains des changements technologiques qui ont permis au documentaire de développer de nouvelles formes, de nouvelles stratégies et de nouveaux styles.

Mots-clés: documentaires, technologie, expérimentation.

Introdução

A Reflexão sobre a experimentação da tecnologia em diferentes épocas do cinema documentário é tarefa de imensas proporções. Entretanto, é preciso enfrentar o desafio dada a importância do tema. Em nosso caso, acreditamos que esta delimitação do campo é necessária para contextualizar o Documentário Animado 3D, que retoma antigos debates sobre “representação”, estratégias e estilos legitimados pelo cinema documentário.

A tecnologia na produção audiovisual é abordada na teoria do cinema por vários autores como Jean Louis Baudry (1970), Jean Louis Comolli (1975), David Bordwell (1997) e Salt Barry (1992), sem que possamos enumerar muitos teóricos que o façam em relação ao cinema documentário. Curiosamente, apesar de o documentário ser um cinema ancorado no dispositivo, que legitima as suas imagens como reprodução da realidade, as questões tecnológicas são pouco discutidas em sua teoria.

É justamente esta relação entre os meios de produção utilizados na realização do documentário – quer tenham esta denominação ou não – e os modos de “representação” e estilos resultantes da tecnologia de

cada época que pretendemos delinear brevemente. Mais precisamente os períodos do primeiro cinema, as vanguardas e a escola britânica – de 1900 a 1930, os anos de 1960, e os anos de 1990 (documentário 3D e novas mídias).

O primeiro cinema

As atualidades são consideradas as precursoras do cinema documentário e é no contexto de sua produção que observamos mudanças no estilo em relação ao padrão do período de 1895-1907, chamado por Gunning de *Cinema das Origens* (Gunning, 1994:1). Neste momento ainda não havia divisão entre ficção e documentário, mas já percebemos diferentes formas de utilização da tecnologia do cinematógrafo.

Os filmes do chamado primeiro cinema, de um modo geral, apresentavam uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma – são filmes de uma tomada única realizada com câmera frontal e planos gerais estáticos - quanto ao conteúdo, que imitava a estética do *vaudeville* com decapitações, aparições e desaparecimentos, etc (Gunning, 1994, 2). Por outro lado, as atualidades já apresentavam movimentos como *travellings* (realizados de trens, barcos), panorâmicas laterais e enquadramentos (diagonal, entradas e saídas de campo) que eram ignorados pelos demais filmes do período.

Além de viabilizar o registro de situações reais, a tecnologia do cinematógrafo também permitia projetá-las. O cinematógrafo era um aparelho reversível que funcionava ao mesmo tempo como câmera, copiadora e projetor. Leve e portátil, independente de corrente elétrica podia ser facilmente transportado. Louis Lumière e seus operadores viajaram pelo mundo registrando e projetando acontecimentos cotidianos e históricos.

Os operadores de Lumière também foram responsáveis pelos avanços dos tripês, que davam maior estabilidade aos movimentos da câmera. Normalmente as câmeras eram fixadas em um tripé para a realização das tomadas mais longas, em eventos sociais e cívicos, mas os primeiros movimentos da câmera foram realizados colocando a câmera em um veículo em movimento.

Também em 1897, R.W. Paul fez a primeira cabeça realmente pro-

jetada para encaixar a câmera em um tripé. O seu objetivo imediato era cobrir as procissões de passagem do Jubileu de Diamante da Rainha Vitória em uma tomada ininterrupta. Neste dispositivo a câmera é montada em uma linha central vertical que poderia ser girada 380°. por uma engrenagem com um punho fluído. Paul o colocou a venda para o público geral no ano seguinte, mas somente alguns cineastas europeus adquiriram este dispositivo. No geral foi mal aproveitado antes de 1900. As tomadas feitas com o suporte de Paul também foram catalogadas como 'panoramas' na primeira década do cinema (Barry, 1992, 32).

Embora catalogados sob o título geral de panoramas, alguns daqueles filmes foram feitos na frente de um motor de trem, numa estrada de ferro, e tecnicamente eram chamados de 'passeios fantasma' (*phantom rides*) (Barry, 1992, 32). Bons exemplos de "passeios fantasmas" são encontrados em *George Town Loop* (Colorado), de 1903, da American Mutoscope e da Biograph, e em *Moscow clad in snow*, de 1908, dos Irmãos Pathé.

A definição de atualidade é bastante complexa, pois esbarra justamente nas indefinições do primeiro cinema. Normalmente o termo atualidades é empregado como sinônimo de "documentário" do primeiro cinema, em oposição às "ficções" daquele período. Contudo, levantamentos históricos (Machado, 1997; Burch, 1999) mostram que já naquele momento a separação entre documentário e ficção era uma operação complexa. As atualidades registravam os eventos que ocorriam na sociedade da época e necessariamente não eram apenas registros realizados *in loco*. Em geral, registros de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições se misturavam e eram vistos de forma indistinta como uma maneira de se aproximar do mundo. Portanto, são chamadas de atualidades não apenas os registros reais, mas também as reconstituições que tinham como tema um assunto de repercussão na imprensa e não podiam ser filmados ao vivo.

Ao final da segunda fase do Cinema das Origens (1915-1907) já teremos os primeiros filmes com animação, que poderiam ser chamados de precursores do Documentário Animado, entre eles *Kineto War Map* (F.Percy Smith, 1914-16, UK) e *The Sinking of the Lusitânia* (Winsor McCay, 1918, US), que justamente tratam de reconstituições de fatos históricos.

The Sinking of the Lusitânia recria o naufrágio do navio Lusitânia

provocado pelo ataque de um submarino alemão durante a I Grande Guerra, que custou a vida a 1200 passageiros. O filme teve como propósito despertar sentimentos anti-germânicos nos norte-americanos e assim convencê-los a ajudar militarmente os Aliados. O filme demorou dois anos para ser feito e envolveu 25.000 desenhos. Nele a tragédia é mostrada de uma maneira sofisticada, com freqüentes mudanças de pontos de vista, acima e abaixo da linha de água, e uma montagem dramática muito eficaz. De acordo com historiadores, animação com tal complexidade e sutileza só voltou a ser vista nas primeiras longas metragens de Disney.

O documentário e as vanguardas da década de 20

Na década de 20 temos algumas mudanças significativas em relação ao dispositivo cinematográfico. Neste momento o cinematógrafo é substituído por câmeras mais leves (Akeley, 1919, usada por Flaherty em *Nanook*, 1922), mas que funcionam apenas para filmar. A projeção e a impressão agora acontecem em aparelhos diferentes. Em relação aos aspectos estéticos, já existe uma linguagem cinematográfica mais estruturada a partir da montagem paralela de Griffith e das experiências do primeiro cinema (2^o. período, de 1907-1915, na divisão de Gunning).

Neste contexto surgem alternativas à montagem feita em Hollywood (Construtivismo Russo e Vanguardas históricas), mas vários recursos do primeiro cinema ainda serão utilizados: íris, animação de objetos, truques de aparição e desaparecimento etc. As câmeras mais leves foram fundamentais para o documentário, da mesma forma que as novas propostas de montagem. Como não estava amarrado pelas convenções de continuidade temporais e espaciais, que governavam o filme de ficção centrado na personagem, particularmente na narrativa clássica de Hollywood (Nichols, 1995, 293), o filme de não ficção aproveitou as possibilidades criadoras viabilizadas pela colagem.

As obras realizadas neste período são comumente conhecidas como vanguarda, *avant-garde* em francês. O primeiro uso do termo vanguarda no cinema na década de 20 é dos realizadores e pensadores franceses (Louis Deluc, Riccioto Canuto, Germaine Dulac), que buscam

reconhecimento artístico e cultural para o cinema, tentando superar o estatuto de espetáculo popular¹, que era atribuído ao novo meio². Eles negavam a narração institucional cinematográfica e buscavam uma essência visual para os filmes. Segundo Palácio a diferenciação da vanguarda cinematográfica dos demais movimentos artísticos é atribuída a Paolo Bertetto. Palácio resume sua defesa: “a vanguarda cinematográfica se coloca como legitimação artística, como um esforço singular de dar ao cinema um estatuto que até aquele momento não havia tido ou havia possuído de forma parcial e não suficientemente estabelecido” (Bertetto in Palácio, 1995).

O que vai definir o cinema de vanguarda são as suas preocupações formais e estéticas e as suas condições de produção e difusão. Em relação aos seus aspectos formais, a unidade básica da sintaxe do filme, não é mais o plano, mas o fotograma, que recebe todo tipo de intervenções (riscos e pinturas feitas diretamente na película, colagem e sobreposição de materiais, manipulação do foco, fusões, alterações de velocidade e exposição de luz). Estes aspectos estão presentes no cinema abstrato com mais intensidade (*H2O*, 1929, de Ralph Steiner) como também no cinema figurativo e documental (*O homem da câmera*, Dziga Vertov e *Chuva*, Joris Ivens, os dois de 1929).

No cinema buscado pelos vanguardistas o ritmo visual era um dos princípios dominantes. O ritmo devia ser conseguido tanto pelas variações na montagem, através da escala dos objetos representados, tempo de duração dos planos, quando pelo manejo de técnicas de composição – ópticas ou de câmera tal como o uso intercalado de diferentes velocidades de filmagem – devagar, acelerado – ângulos inusita-

¹ Este estatuto de cinema popular ainda nos anos 20 é específico do contexto cinematográfico francês, na Inglaterra e nos EUA, a situação já era outra. Para saber mais consultar Pré-Cinemas e Pós-Cinemas, Arlindo Machado, páginas 76 a 85.

² É bom diferenciar Vanguarda do Film d’Art, que nasce de um propósito da Pathé: conquistar o público burguês, que reagia mal ao novo meio. Os filmes eram baseados em argumentos literários e históricos, reproduzindo o modelo interpretativo do teatro. “Trata-se de uma estratégia de legitimação cultural que a Pathé realiza convocando as artes institucionais para que apostem oficialmente no cinema: primeiro com o Film d’Art, que conta com a participação dos atores da Comédia Francesa, e depois, com a SCAGL – fruto de uma colaboração com o sindicato dos escritores (a Société des Gens de Lettres)”. in Monica Dall’Asta, *El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas*, p. 268

dos, imagens distorcidas com cristais ou no negativo, etc (Palácio, 1995: 283).

A distribuição e, difusão, destes filmes também é diferenciada, normalmente ocorre num circuito delimitado: cinematecas, museus, universidades, festivais e cineclubes. Os filmes de vanguarda não tinham divulgação, não se ajustavam ao tempo de duração padrão (quase sempre eram curtas-metragens), por isso normalmente eram exibidos como complemento a outros filmes. Neste sentido é interessante observar que o documentário, independente de ser vanguarda, ou não, muitas vezes encontra as mesmas condições de produção e difusão.

Este é um dos aspectos que talvez permita ao documentário, enquanto um gênero de não ficção, ser um campo de freqüente experimentação, apesar de ser menosprezado pelos artistas de vanguarda como Chomette, por ser representativo, assim como o cinema de ficção hollywoodiano (Chomette, em Abel, 1988: 372). Mas isso não impediu que a vanguarda parisiense se curvasse ao trabalho de Joris Ivens e mesmo aos documentários realizados por Jean Epstein.

Apesar de ainda não haver uma definição e uma diferenciação clara do documentário em que há experimentação dos demais filmes ditos experimentais, Nichols afirma que os diferentes filmes que tinham o mundo histórico como foco levam a uma primeira divisão do filme não-narrativo: o documental e o de vanguarda. Aqueles que se dispuseram a explorar o mundo ao seu redor e a representá-lo de forma reconhecível, que estiveram interessados em descobrir como dar uma nova forma àquele mundo através de técnicas cinemáticas. Os exemplos mais conhecidos são: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

O primeiro aspecto que observamos e é algo em comum entre estes diferentes filmes é a presença do um sujeito implicado na ação, seja através do contra-campo, das reações do homem a um fenômeno, seja como personagem central. A presença de um ser humano logo em seguida ao fenômeno que está sendo mostrado os impede de se tornarem abstratos ou expressionistas, fazem seu vínculo com o mundo histórico. Assistindo a dois filmes do período que tem a água como tema podemos verificar bem esta diferença.

H2O, 1929, de Ralph Steiner, é um poema visual sobre a água. Neste filme vamos encontrar inúmeros efeitos visuais provocados pela água, luz e movimento. Todos os movimentos criados por situações, artificiais ou naturais, que possibilitam à água se apresentar sobre diferentes formas: quedas d'água, jorro do chafariz, vazamentos, gotas da chuva, correnteza de um rio, as formações da espuma no leito de um rio, reflexos das folhagens, de troncos e pontes no rio.

Chuva, 1929, de Joris Ivens, ao contrário de *H2O*, é um documentário poético sobre a chuva, pois apresenta um olhar sensível e humano. A humanização se dá não só pelo recorte, mas pela própria presença do homem em vários momentos. Quem constata o fenômeno chuva é um homem que estende a mão e apara os primeiros pingos. São as pessoas que abrem seus guarda-chuvas e criam uma bela estrutura visual. É o próprio cinegrafista, que percebemos quando entra no bonde, não vemos o homem, mas temos a sensação de vê-lo pelos movimentos executados pela câmera até se encontrar dentro do bonde.

O que vemos em *Chuva* é uma mudança progressiva no estado climático que provoca uma série de alterações ao redor, envolvendo a natureza e o homem. A narrativa é construída unicamente pelas imagens e predomina o ponto de vista do realizador. É um olhar sensível que percebe a poesia que existe numa chuva de verão – o antes: a beleza de uma tarde iluminada de verão, o durante que se configura com a chuva que altera a paisagem e provoca diferentes reações, e o depois, que revela uma nova poesia com os vestígios da chuva que passou. “Queria passar para o espectador uma visão muito pessoal e subjetiva. Assim como nas linhas de Verlaine: *Chove no meu coração, como chove sobre a cidade*” (Ivens in Jacobs, 1979).

É importante observar a diversidade do cinema realizado na década de 20 a partir do registro da realidade, antes mesmo da expressão documentário passar a designar este gênero de trabalho. Historicamente, o encerramento deste período da história do cinema acontece com a introdução do som e é marcado pelo Congresso Internacional de Cinema Independente que acontece em La Sarraz (3^a. vanguarda) em 1929.

A Escola Britânica de 1930

O documentário na década de 30, principalmente o realizado pela Escola Britânica, será marcado pelas tentativas de definição deste cinema enquanto um gênero autônomo. Este processo coincide com a introdução de uma tecnologia que representou a primeira revolução após a invenção do cinematógrafo: o som. Os esforços de Grierson para definir e popularizar o documentário, como alternativa a Hollywood, o levaram a estimular todo tipo de experimentação com o som na *GPO (General Post Office Film Unit)*, entre 1933 e 1936.

Diferente da ficção que buscava o domínio técnico do sincronismo a serviço da dramaturgia, Grierson utilizava o som de forma expressiva no documentário. Seja fomentando os princípios da colagem através de formas não-sincrônicas, ou de contraponto, como podemos observar em *The Song of Ceylon* (Basil Wright 1934), *Pett y Pott* (Paul Rotha, 1934), *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1933), *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936). Grierson desejava ir além do potencial técnico de reprodução do som. A pergunta colocada por ele é: “como nós devemos usar criativamente o som? De que modo iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica?”

A chegada do som no cinema ficcional gera uma série de polêmicas e opiniões divergentes sobre o cinema sonoro³. No documentário a questão sequer era discutida. Nichols observa que em nenhum lugar do mundo a chegada do som ao cinema documental coincide com a chegada do som ao cinema ficcional (1926-1928), a maioria dos filmes documentários realizados no momento da invenção técnica do som eram mudos. (Nichols, 1995, 273) Uma explicação talvez seja justamente o interesse dos cineastas da vanguarda, que eram os principais realizadores de cinema não ficcional desta época, em estabelecer a primazia da imagem, da qualidade cinematográfica do cinema: o movimento. O som é

³Para aprofundar este aspecto ver os artigos: PUDOVKIN, V.I. “Asynchronism as a Principle of Sound Film”, disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

Siegfried Kracauer, “Dialogue and Sound”. disponível em <http://www.film-sound.org/film-sound-history/>

Alberto Cavalcanti, “Sound in film”, disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

percebido como um caminho para a dramatização associada ao cinema ficcional.

Apesar da resistência inicial, a chegada do som ao documentário vai possibilitar uma série de alternativas inovadoras, que se revelam nas narrativas poéticas, no comentário produzido em estúdio e no diálogo real de pessoas em sua vida cotidiana (Nichols, 1995, 273). Quando falamos na chegada do som ao documentário estamos pensando especificamente na invenção dos meios técnicos (gravadores, microfones, suportes), os quais permitiram que tal evento acontecesse. O conceito de imagem e som interrelacionados como uma forma expressiva já vinha sendo gestado há algum tempo. Isto em todos os níveis do texto fílmico: nos filmes ficcionais com a presença do comentador, a criação de ruídos e execução de música ao vivo, nos filmes de atualidades (travelogues ou vistas), com a presença do palestrante (muitas vezes o viajante) que explicava e apresentava informações sobre as imagens de paisagens e países distantes.

O som, enquanto ritmo que determina a estrutura da montagem das imagens, pode ser observado nos chamados filmes sinfonia que proliferaram na década de 20 e fazem parte das vanguardas históricas. Os filmes sinfonia estavam interessados em revelar o ritmo da cidade com a recente urbanização, desta forma temos imagens dos meios de transporte, de fábricas e indústrias de manufatura, há um fascínio dos cineastas pela dinâmica da cidade, movimento que só pode ser registrado pelo cinema. Alguns exemplos que já foram citados: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

O fato de estes filmes valorizarem os aspectos cinemáticos do cinema e não os aspectos dramáticos do cinema ficcional levaram o movimento documentarista britânico a adotá-los como um dos modelos para o seu cinema. Os filmes sinfonia, também chamados por Paul Rotha de “realismo continental” privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. Este desejo de experimentação afastava estes filmes da tradição dos travelogues e dos filmes etnográficos que exploravam os povos e lugares exóticos (estilo de Flaherty).

Para Grierson a forma sinfônica se preocupa com a orquestração do

movimento, por isso vê a tela em termos de fluxo e não permite que o fluxo seja quebrado. Os episódios e eventos se forem incluídos na ação, são integrados no fluxo. A forma sinfônica tende também a organizar o fluxo nos termos de movimentos diferentes, por exemplo, o movimento para o alvorecer, movimento dos homens que vêm trabalhar, movimento das fábricas em plena atividade, etc., etc.

Por outro lado, justamente o que preocupava Grierson nestes filmes era a sua relação com as vanguardas, que traziam a marca do esteticismo, da arte pela arte. Os episódios cotidianos habilmente articulados pela montagem, apresentavam beleza na sua forma, mas não tinham uma característica que para Grierson era fundamental: a finalidade. Sem uma finalidade social, a observação se perde no puro movimento. E a beleza, quando alcançada, reflete “um lazer egoísta e uma estética decadente” (Grierson in “First Principles of Documentary”, 1966, 84).

Apesar das objeções que Grierson fazia às vanguardas, entendemos que a sua prática de experimentação com o som o coloca no contexto das vanguardas, no sentido de estar à frente de seu tempo.

Durante este período Grierson estava experimentando tanto com novas técnicas quanto com novos temas. A unidade de filmes da GPO tinha adquirido seu próprio equipamento sonoro e isto deu-lhe uma oportunidade de demonstrar sua crença que a trilha sonora não necessita simplesmente prover o acompanhamento óbvio em diálogo e música para os visuais, mas pode fazer uma contribuição individual e diferente. Em *Song of Ceylon*, *Night Mail*, *Pett e Pott* e *Coalface* - estes e outros filmes demonstraram usos imaginativos do som - que estavam muito à frente do pensamento ou realização do estúdio contemporâneo (Grierson in Hardy, 1967, 22).

Para Grierson a melhor maneira de teorizar sobre o som é começar de fora, como foi feito na teoria do cinema mudo, considerando os princípios iniciais. Temos uma câmera e o que podemos fazer, “que arte nós podemos desenvolver dentro dos limites da tela?” Grierson responde ele mesmo à questão:

A câmera claramente pode fazer muito mais do que reproduzir uma ação encenada na frente dela. Nós poderíamos criar ritmos e tempos, crescendos e diminuindo de energia para ajudar a nossa exposição. Nós poderíamos trabalhar nas imagens para adicionar a atmosfera à

nossa ação, ou poesia à nossa descrição. Nós poderíamos, pela justaposição dos planos, explodir idéias nas cabeças de nosso público. Nós poderíamos arranjar a justaposição de nosso detalhe para um efeito dramático particular (Grierson in Hardy, 1966, 157).

A sua argumentação nos conduz a questão óbvia, com o filme sonoro o processo é o mesmo. Não é suficiente aprender o seu poder de reproduzir sincronicamente as palavras faladas pelos atores. Para Grierson, o microfone, assim como a câmera são simples mecanismos de reprodução. Para enfatizar esta relação entre a imagem e o som, Grierson afirma, que o microfone, também, pode começar aproximadamente na palavra. “Fazendo assim, tem o mesmo poder sobre a realidade que a câmera teve antes dele” (Grierson in Hardy, 1966, 158). Em suma o material bruto, naturalmente, não significa nada por ele mesmo. É somente quando temos a intenção e o desejo que o transformamos em arte.

A pergunta final colocada por Grierson é como nós devemos usar criativamente o som? Como iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica. “Agora, o filme sonoro permite tudo o que está a ser feito e com certeza mais ainda, uma exatidão maior, e uma sutileza e complexidade muito maiores”. Para Grierson é disso que Pudovkin fala quando trata do som assíncronico. Fala do mudo e do som acompanhando cada umas peças separadas a fim de juntas criarem um resultado maior.

O som pode obviamente trazer uma contribuição rica à complexidade, às muitas facetas do filme - uma contribuição tão rica que de fato a dupla arte se transforma em uma arte completamente nova. Nós temos o poder do discurso, poder da música, poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, poder mesmo do som produzido, que nunca foi ouvido antes. Estes elementos diferentes podem todos ser usado para dar atmosfera, dramaticidade, e referência poética ao assunto em questão (Grierson in Hardy, 1966, 159).

Este é apenas o começo, as expectativas de Grierson são muito maiores. “Eu não posso dizer-lhe quão longe esta imaginação irá porque nós estamos somente começando a tomar consciência das possibilidades dramáticas e poéticas do som”. Mas para Grierson este não é filme silencioso com o som adicionado. “É uma arte nova - a arte do filme sonoro” (Grierson in Hardy, 1966, 163). O cineasta acredita que

o filme documentário fará o trabalho pioneiro para o cinema se emancipar do microfone do estúdio e demonstrar nos bancos do corte e da re-gravação quantos usos mais dramáticos podem ser feitos do som do que os estúdios realizam.

Com toda certeza a utilização do som pelo movimento documentarista britânico capitaneado por John Grierson vai ser fundamental para o estilo que acaba por definir o cinema documentário. Nichols acha que um modo dominante surgiu dentro do movimento documentário britânico que se impôs também na América do Norte. “A nova concepção documental se concentrava em dar som à voz, subjugando a fala a uma afirmação retórica. Esta fala chegou a ser chamada de ‘Voz de Deus’, os acentos verbais foram etiquetados como didatismo ou propaganda” (Nichols, 1995, 294).

Apesar das críticas feitas ao realizador, acreditamos que Grierson estabeleceu uma relação criativa com a tecnologia e o documentário realizado por sua equipe neste período apresentou alguma experimentação em relação aos padrões conhecidos na década de 30. Obviamente dentro das limitações impostas pela tecnologia de captação de som e imagem do período, e de suas próprias crenças.

E isto não ocorreu somente em relação ao som, mas também em relação à animação no documentário. Foi na GPO que Len Lye realizou *Trade Tattoo* (1937, UK) com apoio de Grierson. *Trade Tattoo* é um curta que utiliza imagens documentais com várias intervenções gráficas direto na película. São silhuetas de vários trens e trabalhadores enviando vários pacotes rapidamente, é um caleidoscópio de imagens com várias palavras digitadas na tela como: “O ritmo do comércio é mantido pelos correios”, com a música da Lecuona Band ao fundo. Len Lye vai participar ativamente da realização dos filmes instrucionais a partir de 1943 trabalhando com Louis de Rouchemont em *The March of Time*, mas em todos utiliza recursos de animação e imprime sua marca. O apoio de Grierson à realização de animação vai continuar no National Film Board of Canada, quando convida Norman McLaren para coordenar o Núcleo de Animação, que nasce junto com o de Documentário, este coordenado pelo próprio Grierson.

Os anos 60

A invenção das câmeras que captam imagem e som sincronicamente em 1960 será a próxima revolução tecnológica. A apropriação desta tecnologia leva a dois estilos diferentes de cinema documentário: o Cinema Direto americano e o *Cinéma Vérité* francês. No cinema direto americano temos a reprodução da realidade sem a intervenção do realizador no momento da filmagem, com o total apagamento do dispositivo e do cineasta. Obviamente, a intervenção na montagem é bastante intensa, inclusive para apagar o dispositivo.

No *Cinéma Vérité*, ao contrário, é o cineasta e o dispositivo com todo seu potencial de criação e intervenção, que se encontram no centro do filme: viabilizando encontros, confrontos e questionamentos sobre o próprio modo de representar a realidade (vide *Chronique d'un Été*, de Jean Rouch, 1961). Uma das possibilidades mais significativas concretizada pelo aparecimento do equipamento portátil foi apresentar alternativas à voz em *off*, característica da escola griersoniana de que já falamos.⁴

Os documentários passam a dar "voz" ao cidadão comum⁵ e, até mesmo permitir que as próprias personagens participem como entrevistadoras ou produtoras de imagens (*Moi, um noir*, Jean Rouch), assim como viabiliza a realização de entrevistas de rua e a participação dos entrevistados, no *Cinéma Vérité* francês (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch, 1960), a invisibilidade do documentarista nas filmagens do Cinema Direto Americano (*Primary*, Robert Drew, 1960).

As novas câmeras 16mm que permitiam a captação de som em sincronia com a imagem serão as responsáveis por algumas destas estratégias. De acordo com Bernadet (2003) "o som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas". No contexto do cinema documentário ele divide este conteúdo verbal em dois pólos: as falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância

⁴ Mais informações sobre a participação de Lye na produção documental da GPO ver *Flip Sides of Len Lye: Direct Film / Cinema Direct The least boring person who ever lived*, Alistair Reid.

⁵ É bom lembrar que a primeira tentativa de fazer entrevistas acontece em *Housing Problems* (1935), Arthur Elton e Edgar Anstey, produzido por Grierson na GPO.

predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato da fala passa a predominar. Considerando as falas, Bernadet acha que podemos dizer que o som direto criou duas grandes categorias de falas: as que eram captadas no ambiente da filmagem, e as que o documentarista provocava. Estas categorias de fala refletem as duas principais tendências de realização do cinema documentário nos anos 60: Cinema Verité e Cinema Direto.

O *Cinema Verité* francês, um dos mais conhecidos do período no movimento documentarista europeu, assume uma postura completamente dissociada do que se costumava entender como documentário. É uma atitude intervencionista de forma a evidenciar as possibilidades do novo dispositivo seja na direção de cenas – aqui podemos falar de *mise en scène* –, nas estratégias escolhidas (debates, reuniões) para provocar o confronto e trazer as questões à tona, e na própria montagem. A própria expressão *Cinéma Verité* foi criada por Jean Rouch por ocasião da exibição do filme *Chronique d'un Été*, (1960) para os seus participantes.

O termo é criticado por Mário Ruspoli para quem o documentário não pode ter a pretensão de atingir nenhuma verdade, mas sim revelar olhares sobre uma realidade (com veremos na seqüência, Ruspoli é defensor da expressão Cinema Direto). Rouch defende a nomenclatura dizendo que a verdade do *Cinema Verité* é aquela que se obtém através da interferência e da interação dos sujeitos, por isso, ambos, personagens e realizadores devem estar visíveis no centro da narrativa. “Eu vi o que aconteceu através do meu olhar subjetivo e isto é o que eu acredito que aconteceu” (Rouch citado por Levin, 1971, p.135).

Neste cinema, o diretor é valorizado tanto quanto nos cinemas novos, a diferença é que o papel do diretor-autor é provocar situações, confrontos, encontros, dos quais resultam algumas “verdades” e diversos “questionamentos”. Por outro lado, podemos dizer que ele dá “voz” ao cidadão comum (com a realização das entrevistas na rua) e até mesmo permite que as próprias personagens participem no papel de entrevistadores (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch, 1960). Estas estratégias não se devem somente à possibilidade de gravar som e imagem ao mesmo tempo. No caso de Jean Rouch ele já havia desenvolvido o conceito e a estética adotada com o novo equipamento antes de sua

invenção, como pode ser observado em *Moi, un noir* (1958) filme realizado durante suas experiências como antropólogo na África.

Em *Moi, un noir* Jean Rouch registra a performance de suas personagens que criam e interpretam papéis fictícios. Após as filmagens, ele exhibe o filme para os participantes e juntos improvisam o comentário que será a *voice over*. Neste filme fica clara a sua proposta de um novo cinema antropológico que não se limita ao registro etnográfico, mas transforma o processo fílmico numa atividade compartilhada e de intervenção. Mas é em *Chronique d'un Été*, (1960) que Jean Rouch concretiza suas estratégias utilizando o som direto. Além das inúmeras entrevistas realizadas por ele mesmo, Edgar Morin e duas das personagens (Marceline e Louise), ele organiza jantares, almoços, encontros, até umas férias na praia, para provocar situações de encontro, confronto e outras alteridades que produzam questionamento sobre “o que é ser feliz”. Uma das seqüências mais representativas do uso do dispositivo acontece quando a personagem Marceline, que teve seu pai assassinado num campo de concentração, caminha pela Praça da Concórdia, e ouvimos os seus pensamentos, que são externados e gravados, enquanto ela se desloca.

Este modelo de cinema influenciou o estilo de cinema documentário realizado em vários países após os anos 60, inclusive o brasileiro. Contudo, a exacerbação no uso do recurso da entrevista e do depoimento em detrimento de outras estratégias tem recebido algumas críticas. Bernadet (2003) diz que ter a entrevista como estratégia primordial implica em privilegiar o verbal, o que leva ao estreitamento do campo da observação do documentarista. A observação do ambiente com sua organização espacial e social, das personagens (gestos, atitudes, vestimentas e outros detalhes) acrescentam informações, que muitas vezes não são reveladas no discurso verbal.

Cinema Direto americano

O *Cinema Direto* americano ao contrário do *Cinema Verité* encontra na invisibilidade do documentarista e do dispositivo uma estratégia para escapar do estilo televisivo de documentário da época, que tinha em um “âncora” intervencionista o seu modelo de realização (Edward R. Mur-

row, da CBS, é um bom exemplo). Influenciado pelas novas propostas que surgiam no telejornalismo americano, nos ensaios de Henri Cartier Bresson, que buscava num único instantâneo fotográfico capturar a realidade no seu todo, o *Cinema Direto* privilegia a imagem em movimento. Nesta proposta de cinema documentário não há comentários (*voz over*), também não temos entrevistas, simplesmente acompanhamos os acontecimentos e os diálogos que acontecem entre as personagens. Estas são entidades fundamentais e funcionam como elemento de costura na narrativa, já que não há comentários em *voz over* ou qualquer outro elemento pós-produzido.

No *Cinema Direto*, a presença do diretor e, a sua intervenção, é omitida no discurso fílmico, mas pode ser reconhecida em outros tipos de controle: num processo de montagem que apaga qualquer vestígio de intervenção, no uso ilusionista de closes de rostos que não olham para a câmera, na ausência da entrevista ou da *voz over*, na valorização dos ruídos como traço de autenticidade e transparência, no uso estratégico do plano-seqüência e do chamado tempo-morto, numa tentativa de criar um efeito de realidade se desenrolando em tempo presente diante do espectador. Leacock resumiu os mandamentos do movimento: "Nada de entrevistas. Nada de tripés para a câmera. Nada de luzes artificiais. Nada de repetições. Jamais dirigir o posicionamento de alguém que está sendo filmado. Jamais intervir no que está acontecendo"(Labaki, 2003, pág. 1).

O termo 'cinema direto' foi proposto por Mário Ruspoli, em março de 1963, durante o MIPE TV, de Lyon, para designar esse cinema que filma diretamente a realidade vivida e o real e se impôs rapidamente, designando e reagrupando várias tendências diferentes: o 'free cinema', da escola documentarista inglesa (1956-60), o 'candid-eye', do grupo de língua inglesa ONF (1958-60), o 'living-camera', do grupo Drew Associates (1959-60), o 'cinema do comportamento', de Leacock e Pennebaker, o 'cinema-verdade', de Rouch e Morin, o 'cinema espontâneo' e o 'cinema vivido', de M Brault, P. Perrault e outros. Durante muito tempo as duas expressões eram utilizadas indistintamente. É o teórico Bill Nichols que posteriormente irá viabilizar uma diferenciação entre os movimentos quando apresenta os modos de representação: observacional e participativo. O Cinema direto americano é considerado observacional porque os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando o ci-

neasta. Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos. Já o Cinéma Verité francês é chamado por Nichols de participativo porque enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto.

Apesar de *Primary* (Robert Drew, 1960) ser considerado o filme inaugural do cinema direto americano, D.A. Pennebaker diz que o primeiro filme no qual foram utilizadas as câmeras com som sincronizado foi *Balloon*.⁶ Em *Primary*, Drew e a sua equipe – Leacock e os irmãos Maysles, que depois viriam a ser os principais nomes do movimento – acompanharam os últimos três meses das eleições primárias para a presidência dos Estados Unidos, envolvendo os candidatos Jonh Kennedy e Hubert H. Humphrey.

No Canadá, as experiências realizadas pelo NFB com teleobjetiva, que ficaram conhecidas como *Candid Eye*, se aproveitavam da capacidade da lente de filmar à distância, para esconder a equipe e não alterar a cena. Esta experiência tinha por objetivo apresentar o Canadá aos canadenses, visavam abordar o cotidiano sem idéias preconcebidas e preservavam certa ingenuidade no olhar. Logo, alguns cineastas ligados ao NFB descobririam a proximidade possibilitada pela grande-angular, mudando o enfoque do esconder-se para o ser aceito. O primeiro filme é *Les Raquetteurs* (Michel Brault, 1959), que utiliza uma lente grande-angular que permitia uma maior aproximação da câmera e do cineasta em relação aos acontecimentos e às pessoas filmadas. Esta estratégia será o grande diferencial do *Candid Eye*.

Algumas críticas

As críticas a este cinema envolvem aspectos como temática – que se constitui na escolha das personagens que privilegiam celebridades (candidatos à presidência, Bob Dylan), tal como o *star system* hollywoodiano -, questão da tecnologia e da técnica - um certo servilismo à técnica e a insistência no naturalismo e na neutralidade e objetividade da câmera, até aspectos conceituais que alinham este cinema à tradição da narrativa clássica hollywoodiana – que tem a transparência como exigência

⁶Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak*. Allworth Press, 2002 pag. 61.

para se atingir um certo ilusionismo. Segundo Jean Claude Bringuier é interessante observar de que modo estes filmes, apesar de desejarem e parecerem uma oposição ao cinema tradicional são atraídos para o interior das ficções americanas clássicas: epopéia individual na qual toda sociedade é comprometida, processo de condenação da sociedade, portanto sobre os defeitos do sistema e jamais sobre o seu sentido, exteriorização da ação, gosto bulímico da expressão falada.

Para Jean Claude Bringuier é *este o ideal do testemunho: se apagar, se deixar absorver pelas coisas que alguém apresenta. Todo testemunho é um holocausto*. “Eu creio que o sonho de Leacock e de quem trabalhava com ele, é um cinema sem cinema, um puro olhar sem suporte (...) É um real purificado de todo testemunho como se diante de ser visto, diante de ser compreendido, maculado pelas palavras, o mundo o teria puro, fresco e solitário, como um mineral” (Bringuier, 1963,15). Outra questão levantada por Bringuier é a situação do autor. “A religião do real sólido implica, eu já tenho dito, num certo anonimato. A modéstia do testemunho, sua desapareição desejada para deixar a este que nos dá a ver suas escolhas, é aqui uma forma de escamotear o autor” (Bringuier, 1963,15).

Esta crítica nos interessa como uma espécie de contraponto em relação a um outro estilo de cinema documentário: o documentário animado. Neste modelo o suporte é parte do processo criativo e já não há nenhuma pretensão de objetividade, mas sim de revelação de diferentes subjetividades e possibilidades de interpretação da realidade.

Anos 90 e as imagens de síntese

A próxima virada tecnológica que possibilitará novas estratégias para o cinema documentário atingirá seu ápice nos anos 90 com a computação gráfica. O desenvolvimento dos softwares de computação gráfica inicia ainda em meados dos anos 70 e já no final dos anos 80 chega a um estágio em que se é possível criar quase tudo com imagens de síntese. A cada ano novas técnicas são desenvolvidas: transparências, sombras, mapeamento de imagens, texturização, composição, sistema de partículas e radiosidade, entre outras. (Manovich, 2004, 2).

Podemos citar como exemplo o documentarista Errol Morris e filmes

como *Mr. Death* (1999), em que há utilização de diversas intervenções gráficas. Em alguns casos se apropriando de recursos da animação 3D para revelar o que nos é invisível (*Animated Minds*, 2003, de Andy Glynn) ou inacessível (*Atomnia*, 2003, Stelle Breysse e outros). Segundo Manuela Penafria, da evolução dos meios técnicos resulta a evolução do gênero no sentido de uma maior e diversificada produção. No entanto, o documentário permanece o mesmo, pois é já lhe é atribuída e reconhecida uma identidade e estatuto próprios.

Cada virada tecnológica resulta em novos estilos e estratégias, inclusive de distribuição e exibição do documentário. Com a tecnologia o documentário deixa a tela do cinema e da televisão e passa a ocupar a tela do computador. Isso vai se concretizar em dois momentos: primeiramente com a distribuição e exibição, por meio da disponibilização de documentários na web (filmes analógicos digitalizados, ou filmes digitais com estrutura linear) e de forma mais concreta com o web-documentário, que utiliza a linguagem da hipermídia e se configura como um produto criado em função de e para a internet. O segundo momento é a produção, que se refere aos documentários que são realizados em sua maior parte tendo a tela do computador como interface.

O documentário animado 3D é um bom representante do primeiro e do segundo momento. A sua produção é realizada em grande parte tendo como interface a tela de um computador, já que tudo que foi captado da realidade com uma câmera digital é recriado com um software 3D. É o momento no qual nos aproximamos de David Rokeby quando afirma que a “interface é o conteúdo”.⁷ No documentário animado o processo de realização do filme ocorre quase em sua totalidade diante de uma interface gráfica que viabiliza a recriação do que foi captado no “mundo histórico”. É diante de uma tela de computador que o realizador materializa fatos concretos, assim como situações inacessíveis e invisíveis a uma câmera convencional.

Aqui também o realizador está sempre diante da questão levantada por Grierson: como ir além da reprodução da realidade possibilitada pela técnica? A grande questão é que a técnica aqui já não pode mais

⁷David Rokeby, “The Construction of Experience: Interface as Content” in *Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology*, Clark Dodsworth, Jr. Contributing Editor, ACM Press, 1988. Disp. <http://homepage.mac.com/davidrokeby/experience.html>

ser colocada como neutra e detentora de uma verdade ontológica, como se atribuía à câmera cinematográfica por um realismo idealista (Pley-net). A técnica aqui é responsável pela simulação dos mesmos elementos encontrados na natureza, mas sem a presença de um dispositivo material (a câmera) no local dos acontecimentos. Agora alimentamos um computador com dados sobre objetos, fenômenos físicos, circunstâncias espaciais e temporais, e temos uma representação virtual de um acontecimento que se deu no “mundo histórico”. Este é o princípio básico do documentário animado realizado com softwares 3D como *Ryan*, de Chris Landreth.

Aqui a técnica também permite a reprodução da realidade, e esta é a opção de alguns realizadores que apresentam um estilo fotorrealista (*Atmonia*, Stele Breysse e outros, 2003). Mas também permite uma utilização mais criativa ou psicorrealista, como Landreth define a estética de *Ryan*. Como *beta-tester* do software Maya, da Alias Wavefront, Landreth testou todas as possibilidades do software. Em geral este potencial é voltado para uma representação que se assemelhe à imagem das câmeras 35mm, para atender o maior cliente, Hollywood. Há uma tendência no mercado que determina alguns caminhos para a tecnologia, mas sempre há a possibilidade de subverter o seu uso. Esta é a proposta de Landreth no documentário animado *Ryan*.

O documentário animado *Ryan* foi lançado em 2004, quando surpreendeu por sua estética não figurativa, que é chamada por Landreth de psicorrealismo. A discussão foi acentuada justamente pelo fato de Landreth chamar o seu filme de documentário animado, ou, *animated documentary*. Considerando que o pressuposto básico do cinema documentário clássico é a representação figurativa das imagens captadas *in loco* pela câmera cinematográfica. Mas o que é documentário animado?

Considerando o próprio termo, neste acoplamento de dois campos distintos, dicotômicos, a animação considerada uma “representação ficcional” e o documentário uma “representação realista”, mas que apesar disso escapa às delimitações da teoria realista, qualquer definição é temerária. Mas para delimitar o universo que abordamos nos parece necessário chamar de documentário animado apenas os filmes de animação que têm um referente no mundo real.

Quase sempre a presença deste referente é materializada a partir

de fotografias, desenhos, filmes e outros que existem no mundo real e são atualizados no documentário animado e da banda sonora, os monólogos ou diálogos, que são oriundos das próprias personagens representadas pela animação. Mesmo quando o documentário animado representa situações subjetivas como sensações, sonhos, sentimentos etc, a relação com o mundo real se dá através da personagem que vivencia estas situações subjetivas.

Apesar da variedade de técnicas de animação que existem, em relação ao modelo *live-action*⁸ de documentário, até o momento, observamos dois tipos de documentários animados: o mais comum é aquele que utiliza imagens *live-action* junto com animação. O segundo, e mais radical, utiliza recursos de animação na totalidade do documentário e apresenta um filme animado como resultado final. *Bicycle Messenger* (2005) é um bom exemplo do primeiro estilo, pois apresenta imagens *live-action* em todo o filme, somente o personagem principal (o mensageiro) é feito em animação (rotoscopia digital)⁹.

O segundo estilo pode ser encontrado em documentários animados como: *Drawn from memory* (1995), uma autobiografia do animador Paul Fierlinger; e em alguns filmes de John Canemaker, especialmente em *The moon and the son* (2004), autobiografia de Canemaker que revela a difícil relação com seu pai. Definimos estes dois estilos pela predominância de *live-action* ou animação, que são aspectos significativos para discutir o documentário animado. Entretanto, nos dois estilos podemos encontrar todo tipo de intervenções gráficas (letrados, gráficos, intervenções sobre as personagens em animação ou em *live-action*), representações iconográficas (fotos, desenhos, recortes de jornal, revista etc) e diferentes técnicas de animação, desde as artesanais (stop-motion, ani-

⁸ Expressão utilizada pelos animadores para se referir a filmes, seriados e afins, com atores reais, em oposição às animações, cujos personagens são em desenho, e não atores de carne e osso.

⁹Rotoscopia é uma técnica usada na animação, na qual temos como referência a filmagem de um modelo vivo, aproveita-se então cada frame filmado para desenhar o movimento do que se deseja animar. Atualmente o termo rotoscopia é usado de forma generalizada para os processos digitais em que se desenha imagens sobre o filme digital produzindo silhuetas. Esta técnica continua sendo vastamente usada em casos especiais, onde o recurso do *chroma-key* não pode ser utilizado de forma satisfatória. Para saber mais sobre o documentário animado *Bicycle Messengers* ver o site: www.bicyclemessengersmovie.com/

mação no acetato, animação na areia, no vidro, de objetos) até as que exigem um suporte computadorizado (3D, roscopia digital etc).

Esta breve reflexão sobre o documentário e sua apropriação de tecnologias que de alguma forma transformaram as estratégias cinematográficas e determinaram novos estilos, é uma maneira de contextualizar o documentário animado 3D. Entendemos que a pesquisa e a reflexão sobre o documentário animado 3D é necessária, na medida que legitima esta tendência no contexto da produção documental e fortalece a corrente que vê no documentário um projeto de cinema que possibilita a experimentação via diferentes dispositivos tecnológicos.

Agradecimentos

À Faperj pelo apoio na realização do 3º. ano de doutorado, ao meu orientador Luiz Antônio Luzio Coelho, à Manuela Penafria, que instigou esta reflexão no estágio de doutorado na UBI, Covilhã.

Referências bibliográficas

AITKEN, Ian, *Film and reform John Grierson and the documentary film movement*, Routledge, 1990.

BARRY, Salt, *Film, Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 1992.

BELTON, John, "Cine Sonoro: tecnologia y estética" in Manuel Palácios e Pedro Santos, *História General del Cine. Vol.VI, La Transicion Del Mudo Al Sonoro*. Madrid: Cátedra, 1995.

BERNADET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo São Paulo*: Companhia das Letras, 2003.

BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BURCH, Noel, *El tragaluz Del Infinito*, Madrid: Cátedra Signo e Ima-

gem, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis, "Técnica e Ideologia" in *M – Revista de Cinema*, no. 1 agosto;setembro, 1975 (trad.portuguesa dos Cahiers du Cinema nos. 229, 230 e 321)

COMPANY, Juan Miguel y PALÁCIO, Manuel, (cord.) *Europa y Ásia, 1918-1930*. Volumen V, Madrid: Cátedra, 1995.

GUNNING, Tom, "A Grande Novidade do Cinema das Origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernando Ramos", *Revista Imagens*, número 2, agosto 1994, Campinas, Unicamp, pp. 112-121.

GRILO, João Mário, "Figuras da Tecnologia no Cinema e a Improbabilidade da sua História" in *Catálogo Interactividades*, Lisboa: Editora Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – FCSH-UNL, março 1997, Páginas 27, 28, 29. Conferência Internacional sobre Tecnologias e Mediação.

HARDY, Forsyth, (editor) *Grierson on documentary*, London, Faber&Faber, 1979.

LABAKI, Amir. "Do cinema direto ao digital", *É Tudo Verdade*, jul, 2003, disponível em: <http://www.itsalltrue.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?lng=l&id=66>

LEVIN, G. Roy, *Documentary explorations. 15 interviews with filmmakers*, New York: Doubleday and Cia, 1971.

MACHADO, Arlindo, *Pré-cinemas e pós-cinemas*, Campinas/SP: Papyrus, 1997.

NICHOLS, Bill, "El documental y la llegada del sonoro" in Manuel Palácios e Pedro Santos, *História General del Cine. Vol.VI, La Transición Del Mudo Al Sonoro*, Madrid: Cátedra, 1995.

PENAFRIA, Manuela, O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico, 2004. Disponível em www.bocc.ubi.pt

PUDOVKIN, V.I., "Asynchronism as a Principle of Sound Film", disponível in <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

SANTOS, Pedro, *História General del Cine, Vol. VI, La Transición Del Mudo Al Sonoro*. Madrid: Cátedra, 1995.

SUSSEX, Elisabeth, *The Rise and Fall of British Documentary: The story of the film movement founded by John Grierson*, Berkeley, 1975.

THOMPSON, Kristin and BORDWELL, David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill Humanities. 1ª. edição, 1981.

WEISS, Peter, *Cinéma d'avant-garde*, Paris: L'Arche, 1989.

Filmografia (por ordem de citação)

George Town Loop (1903), da American Mutoscope e da Biograph
Moscow clad in snow, (1908), dos Irmãos Pathé
H2O, (1929), de Ralph Steiner
O homem da câmara, (1929), de Dziga Vertov
Chuva, (1929), de Joris Ivens
Nanook, (1922), de Robert Flaherty
Mannahatta (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler
Rien que les Heures (1926), de Alberto Cavalcanti
Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt (1927), de Walter Ruttmann
The Song of Ceylon (1934), de Basil Wright
Pett y Pott (1934), de Paul Rotha
Industrial Britain (1933), de Robert Flaherty
Night Mail (1936), de Harry Watt e Basil Wright
Primary (1960), de Richard Leacock
Chronique d'un Été (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin
Moi, un noir (1958), de Jean Rouch
Les Raquetteurs, (1959) de Michel Brault

Mr. Death, (1999), de Errol Morris

Ryan, (2004), de Chris Landreth

Animated Minds (2003), de Andy Glynne

Atomnia (2003), de Stelle Breysse e outros

Bicycle Messenger (2005), de Joshua Frankel

Drawn from memory (1995), de Paul Fierlinger

The moon and the son (2004), de John Canemaker